

Transformationen

Untersuchungen zu den Neidharten des 13. bis 16. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Frauke Fechner

aus

Moers

Bonn 2022

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

PD Dr. Peter Glasner, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft
(Vorsitzender)

Prof. Dr. Elke Brüggem, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft
(Betreuerin und Gutachterin)

Apl. Prof. Dr. Karina Kellermann, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft
(Gutachterin)

Prof. Dr. Claudia Wich-Reif, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 24.06.2020

Inhalt

TEIL I: AUF DER SCHWELLE: EINFÜHRENDE BETRACHTUNGEN	7
1. Untersuchungsgegenstand, Problemaufriss und Erkenntnisinteresse	8
1.1. Untersuchungsgegenstand: »Neidhart« und »Neidharte«.....	7
1.2. Problemaufriss: <i>Neytharts tancz</i> zwischen Ritual und Theater	10
1.3. Erkenntnisinteresse: Neidhart(e) zwischen Ritual, Theater und Schrift	15
2. Neidhart(e) »betwixt and between«.....	17
2.1. Forschungsüberblick: Spiel und Lied zwischen Ritual und Theater.....	17
2.2. Gattungsproblematik: Spiel und Lied zwischen Performance und Text	26
2.3. Choreographien: Neidhart(e) zwischen Körper und Schrift	34
3. Zur Problematik etablierter Kategorien	45
3.1. Begriffsbestimmung I: Drama – Theater – Ritual.....	45
3.2. Auratisches Dazwischen: Performativität – Performative Akte	53
3.3. Begriffsbestimmung II: Aufführung – Inszenierung – Performanz – Performance	60
TEIL II: NEIDHART(E) ZWISCHEN PRODUKTION UND REZEPTION	64
1. Neidhart – The artist is present.....	65
1.1. »Neidhart« als Autorname?.....	65
1.2. Neidhart in den Sommer-, Winter- und Schwankliedern.....	78
1.2.1. <i>Her Nithart hat gisungen</i> Erzeugung von <i>auctoritas</i> durch Vielstimmigkeit in den Winterliedern.....	79
1.2.2. Das Ich als Ohrenzeuge seiner Meisterschaft »Neidhart« und »der von Reuentak« in den Sommerliedern	86
1.2.3. Neidharts <i>liste</i> Die Angst der Konkurrenten vor Neidharts Liedkunst in den Schwankliedern.....	91

2. Materialphilologische Beobachtungen	
»Neidhart« in der Lied- und Spielüberlieferung	100
2.1. »Neidhart« in den Pergamenthandschriften	101
2.1.1. <i>Nithart</i> in der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift (A)	101
2.1.2. <i>Her Nithart ime vasse</i>	
»Neidhart« als Schwankheld in der Weingartner Liederhandschrift (B)	102
2.1.3. <i>Her Nithart disen reien sanc</i>	
»Neidhart« in der Manessischen Liederhandschrift (C)	104
2.1.4. <i>Her Nithart</i> im Münchener Neidhart-Fragment (C ^b)	114
2.1.5. <i>beren nithardes scilling</i> – »Neidhart« im Frankfurter Fragment (O)	115
2.1.6. Neidharts Rosenkranz in der Sammelhandschrift P	117
2.1.7. <i>Hern neitharts wis</i> in der Riedegger Handschrift (R)	119
2.2. »Neidhart« in den Papierhandschriften	121
2.2.1. <i>Des Neitharts rayen</i> in der Berliner Handschrift c	121
2.2.2. <i>Ain Nithart</i> – Neidharte im Heidelberger Fragment d	125
2.2.3. <i>Neidhartz gefräß</i> in den Sammelhandschriften e, h, ko, r und s	125
2.2.4. <i>Her Neithart von Rewental und sein bruder Eberzan</i>	
»Neidhart« in der Sammlung Brentanos (f)	127
2.2.5. <i>Nythardus qui dicitur dy krippe nadel</i>	
Überschrift und Explicit im Fribourger Neidhart-Eintrag (fr)	130
2.2.6. »Neidhart« in der Sammelhandschrift des Jacob Käbitz (k)	130
2.2.7. <i>Was der Neithart hat getiht</i>	
»Neidhart« in der Sterzinger Miszellaneen-Handschrift (s)	133
2.2.8. <i>Nithart der ist aber tod</i> – Der »Prager Neidhart-Eintrag« (pr)	135
2.2.9. »Neidhart« im Eghenvelderschen Liederbuch (w)	136
2.3. »Neidhart« in den Spielhandschriften	138
2.3.1. Das »St. Pauler Neidhartspiel« – Ein „Lied vom Herrn Neidhart“?	138
2.3.2. <i>Von des neithartz spill waz er sich mit den panren gehalten hat</i>	
Das »Große Neidhartspiel«	141

2.3.3.	Das »Kleine Neidhartspiel« – <i>Ain spill von dem neithart</i> oder <i>Des neitharts spill?</i>	153
2.3.4.	<i>Nejdhardtts Spyl</i> – Das »Sterzinger Neidhartspiel« und das »Sterzinger Szenar«.....	158
2.4.	»Neidhart« im Druck	169
2.4.1.	»Neithart Fuchs« – Titel und Titelholzschnitte der Drucke (z, z ¹ und z ²).....	169
2.4.2.	Hans Sachs, der Narr und <i>Der Neidhart mit seinen listen</i> (Drei Meisterlieder und ein <i>fastnacht spiel</i>).....	176
3.	<i>dâ mangem vilzgebâr her Nîthart hât gesungen</i> Neidhart-Bezüge vom 13. bis ins 16. Jahrhundert.....	182
4.	Zusammenfassung des zweiten Teils.....	195
TEIL III: RITUALE DER TRANSFORMATION – TRANSFORMATIONEN DES RITUALS		208
1.	Verkehrte Rituale?	209
1.1.	Neidhart als Ritualmoderator.....	209
1.2.	Burleske Rituale I: Der Beichtschwank	214
1.3.	Burleske Rituale II: Der Kuttenschwank.....	223
2.	Was soll der Scheiß? Transformationen des Veilchens.....	232
2.1.	Burleske Rituale III: Das Veilchenritual	232
2.2.	Scheiße als Abjekt	234
2.3.	Exkrement und Sakrament.....	238
2.4.	»Geschriebener Scheiß stinkt nicht« – Mediale Reflexionen	242
3.	Der Veilchenschwank: Materielle und rituelle Hinterlassenschaften	245
3.1.	Mythos Veilchenritual	245
3.2.	Fragmentarische Wurzeln: Lücken im »St. Pauler Neidhartspiel« und auf bildlichen Zeugnissen.....	250
3.3.	<i>ber Neithart furt den rayen</i> Die längere Version des Veilchenschwanks der Sterzinger Miszellaneen-Handschrift.....	257

3.4.	<i>Neithart, was sagst uns bie auf diser fart?</i> Der Veilchenschwank als metadiegetische Gesangsperformance in der »Neidhart-Sammlung Brentanos« (Hs. f)	269
3.5.	Das verd(r)eckte Veilchen in Handschrift c und s	273
3.6.	Die Schändung des Veilchens als teuflisches Treiben im »Großen Neidhartspiel«.....	283
3.7.	<i>Hast du ein Dreck fur ein feyel erseben?</i> Das falsche Veilchen im »Kleinen Neidhartspiel«	301
3.8.	Veilchenschwund in den Neithart Fuchs-Drucken	307
3.9.	<i>mittn auf den Veyel geschissn</i> Das verd(r)eckte Veilchen im »Sterzinger Neidhartspiel und Neidhartszenar«.....	317
3.10.	<i>Der leichnam Ūbel schmecket</i> Lieder und Spiele mit dem Veilchen bei Hans Sachs	328
TEIL IV: Schluss		339
Abkürzungsverzeichnis		345
Quellen- und Literaturverzeichnisse		346
Verzeichnis der Handschriften, frühen Druckausgaben, Digitalisate und Faksimiles der Neidhart-Überlieferung		346
Berücksichtigte Editionen und Transkriptionen der Neidhart-Überlieferung.....		351
Weitere Quellen und Zeugnisse.....		352
Nachschlagewerke und Datenbanken.....		355
Zitierte Literatur		356
Abbildungen und Abbildungsverzeichnis		384
Register		395

TEIL I

AUF DER SCHWELLE: EINFÜHRENDE BETRACHTUNGEN

1. Untersuchungsgegenstand, Problemaufriss und Erkenntnisinteresse

1.1. Untersuchungsgegenstand: »Neidhart« und »Neidharte«

Als durchtriebener Trickster, der sicher zwischen höfischer Gesellschaft und dörperlichen¹ Raufereien navigiert, ist »Neidhart«² eine der populärsten Figuren des Hoch- und Spätmittelalters. Analog zur Wendigkeit des Helden verhält sich die materielle Vielfalt des Neidhartstoffes: Das mediale Schwellenwesen »Neidhart« springt zwischen Lied- und Spieltexten, zwischen Handschrift und Druck, zwischen Wandmalerei, Holzschnitt, Relief- und Tum-bafigur.

Erstmalig erscheint das Signum »Neidhart« über bestimmten Liedcorpora in Lyrik- und Sammelhandschriften des späten 13. Jahrhunderts und übernimmt hier zunächst eine ordnende Autorfunktion.³ In den folgenden drei Jahrhunderten ist „[m]it dem Namen Neidhart [...] eines der erstaunlichsten Rezeptionsphänomene im Bereich der mittelhochdeutschen Lyrik verbunden.“⁴ So tritt Anfang des 15. Jahrhunderts in Heinrich Wittenwilers Versepos »Der Ring« ein gewisser Neidhart auf, der prägnante Figurenmerkmale mit dem Ich der Lieder teilt.⁵ Auch in Spielen des 14.–16. Jahrhunderts treibt Neidhart sein Unwesen, weshalb einige der Texte im Titel als *Neithart Spil* bezeichnet werden.⁶ Die Performances von *Neithart spil* und *Neithart tanz* werden in zahlreichen Quellen aus dem 14., 15. und 16. Jahrhundert erwähnt.⁷ Schließlich gelingt Neidhart, dem „Gattungs- und Medienwechsler par excellence“⁸, der Sprung von der Handschrift in den Druck, wo verschiedene, in früheren

¹ »Dörperlich« ist hier als Antonym zu »höfisch« aufzufassen. Bei den dörperlichen Figuren, die in den »Neidharten« auftreten, handelt es sich um grobschlächtige Bauertölpel, deren brachiales, unflätiges und groteskes Gebaren in Fundamentalopposition zur höfischen Welt steht. Da in den späteren Neidharten häufig der Begriff »Bauer« für antagonistische Figuren verwendet wird, werden die Begriffe im Folgenden weitestgehend synonym gebraucht.

² Wenn es sich nicht um Zitate handelt, wird im Folgenden immer die neuhochdeutsche Lautung und Graphie des Namens »Neidhart« verwendet. Gleiches gilt für »Reuental« und weitere Figurennamen.

³ Die Liedüberlieferung ist seit dem Erscheinen der Salzburger Neidhart-Edition (SNE) im Jahr 2007 nahezu vollständig dokumentiert. Die Ausgabe erfasst die Texte und die musikalische Notation der Lieder aller bekannten Manuskripte und Drucke, auch die Holzschnitte der Drucke sind abgebildet: Müller, Ulrich/Bennetitz, Ingrid/Spechtler, Franz V. (Hg.): Neidhart-Lieder. Vgl. auch die Rezensionen von Bleuler: Neidhart-Lieder; Brunner: Neidhart-Lieder, hg. von Ulrich Müller; Hoppe: Neidhart-Lieder; Janota: Neidhart-Lieder; Stock: Neidhart-Lieder; Wachinger: Wie soll man Neidhart-Lieder edieren? Wenn nicht anders angegeben beziehen sich alle Zitate von Neidhartliedern auf die SNE. Zitiert wird nach dem Vorschlag der Herausgeber*innen: SNE + Bandnummer + erstgenannte Handschriften-Sigle mit dortiger Nummer des Liedes bzw. mit Seitenzahl des Kommentarteils. Vgl. hierzu SNE III: S. 544.

⁴ Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 427.

⁵ Zur problematischen Datierung des »Rings« vgl. Röcke (Hg.): Heinrich Wittenwiler – Der Ring, hier: Nachwort, S. 492.

⁶ Bis ins 16. Jahrhundert sind über 50 Namensnennungen in unterschiedlichen Zusammenhängen belegt. Vgl. die Zusammenstellung in HW, S. 324–332. Vgl. auch Simon: Neidharte und Neidhartianer.

⁷ Vgl. Simon: Die Anfänge des weltlichen deutschen Schauspiels, S. 351. Simon ediert auch die einzelnen Belege (S. 367–456). Zur Verwendung des Begriffs »Performance« vgl. Teil I, Kap. 3.3.

⁸ Keller: Inversion des Veilchens, S. 333.

Handschriften unter dem Signum »Neidhart« überlieferte Lieder zu einer „Vita Neidharts“⁹ mit dem Titel »Neithart Fuchs« kompiliert wurden.

Wie eingangs erwähnt, existiert Neidhart aber nicht nur in Handschrift und Druck: Noch heute kann man eine Tumba am Wiener Stephansdom besichtigen, in der sich – so behaupten nicht nur diverse spätmittelalterliche Dokumente, sondern auch neuzeitliche Wiener Stadthistoriker¹⁰ – die Gebeine des »Minnesängers Neidhart« befinden. Auf dem Schild der Tumbafigur ist ein Fuchs zu erkennen. Bildliche Darstellungen finden sich ebenfalls im sächsischen Meißen: Die Albrechtsburg ist mit figuralen Sandsteinreliefs geschmückt, der Text eines Reliefs gibt darüber Auskunft, dass sich Neidhart unter den Figuren befindet. Die Abbildungen korrespondieren mit der Handlung einiger Lieder und Szenen aus den Spieltexten. Gleiches gilt für zahlreiche Wandmalereien, die sowohl in Burgen als auch in Bürgerhäusern entdeckt wurden.¹¹

⁹ Brill: Die Schule Neidharts, S. 221.

¹⁰ Vgl. Perger: Neidhart in Wien.

¹¹ Aufgrund des Bildprogramms (Veilchenschwank) recht eindeutig zur Neidhart-Ikonographie zu zählen sind: 1.) Eine in Kalksecco-Technik aufgetragene Wandmalerei, deren Fragmente nach der Zerbombung der Burg Trautson bei Matrei am Brenner entdeckt wurden. Die Darstellung, die sich im unteren Teil des Palas befand, wurde durch Abnahme gerettet. Das Secco wird auf die Mitte des 15. Jahrhunderts datiert. 2.) Um 1390 ist eine Wandmalerei im heute weitestgehend zerstörten Ostpalas der »Bilderburg« Schloss Runkelstein entstanden. Vermutlich gaben Niklaus und Franz Vintler die Malerei in Auftrag. Belegt ist das Wandgemälde durch eine 1493 entstandene Inventarliste, auf der eine im Ostpalas gelegene *barnasch kamer, gnannt Neythart* angeführt wird (vgl. die Edition des Inventars bei Schönherr: Das Schloss Runkelstein, S. 49). Auf Runkelstein war es üblich, „die Kammern nach den jeweiligen Bildzyklen zu benennen“ (Jöst: Zur Neithart-Ikonographie, S. 233). Zudem ist die Neidhartszene durch eine um 1883 entstandene aquarellierte Zeichnung von Friedrich von Schmidt dokumentiert (vgl. Bechtold: Nachlese aus Runkelstein, S. 795–797, Abb. 734). Auch die profanen Wandmalereien im »Turniersaal« des Runkelsteiner Westpalas weisen Motive auf, die den Neidharten zumindest nahe stehen (vgl. Domanski/Krenn: Die profanen Wandmalereien, hier v.a. »Ballspiel« und »Tanz« S. 85–87). Dass »Neidhart«-Lieder auf Runkelstein bekannt waren, beweist außerdem eine als »Runkelsteiner Tanzlied« bezeichnete Inschrift auf einer Außenwand der Burg, die Horst Brunner als Neidhartlied identifiziert hat (vgl. Brunner: Runkelsteiner Tanzlied). 3.) Ein Fresko, welches im Haus »Zur Zinne« in Diessenhofen entdeckt wurde, ist ebenfalls zerstört, wurde aber in Kopien überliefert: Es existiert ein Foto und eine Pausse. Das Fresko aus Diessenhofen wird auf 1330 datiert. 4.) Die Wandmalereien, die im Haus »Zum Grundstein« in Winterthur entdeckt wurden. Das Fresko, welches auf 1360/80 datiert wird, ist nicht erhalten. Ein Ölgemälde des Freskos in Winterthur zeigt zwar den ikonographischen Aufbau, ist aber deutlich stilisiert. 5.) Um die Liste der ikonographischen Zeugnisse zu vervollständigen, sei abschließend noch eine Federzeichnung genannt, die sich in einer Wiener Handschrift eines Aristoteles-Traktats von Johannes Buridanus befindet (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 5458, Bl. 126r). Die auf der um 1365/70 entstandenen Federzeichnung dargestellte Szene kann v.a. aufgrund der Namenbeischriften (*Engelmar*) als Neidhart identifiziert werden (vgl. Wachinger: Neidhart-Schwänke im Bild, S. 144–148, mit Abbildungen). Eine Reihe von Wandmalereien sind weniger eindeutig mit Szenen aus den Liedern zu identifizieren, sie stehen – um es vorsichtig auszudrücken – in der Tradition der Neidharte: 1.) Erst 1996 wurde im Züricher Haus »Zum Brunnenhof« ein um 1330 entstandenes Wandgemälde entdeckt, welches, gekennzeichnet durch Kleidung, Gestik und Gesichtszüge der Figuren, eine nicht-höfische Tanzszene darstellt. Bedauerlicherweise ist ein Teil der Malerei aus Kostengründen noch nicht freigelegt, dieser könnte wichtige Hinweise auf die Bildquelle geben. 2.) Ein weiteres Wandbild mit Tanzszenen wurde im Züricher Haus »Zum Griesemann« freigelegt. Als Entstehungszeit wird die Mitte des 14. Jahrhunderts vermutet. 3.) Auf die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts wird ein Secco in einem Regensburger Anwesen (Glockengasse 14) datiert. Hier lassen die Namenbeischriften der männlichen Figuren darauf schließen, dass es sich bei der dargestellten Tanzszene um einen Neidharttanz handeln könnte. 4.) Der Festsaal des Wiener Hauses »Tuchlauben 19« ist mit einer Seccomalerei geschmückt, die um 1400 entstanden ist. Die dargestellten Szenen (Ballspiel, Liebespaar, Reigen) werden seit ihrer Entdeckung 1979 mit Neidhart in Verbindung gebracht und von Wiener

Als Sammelbegriff für all diese Zeugnisse wähle ich im Folgenden die Bezeichnung »Neidharte«, in Bezug auf die Lieder und Spiele werde ich von »Neidhartliedern« und »Neidhartspielen« sprechen. Somit ist ein Untersuchungsergebnis bereits vorweggenommen: »Neidhart« steht explizit für eine Gattung, die sich vornehmlich durch inhaltliche Kriterien konstituiert und nicht die Funktion der Zuschreibung einer Autorschaft hat. Neben den literarischen und ikonographischen Neidharten zähle ich auch durch schriftliche Überlieferung bezeugte historische Ereignisse, die mit dem literarischen Stoff in enger Verbindung stehen, zu den Neidharten. So existieren zum Beispiel zahlreiche Belege für Tänze, denen das Epitheton »Neidhart« angeheftet wurde. Mit einem derartigen Neidharttanz wird nun der Problemhorizont eröffnet.

1.2. Problemaufriss: *Neytharts tancz* zwischen Ritual und Theater

In einem Brief vom 8. März 1495 schildert der »letzte Ritter«,¹² Kaiser Maximilian I., seine fastnächtlichen Abenteuer am Rhein:

*So verkunden wir ewr liebe, daz wir dyse vastnacht nicht getanczt haben. dan alain haben wir Neytharts tancz zugericht, daz ist vnser kurzbaill gebest mit vnseren pasen pauren.*¹³

Maximilians Schreiben zufolge hat der kaiserliche Kollektivkörper üblicherweise an *vastnacht* getanzt,¹⁴ im Jahr 1495 musste er hingegen auf dieses Vergnügen verzichten. Bereits im nächsten Satz räumt Maximilian ein, dass man doch noch einen Tanz *zugericht* habe: *Neytharts tancz*. Die Anmerkung des Herausgebers gibt den schlichten Hinweis, dass es sich bei *Neytharts tancz* um einen »Bauerntanz« – einen Tanz in bäuerlicher Kostümierung – handele.¹⁵ Maximilians Brief wäre folglich ein Beleg dafür, dass zur Fastnacht 1495 in Köln eine

Lokalpatriot*innen als »Neidhartbilder« bezeichnet. Abbildungen zur Neidhart-Ikonographie in: Blaschitz (Hg.): Neidhartrezeption in Wort und Bild, S. 50–52 (Zürich, Diessenhofen, Winterthur), S. 66–70 (Regensburg), S. 103–111 (Wien und Federzeichnung), S. 293 (Burg Trautson) und die zahlreichen Abbildungen auf der beiliegenden CD-ROM; Lutz (Hg.): Literatur und Wandmalerei, Bd. I, S. 355–364 (Zürich, Diessenhofen, Winterthur) und Bd. II, Abb. 15–20 (Diessenhofen, Winterthur, Wien).

¹² Zur Problematik dieser Zuschreibung vgl. Müller: Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I., S. 11–21.

¹³ Zitat aus einem Schreiben, das Maximilian I. in Köln an seinen Onkel Erzherzog Siegmund von Tirol verfasst hat. Der Brief, bei dem es sich laut Herausgeber um ein Autograph handelt, ist ediert in: Kraus (Hg.): Maximilians I. vertraulicher Briefwechsel, S. 101–103, Zitat S. 103.

¹⁴ Vgl. hierzu auch das Kapitel „Das Hofleben, Alltag und Festkultur“ in: Wiesflecker: Kaiser Maximilian, Bd. V, S. 380–409. Außerdem die Beiträge im Sammelband zum Thema von Walter Salmen. Salmen (Hg.): Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilian I.

¹⁵ Kraus (Hg.): Maximilians I. vertraulicher Briefwechsel, S. 103. Von einem »Bauerntanz«, der während Maximilians I. Aufenthalt im Jahr 1504 in Augsburg stattgefunden haben soll, berichtet der Eßlinger Bürgermeister Hans Umgelter: *da ist m. H. kunig komen wol mit 70 Person bei den 40 Spielleuten all in Purenkleiden gekläit und sunst by 30 Person auch in Purnclait gekläit [...] und haben ain Burentanz gebapt* (Der Brief ist zum Teil abgedruckt in: Brunner, L.: Kaiser Maximilian I. und die Reichsstadt Augsburg, S. 34). Der lange Zeit in diplomatischen Diensten des Kaisers stehende Matthäus Lang soll selbst als Bauer verkleidet aufgetreten sein. Vgl. Böhm: Die Reichsstadt Augsburg und Kaiser Maximilian, S. 143.

»Mummerei«, also eine „kostümierte Tanzaufführung“¹⁶ stattgefunden hat. In der Forschung gilt der Begriff *Neythart tancz* als „ein für Neidhartspiele gebräuchlicher Terminus“,¹⁷ da sich in den überlieferten Texten der Neidhartspiele zahlreiche Tanzszenen finden. Auf ein zweckfreies, ästhetisches Handeln deutet auch die von Maximilian erwähnte *kurczbail* hin: Der *tancz* hat offensichtlich der kaiserlichen Unterhaltung gedient. Meint *Neytharts tancz* hier also ein »ästhetisches Drama«, ein Freizeitvergnügen?¹⁸ Wieso aber hebt Maximilian diese Tanzform eigens von anderen Fastnachtstänzen ab? Inwiefern handelt es sich bei *Neytharts tancz* um eine Normabweichung?

Antworten geben die nächsten Zeilen aus dem Schreiben Maximilians:

*So verkunden wir ewr liebe, daz wir dyse vasnacht nicht getanczt haben. dan alain haben wir Neytharts tancz zugericht, daz ist vnser kurczbail gebest mit vnseren pasen pauren. der liegen nun etbail hundert gefangen vnd pegraben.*¹⁹

Im letzten Satz wird deutlich, dass die beschriebenen Vorgänge nicht als rein auf Unterhaltung zielendes, „konsequenzvermindertes“²⁰ Handeln zu werten sind: Einige Akteure sind tot oder in Gefangenschaft. Das Temporaladverb *nun* markiert, dass sich die irreversiblen Konsequenzen der Handlungen nicht auf die Zeit des »Tanzes« beschränken, sie gelten auch noch für den Zeitpunkt des kaiserlichen Schreibens. Maximilians Neidharttanz meint also eine „konkret historisch hervorgehobene“²¹ Handlung, die allerdings nicht »konsequenzvermindert«, sondern dauerhaft wirksam ist.²²

Die Wirkungsdauer allein ist nun aber kein hinreichendes Kriterium, um Ereignisse als »ästhetisch« oder »nicht-ästhetisch« zu klassifizieren. Vor allem die Rahmung der Vorgänge,

¹⁶ Schnitzer: Mummerei, S. 515.

¹⁷ Simon: Das weltliche deutsche Schauspiel, S. 177. Cora Dietls Behauptung: „Zeitgenössisch werden die Neidhartspiele allerdings nicht als Spiele bezeichnet, sondern als *neidhartstanz*“, greift zu kurz (Dietl: Tanz und Teufel in der Neidharttradition, S. 400). Die Bezeichnung der Neidhartspiele als *Neytharts tancz* wurde nicht ausschließlich verwendet. In einigen Aufführungsbelegen und in den Paratexten der Spielüberlieferung findet sich die Bezeichnung »Neidhartspiel« oder schlicht »(her) Neidhart«. Vgl. die Dokumentation der Spielbelege bei Simon: Weltliches deutsches Schauspiel, S. 367–456, hier Beleg Nr. 2, 19, 20, 21, 27, 29, 31, 64, 160, 477, 478, 480, 481 und 483.

¹⁸ Ich beziehe mich hier auf den von Victor Turner und Richard Schechner geprägten Begriff des »kulturellen« bzw. »ästhetischen Dramas« in Abgrenzung zum »sozialen Drama«. Vgl. Turner: Vom Ritual zum Theater; Schechner: Theater-Anthropologie. Schechner und Turner verwenden »Drama« zunächst synonym zu »Theater«.

¹⁹ Kraus (Hg.): Maximilians I. vertraulicher Briefwechsel, S. 103 (Hervorhebung F.F.).

²⁰ Vgl. Kotte: Theatralität im Mittelalter. Kotte beschreibt die „Spezifik des theatralen Vorgangs als *konkret historisch hervorgehobenes* und zugleich *konsequenzvermindertes interaktives Handeln*“ (S. 191; Hervorhebungen im Original). Kottes offener Theatralitätsbegriff reicht allerdings als heuristisches Instrument im Rahmen dieser Arbeit nicht aus. Vor allem das Moment der Interaktivität ist problematisch. Vgl. Teil I, Kap. 3.1.

²¹ Vgl. Kotte: Theatralität im Mittelalter, S. 191.

²² Nach der »Theater-Anthropologie« Richard Schechners ist die Dauer der körperlichen Transformation ein Kriterium für die Differenzierung von ästhetischen und sozialen Dramen, denn „[d]ie vom ästhetischen Drama erreichte körperliche Veränderung ist nicht von Dauer.“ Schechner: Theater-Anthropologie, S. 136.

der Zusammenhang, in dem die Ereignisse stehen, ist relevant.²³ „Es geht also nicht allein um die Konsequenz – stirbt der Schauspieler oder nicht –, sondern auch um den Kontext.“²⁴ Der Kontext, in den sich Maximilians Schreiben von *Neytharts tancz* einordnen lässt, kann sowohl durch das geltende historische Narrativ als auch durch die übrigen Zeilen des Briefes erschlossen werden: Die Passage bezieht sich auf ein blutiges Gemetzel mit den geldrischen Rebellen, den *pasen pauren*, die unter Karl von Egmont-Geldern die Unabhängigkeit Gelderns vom Reich forderten.²⁵ *Neytharts tancz* steht hier für rituelle Kriegshandlungen, durch die der soziale Konflikt ausgehandelt wird.

Ein Blick in die Texte der Neidhartlieder und Neidhartspiele genügt, um zu erkennen, wieso die metaphorische Übertragung von *Neytharts tancz* auf den Bereich des Krieges dem Literaturkenner Maximilian nicht fernlag: Tanz und Gewalt sind nicht nur die dominierenden Themen der Neidharte, sondern gehen dort meist fließend ineinander über. Es ist also kein Zufall, dass Maximilian auf die Neidharte zurückgreift, um die Kämpfe gegen die geldrischen Rebellen zu beschreiben.

Bekanntermaßen ist die Verflüssigung der Grenze von Fiktion und realhistorisch Biographischem, von literarischer bzw. ikonographischer Inszenierung und dargestellter Wirklichkeit ein strategischer Kunstgriff des Kaisers im Dienste seiner *gedechtnus* – seiner „planmäßige[n] Sicherung des Nachruhms im Medium der Literatur“²⁶ und der bildenden Kunst. Die Neidhartfigur ist sozusagen das literarische Negativ zur Person des Kaisers, der sein Ruhmeswerk mit literarisch-fiktionalen Elementen ausstaffiert hat. Denn wie im Folgenden (Teil II) gezeigt werden soll, üben die Neidharte durch die permanente Einbindung von (vermeintlichen) „Realitätsfragmenten“²⁷ starke „biographische Suggestionen“²⁸ aus, welche nicht nur die moderne wissenschaftliche Rezeption immer wieder zu Spekulationen über

²³ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 352: „Ausschlaggebend für die Differenzierung zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen Aufführungen sind also weder ihre je spezifische Ereignishaftigkeit noch die besonderen ihnen zugrundeliegenden Inszenierungsstrategien oder die ästhetische Erfahrung, welche sie ermöglichen. Es ist vielmehr der institutionelle Rahmen, der darüber entscheidet, ob sie als künstlerisch oder nicht-künstlerisch einzustufen sind.“ Vgl. auch die Bedeutung der kulturell-pragmatischen Rahmung in der soziologischen Rahmenanalyse von Erving Goffman, nach der Ereignisse nicht durch die Interaktionsweise, sondern stets „im Sinne des Rahmens definiert“ sind. Goffman: *Rahmen-Analyse* (Zitat S. 31). Vgl. hier auch das Kapitel „Der Theaterrahmen“ (S. 143–175).

²⁴ Schechner: *Theater-Anthropologie*, S. 157. Richard Schechners Bemerkung geht auf Überlegungen zum römischen Circus Maximus zurück. Er behauptet schließlich an derselben Stelle: „Der Unterschied zwischen Circus Maximus und dem Globe entspricht dem zwischen spanischem und portugiesischem Stierkampf.“ Als „Brücke ins antike Rom“ bezeichnet Andreas Kotte die *ludus militaris*, die mittelalterlichen Turniere, die als Schau-Spiele betrachtet werden können und für die Akteure ebenfalls die Gefahr des Todes bargen (vgl. Kotte: *Theaterwissenschaft*, S. 34.).

²⁵ Vgl. auch Simon: *Das weltliche deutsche Schauspiel*, S. 177.

²⁶ Müller: *Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.*, S. 20.

²⁷ Bertau: *Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter*, Bd. II., S. 1032.

²⁸ Ebd., S. 1040.

den »Sitz im Leben« der Neidharte verleitet haben. Von jeher haben die Neidharte zur aktiven Weitergestaltung verführt und künstlerische Produktionsprozesse ausgelöst. Die Grenzen zwischen Rezeption und Produktion sind nicht immer klar trennbar. So hat auch Michael Curschmann Maximilians Referenz auf *Neytharts tancz* als „Spurenelement eines Umgangs mit Literarischem, der sich nicht in der Einseitigkeit des Vortrags erschöpft, sondern aktuelle Teilnahme am Geschehen mit einschließt“,²⁹ interpretiert. *Neytharts tancz* ist interaktiv und bewegt sich – nicht nur am Hofe Maximilians – zwischen ästhetisch-theatralem Ereignis und rituell-sozialer Handlung.

Soziale und ästhetische Prozesse stehen generell in einem Wechselverhältnis. Nach dem Anthropologen Turner und dem Performance-Theoretiker (und -Praktiker) Schechner weisen soziale Konflikte und ästhetische Ereignisse analoge formale, strukturelle und rhetorische Merkmale auf.³⁰ Gesellschaftliche Krisen und Konflikte, von Turner als soziale Dramen beschrieben, werden durch Rituale bewältigt. Nach Turner umfasst ein soziales Drama vier Phasen: „Bruch, Krise, Bewältigung und *entweder* Reintegration *oder* Anerkennung der Spaltung“³¹ – die Struktur des Schemas entspricht der aristotelischen Beschreibung des Dramas. Die rituelle Phase der Bewältigung bezeichnet Turner auch als Übergangs-, Transformations- oder Schwellenphase.³² Der in dieser Phase eröffnete liminale (lat. *limen* – die Schwelle) Raum stellt einen Bereich des »betwixt and between« dar, ein rituelles »Dazwischen«, eine Phase der sozialen Anti-Struktur, in der die im Alltag geltende Ordnung vorläufig suspendiert und durch rituelle Handlungen neu arrangiert wird.³³ Die ritualisierten Handlungen der Transformationsphase können dabei verschiedenster Art sein:

Krisenbewältigung umfasst gewöhnlich ritualisiertes Handeln, wobei dies ein rechtliches [...], religiöses [...] oder militärisches (zum Beispiel trägt man eine Fehde aus, geht auf die Kopffjagd oder führt einen organisierten Krieg) Handeln sein kann.³⁴

²⁹ Curschmann: Konventionelles aus dem Freiraum zwischen verbaler und visueller Gestaltung, S. 250.

³⁰ Turner stellt diese Beziehung mit Verweis auf Schechner graphisch in Form einer Schleife dar. Vgl. Turner: Vom Ritual zum Theater, S. 114–118 und S. 140–143.

³¹ Ebd., S. 108. Victor Turner nimmt in seiner Strukturierung der sozialen Dramen ausdrücklich Bezug auf die 1909 erschienene Ritual-Studie von Arnold van Gennep: Übergangsriten/Les rites de passage. Van Gennep ging für die Übergangsrituale von drei Phasen (1. Trennung, 2. Schwelle, 3. Angliederung) aus. Während die Schwelle für van Gennep ein Bestandteil von Initiationsriten ist, ist die Schwelle als Phase der rituellen Bewältigung für Turner ein Bestandteil von sozialen Dramen.

³² Victor Turner hat den Begriff der »Liminalität« für die Schwellenphase geprägt und verwendet diesen lediglich für »obligatorische« Rituale innerhalb sozialer Strukturen. Für »freiwillig« hervorgebrachte Formen, »Freizeitgattungen«, zu denen er das Theater zählt, führt er den Begriff »Liminoïd« ein. Vgl. Turner: Vom Ritual zum Theater, S. 28–9). In der Forschung hat sich der Begriff allerdings nicht durchgesetzt.

³³ In eben dieser Möglichkeit der Umstrukturierung liegt, laut Turner, der wesentliche Unterschied zwischen Ritual und Zeremonie, da eine Zeremonie nicht transformativ wirke, eine reine „Formalität“ sei und bloß zeige: „Eine Zeremonie ist indikativisch, ein Ritual transformativ“ (ebd., S. 128). In der vorliegenden Arbeit wird der Ritualbegriff allerdings weiter gefasst. Vgl. Teil I, Kap. 3.1.

³⁴ Turner: Vom Ritual zum Theater, S. 145.

Diese transformative Phase der Bewältigung des Geldern-Konflikts durch militärisches Handeln bezeichnet Maximilian also mit dem Begriff *Neytharts tancz*. Bruch, Krise und die Bewältigung durch rituelle Kampfhandlungen resultieren in einer (vorübergehenden) Lösung.³⁵ Durch die räumliche Trennung (Grab/Gefängnis) eines Teils der *pasen pauren* ist eine neue Ordnung entstanden.

Der Kaiser verwendet in dem autographischen Brief den Pluralis Majestatis – als Herrscher verweist Maximilian mit dem Personalpronomen nicht nur auf seinen natürlichen, sondern immer auch auf seinen politischen und damit den kollektiven Körper.³⁶ Während für die performative Aussage (*verkunden wier*) im engeren Sinne Maximilian als handelndes Individuum betrachtet werden kann, lässt sich im Folgenden (*dan alain haben wier Neytharts tancz zugericht*) nicht mehr mit Sicherheit bestimmen, ob der Plural letztlich allein auf die Person des Kaisers oder doch auf ein »tanzendes« Kollektiv verweist. Auch das Verb kann sich nicht nur auf die Person des Kaisers als »Regisseur« eines ästhetischen Tanzspiels/einer Schlacht, sondern auch auf eine durch das Tanzspiel generierte/die »real« kämpfende habsburgische »Communitas«³⁷ beziehen.³⁸ Die Verwendung des Pluralis Majestatis zeigt ein Weltverständnis an, nach dem Kaiser Maximilian gleichzeitig handelndes Individuum und handelndes Kollektiv ist – die moderne Leserin macht bei der Lektüre die Erfahrung einer Instabilität. Der Versuch, einen festen Referenzpunkt für das majestätische *wier* auszumachen, führt zu einem liminalen Zustand des »betwixt and between«, zwischen zwei Ordnungen der Wahrnehmung. Eine ähnliche Grenzerfahrung entsteht bei der Lektüre der Neidharte.

³⁵ Die Krise resultiert aus einem Vertragsbruch durch Karl von Egmont-Geldern. Nach dem im Jahr 1494 geschlossenen Vertrag sollte die Geldernfrage durch einen Schiedsspruch der Kurfürsten entschieden werden. Doch im März 1495 hatte Karl das von burgundischen Truppen besetzte Nijkerk angegriffen, wodurch der Geldernkrieg erneut aufflammte. Wenn man die Gesamtsituation berücksichtigt, handelt es sich nur um eine vorübergehende Lösung des Konflikts, da die Auseinandersetzung um das Herzogtum Geldern auch in den nachfolgenden Jahrzehnten immer wieder Anlass für Kriege gab. Vgl. hierzu Wiesflecker: Kaiser Maximilian, Bd. 1, S. 378–382.

³⁶ Das populäre Konzept der »zwei Körper des Königs« (natürlicher und übernatürlicher, unsterblicher politisch funktionaler Körper) geht auf den Mediävisten Ernst Kantorowicz zurück. Vgl. Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs.

³⁷ Mit »Communitas« bezeichnet Victor Turner die soziale Gemeinschaft im Schwellenzustand, in dem ein gesteigertes Gemeinschaftsgefühl generiert wird: „Ich ziehe das lateinische Wort ‚Communitas‘ dem Wort ‚Gemeinschaft‘ vor, weil ich diese Form der Sozialbeziehung vom ‚Bereich des Alltagslebens‘ unterscheiden möchte.“ Turner: Liminalität und Communitas, S. 250.

³⁸ Zu dem sehr breiten Bedeutungsspektrum des Verbs *ribten* vgl. BMZ Sp. 630–637; DWB Bd. 32, Sp. 659–663. Neben der allgemeinen Bedeutung »einrichten«, »ordnen«, »herrichten«, »veranstalten« kann es auch »rüsten« meinen. Im 16. Jahrhundert taucht der Begriff vermehrt in der Verwendung »körperlich entstellen«, »misshandeln«, »verprügeln« auf. Zudem kann es sich auch auf den Akt der dichterischen Gestaltung beziehen. In Belegen für die Aufführung von Spielen taucht das Verb meist mit Bezug auf den Spielleiter, gelegentlich mit Bezug auf ein spielendes Kollektiv, auf. Vgl. Simon: Das weltliche deutsche Schauspiel 76 (S. 380) / 77 (S. 381) / 96 (S. 383) / 97 (S. 383) / 160 (S. 393) und Neumann: Geistliches Schauspiel 1309 (S. 287) / 1327 und 1328 (S. 288) / 1347 (S. 290) / 1396 (S. 294) / 1852 (S. 384) / 1939 (S. 401) / 1975 (S. 423) / 2031 (S. 438) / 2037 (S. 440) / 2040 (S. 441) / 2371 (S. 614) / 2811 (S. 702).

1.3. Erkenntnisinteresse: Neidhart(e) zwischen Ritual, Theater und Schrift

Die Beschäftigung der mediävistischen Germanistik mit den Gattungen Lyrik und Spiel ist von einem Problem gekennzeichnet, das die »neuere« Literaturwissenschaft meist nur mit Blick auf die dramatischen Gattungen verhandelt: das Problem des wechselseitigen Verhältnisses zwischen dem »heterogenen Zeichensystem der plurimedialen« Performance und dem »homogenen sprachlichen Zeichensystem« des überlieferten Textes – dem Verhältnis von Körper und Schrift.³⁹ Die Frage nach dem rituellen und theatralen Status der Neidharte impliziert den Versuch, die überlieferten Lied- und Spieltexte, aber auch die ikonographischen Zeugnisse aus dem Vollzug, im Zusammenhang mit ihren pragmatischen Kontexten zu verstehen. Die Prozesse der Bedeutungserzeugung und Wirklichkeitskonstitution sowie die Verhältnisse von Text und Kontext, Präsenz und Repräsentation,⁴⁰ referentieller und performativer Funktion von Sprache stehen daher im Mittelpunkt dieser Arbeit. Notwendige Voraussetzung ist hierbei die Annahme, aus den überlieferten Texten und Bildern Spuren der plurimedialen Performance lesen zu können.⁴¹

Da Neidhart ein medialer Grenzgänger ist, der sowohl in (erzählenden) Liedern als auch in Spielen und bildlichen Zeugnissen auftritt, bietet der Neidhart-Stoff einen idealen Anknüpfungspunkt, um die Ritualitäts-, Theatralitäts-, Textualitäts- und Performativitätsdebatte der Lied- und Spielforschung miteinander in Beziehung zu setzen. Neben der medialen und materiellen Vielfalt der Neidhart-Überlieferung lassen auch die inhaltlichen Anlehnungen an „rituelle Formen von Gemeinschaftshandeln wie den gemeinsamen Tanz“⁴² und die dialogisch antagonistische Grundstruktur den Stoff als besonders geeignet erscheinen, um an die Überlegungen der Lied- und Spielforschung zu Ritualität, Theatralität, Performance und Performativität anzuschließen und sie miteinander zu verbinden.

Dass Lied und Spiel üblicherweise getrennt unter die Lupe genommen werden, ist wohl nicht zuletzt den dominierenden Forschungsprämissen über die Performance-Situation von Minnesang, Sangspruch und Spiel geschuldet. Man geht heute im Allgemeinen davon aus, dass Minnesang und Sangspruch von einem (männlichen) Sänger performt wurden, während die Performances der Spiele als kollektive interaktive Ereignisse imaginiert werden.

³⁹ Zur Begrifflichkeit vgl. Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, Bd. 1, S. 7–23.

⁴⁰ Präsenz unterscheidet sich von Repräsentation dadurch, dass präsenzte Handlungen – selbst Als-Ob-Handlungen – immer einen Anteil an der Wirklichkeit haben und auf spezifische Weise mit Wirklichkeit zusammenhängen. Zur Definition von Präsenz vgl. auch Anm. 245.

⁴¹ Überlegungen zum pragmatischen Rahmen der Texte kommen ohne Präsuppositionen nicht aus, sind sie doch an sich schon Vorannahmen. Vgl. Egidi: *Der performative Prozess*, S. 22.

⁴² Müller: *Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung*, S. 47.

Zudem wird die Performance von Minnesang und Sangspruch in der Regel im höfischen Bereich, die des Spiels im städtischen Raum verortet. Somit werden differierende Produktions- und Rezeptionsbedingungen angenommen – Annahmen, die zwar bereits kritisch hinterfragt, aber keineswegs ad acta gelegt wurden.⁴³

Im Mittelpunkt der Forschung zu den Interferenzen von Ritual und Theater stand lange Zeit das geistliche Spiel,⁴⁴ was daran liegen mag, dass im engsten Verständnis von Ritual rituelle Handlungen stets mit Mythen und der Bildung von religiösen Gemeinschaften in Verbindung gebracht werden. Zudem sind zahlreiche schriftliche Quellen zum liturgisch rituellen Kontext tradiert, auf die bei den Überlegungen zur Einbindung der überlieferten Texte in kulturelle Praktiken zurückgegriffen werden kann – viele dieser theologisch-theoretischen Schriften haben das Verhältnis von Repräsentation und Präsenz zum Gegenstand (Stichwort: Transsubstantiation). Das weltliche Spiel war zwar in die rituellen Praktiken des (Fastnacht-)Festes eingebettet, jedoch fehlt hier die primäre Bindung an den Bereich der Schriftlichkeit; Quellen zur kontextuellen Rahmung dieser Spieltexte sind rar. Da die Neidharte nicht auf die Gattung Spiel beschränkt sind und neben den Liedern und ikonographischen auch weitere Zeugnisse – wie beispielsweise die Erwähnung im Brief Maximilians oder die zahlreichen Belege für Performances – überliefert sind, bietet der Neidhart-Stoff die Möglichkeit, die Wechselspiele und Schnittstellen von Text, Ritual und Theater genauer zu beleuchten. Durch die Gattungs- und Medienvielfalt sowie den Reichtum der Überlieferung eignen sich die Neidharte hervorragend, um performativitätstheoretische Fragestellungen auf einen Stoff zu beziehen, der sich zwischen Ikonographie, Erzählung, Ritual und Theater bewegt und der zahlreiche mediale Transformationen durchlaufen hat.

Während sich der Fokus im zweiten Teil zunächst darauf richtet, wie das Sänger- und Autor-Ich Neidhart durch biographische und szenische Referentialisierungsspiele in den Liedern als (an)greifbar und körperlich präsent suggeriert wird, werden im dritten Teil die

⁴³ Frank Willaert weist zu recht daraufhin, dass die germanistische Mediävistik einseitig auf den Vortrag des Minnesangs auf dem höfischen Fest fixiert ist. Vgl. Willaert: *Minnesänger, Festgänger?*. Ähnlich auch Mertens: *Der Sänger und das Buch*. Herweg (*Lieder im Dialog*) geht zwar von einer Ko-Präsenz aus, nimmt also an, dass „ein Aufführungsereignis im Regelfall mehrere Lieder, nicht selten auch mehrere Dichter in situativ zusammengestellten Repertoires“ umfasste (S. 267), beschränkt sein Konzept der „Ko-Performanz“ aber auf die Untersuchung dialogischer, intertextueller Textbeziehung verschiedener Lieder, geht also nicht von einer Ko-Performance innerhalb eines Liedes aus.

⁴⁴ Vgl. Petersen: *Ritual und Theater*; Warning: *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*; Quast: *Vom Kult zur Kunst* (Quast konzentriert sich vor allem auf die rituelle Funktion der Texte); Kasten/Fischer-Lichte (Hg.): *Transformationen des Religiösen*; Ziegeler (Hg.): *Ritual und Inszenierung*. Obwohl letztgenannter Band das weltliche Spiel im Titel einbezieht, überwiegen die Aufsätze zum geistlichen Spiel. Die Untersuchungen zur Epik, die mit dem Ritualbegriff operieren, beschränken sich meist auf die Analyse von erzählten rituellen Handlungen. Vgl. Dörrich: *Poetik des Rituals*; Witthöft: *Ritual und Text*.

Zusammenhänge dieser Erzeugung einer autoritativen Neidhartfigur mit literarisierten »verkehrten« Ritualen (Beichte, Investitur, »Veilchenritual«) aufgezeigt. Vorab skizziere ich in einer theoretischen Einführung die Forschung zur Ritualität und Theatralität mittelalterlicher Lieder sowie Spiele, erläutere die problematische Gattungszuordnung der überlieferten Texte im Zusammenhang mit dem spezifischen medialen Status zwischen Schriftlichkeit und Performance und präzisiere die in dieser Arbeit verwendete Begrifflichkeit.

2. Neidhart(e) »betwixt and between«

2.1. Forschungsüberblick: Spiel und Lied zwischen Ritual und Theater

Wie die Überlegungen zum einleitenden Maximilian-Zitat deutlich gemacht haben, werden öffentliche Ereignisse durch rhetorische Strukturen dramatisiert, so wie auch ästhetische Ereignisse implizit von sozialen Prozessen mitgestaltet werden⁴⁵ – dies gilt nicht nur, aber vielleicht doch besonders für den hier betrachteten Zeitraum vom 13. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Aus seiner Beschäftigung mit dem »mittelalterlichen Theater« hat Hans Ulrich Gumbrecht gefolgert, man habe sich „an den Sachverhalt zu gewöhnen, dass es gar nicht möglich ist, für das Mittelalter eine klare Trennung zwischen »social drama« und »cultural drama« auszumachen.“⁴⁶ Das spätmittelalterliche Schauspiel, so der Forschungskonsens, ist durch eine enge Verknüpfung von Ästhetischem und Sozialem, von Spielrealität (Fiktionalität) und Wirklichkeit (Faktizität) und durch die Einbindung in das kirchliche bzw. fastnächtliche Fest, die durchlässige räumliche Trennung von Zuschauerraum und Spielort und die direkte Interaktion zwischen Spielern und Publikum gekennzeichnet.⁴⁷ Das Spiel wird auf der Schwelle zwischen rituellem und theatralem Handeln verortet und damit zum „Paradigma mittelalterlicher Alterität“⁴⁸ erklärt. Dass das mittelalterliche Spiel häufig unter der Perspektive der Alterität in den Blick genommen wird, wird insbesondere in Nachschlagewerken augenfällig. So ist etwa im Kapitel „Theater als Institution der Literaturvermittlung“ des »Handbuchs Literaturwissenschaft« das »Mittelalter« als Epoche ausgelagert und wird

⁴⁵ Turner und Schechner stellen diese Beziehung graphisch in Form einer Schleife dar. Vgl. Schechner: *Performance Theory*, S. 190. Turner: *Vom Ritual zum Theater*, S. 114–118 und S. 140–143.

⁴⁶ Gumbrecht: *Mittelalterliches Theater aus der Perspektive der Frühen Neuzeit*, S. 848. In seinen anti-cartesischen Analysen plädiert Gumbrecht für eine Weltwahrnehmung »Diesseits der Hermeneutik« und betont, dass vor dem 17. Jahrhundert der aristotelische Zeichenbegriff vorherrschte, der nicht zwischen Form und Substanz, materiellem Signifikanten und immateriellem Sinn unterscheidet. Vgl. Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik*.

⁴⁷ Vgl. Ridder: *Einleitung (Fastnachtspiele)*; Kasten: *Einleitung (Transformationen des Religiösen)*; Simon: *Das weltliche deutsche Schauspiel*; Ziegeler: *Einleitung (Ritual und Inszenierung)*.

⁴⁸ Kablitz: *Einführung (Sektion: Alterität)*, S. 376. Andreas Kablitz bezieht sich hier auf den Aufsatz von Glenn Ehrstine, in dem es um die Raumsemiotik des geistlichen Spiels geht. Vgl. Ehrstine: *Das figurierte Gedächtnis*.

zum zentralen Gegenstand eines eigenen Kapitels „Feste und Spiele“.⁴⁹ Vom »Theater der Antike« folgt hier der direkte Sprung zur »Europäischen Renaissance«, mögliche Kontinuitäten in der Theatergeschichte werden ausgeblendet.⁵⁰

Wie bereits angeführt, wurde der Status des spätmittelalterlichen Spiels zwischen theatralem und rituellem Handeln bislang hauptsächlich in Untersuchungen zum geistlichen Spiel beschrieben, was sich vor allem aus der verhältnismäßig reichen schriftlichen Überlieferung zum liturgischen Ritus und der Debatte um die Realpräsenz Christi im Abendmahlstreit begründet. Bisweilen führte die festgestellte Nähe von geistlichem Spiel und liturgischem Drama „in der Literaturgeschichte zu einigen Verwirrungen, indem manchmal die Messe als Drama, ein andermal das Geistliche Spiel als liturgischer Akt behandelt wurde.“⁵¹ Grund für das Durcheinander ist nicht zuletzt der anfänglich stark entwicklungsgeschichtliche Fokus der Spielforschung. Die Ursprünge des geistlichen Spiels wurden (und werden) im liturgischen Wechselgesang (Quem-quaeritis-Tropus/Ostertropus) vermutet. Das liturgische Ritual wird somit als Keimzelle betrachtet, aus der die mittelalterliche Tradition des Schauspiels zu immer komplexeren Formen erblüht sei.⁵² Wenn es bezüglich des weltlichen Dramas heißt, es sei „aus dem Grundstock des geistlichen Dramas als Schmarotzerpflanze“⁵³ gewachsen, wird es gewissermaßen als Resultat eines – in diesem Zitat negativ gewerteten – Säkularisierungsprozesses betrachtet.

Nicht erst 1936 ging man als Gegenentwurf zur These der Entstehung des Spiels aus der christlichen Liturgie von einer „ungebrochene[n] Kontinuität germanischen Brauchtums“⁵⁴

⁴⁹ Jan-Dirk Müller: Feste und Spiele.

⁵⁰ Zu Gegenpositionen vgl. Tydemann: *Medieval European Stage* (Section A: The inheritance, I: Continuities). Kotte: *Theatergeschichte*, S. 109–121 („Das vermeintliche Theatervakuum“). In der Regel wird die antike Theatertradition als Anknüpfungspunkt von der Forschung ausgeschlossen. Das antike Theater war über die Schullektüre der Dramen von Terenz und Plautus präsent, man geht aber davon aus, dass die Texte nur gelesen wurden und Vorstellungen von Aufführungsformen fehlten. Eine frühe Übersetzung der aristotelischen *Poetik* fällt ins 13. Jahrhundert (Wilhelm von Moerbeke), ist aber schlecht überliefert und gilt als kaum rezipiert. Vgl. Grabmann: *Forschungen über die lateinische Aristoteles-Übersetzungen*, S. 257.

⁵¹ Müller: *Realpräsenz und Repräsentation*, S. 114. Müller verweist hier v.a. auf Hardison: *Christian Rite and Christian Drama*. Hardison bezeichnet die Messe als heiliges Drama („The mass as sacred drama“, S. 35).

⁵² Im größeren Stil hat erstmals Chambers 1903 das evolutionstheoretische Modell auf die Genese des mittelalterlichen Spiels übertragen. Vgl. Edmund Chambers: *The medieval stage*.

⁵³ Michael: *Frühformen der deutschen Bühne*, S. 58.

⁵⁴ Stumpfl: *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*, S. 14. Stumpfl deutet das geistliche Spiel als Versuch der Kirche, die heidnischen Rituale zu ersetzen. Auch der Theaterhistoriker Kindermann geht davon aus, dass die mittelalterlichen Spiele „auf die kultischen Feste der Männerbünde in vorchristlicher Zeit“ zurückgehen (Kindermann: *Theatergeschichte*, Bd. 1, S. 398). Warning greift in seinen Überlegungen zu den »Ambivalenzen des geistlichen Spiels« – die im Gegensatz zu den Thesen Stumpfls und Kindermanns keinen ideologisch fragwürdigen Prämissen folgen – auf den Begriff des „archaischen Rituals“ zurück. Während die christliche Liturgie dieses ausgegrenzt habe, hätten die Spiele die Möglichkeit eröffnet, das Verdrängte wieder in den Mythos zu integrieren. Warning deckt ein Substrat des mythisch, paganen Dualismus in den Spielen auf. Die exzessiven Gewaltszenen im Passionsgeschehen hätten die latente Funktion eines vorchristlichen Sündenbockrituals (vgl. Warning: *Funktion und Struktur*, Zitat S. 76; ders.: *Ritus, Mythos und geistliches Spiel*;

aus. Robert Stumpfls Idee von den »Kultspielen der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas« wurde unter anderem in der »Deutschen Mythologie« Jacob Grimms vorgezeichnet. Grimm verweist hier auf die „keime dramatischer darstellungen“, die in „lauter heidnischen anschauungen begründet“ seien und „auf uralte festlichkeiten“ zurückgingen.⁵⁵ Nach Grimm können diese Keime mit „den ersten anlagen griechischer und römischer kunst verglichen werden“.⁵⁶ In seinem Versuch, die mittelalterlichen Spiele auf die Wurzel »germanischer« Bräuche zurückzuführen, bezieht sich Grimm also explizit auf die Altertumswissenschaften als Universaldisziplin. Der Ursprung der Tragödie im dionysischen Ritual ist seit Nietzsche ein oft unhinterfragter Allgemeinplatz. Viele Altphilologen gehen bis heute davon aus, dass sich „sowohl die Tragödie als auch die Komödie aus chorischen, meist kultischen Begehungen entwickelt haben.“⁵⁷ Durch das respondierende und kommentierende Hervortreten des Chorführers aus dem Kollektiv sei das rituelle Chortanzlied zum Wechselgesang und schließlich zum vielstimmigen Drama transformiert.⁵⁸

Obwohl sich Untersuchungsgegenstand und ideologische Prämissen wesentlich unterscheiden, liegt also allen bislang referierten Forschungsthesen die Idee einer Entwicklung von »einfachen«, vorliterarischen zu »komplexeren«, literarischen Formen zugrunde. Die überlieferten Texte werden auf Rituale zurückgeführt. So geht auch der Literaturwissenschaftler Wolfgang Braungart davon aus, dass sich der Ursprung im Ritual noch in moderner Literatur auf formal-struktureller Ebene manifestiere: „Literatur erinnert deshalb immer auch an ihr vorausgehendes ästhetisches Muster, selbst dann, wenn sie dieses hinter sich lässt.“⁵⁹

ders.: Das Imaginäre des geistlichen Spiels). Zusammenfassend zu den Thesen Warnings und der Debatte um seine Thesen vgl. Haug: Rainer Warning, Friedrich Ohly und die Wiederkehr des Bösen; Bockmann/Toepfer: Ein Paradigma auf dem Prüfstand und Teil III, Kap. 3.6. der vorliegenden Arbeit.

⁵⁵ Grimm: Deutsche Mythologie, Bd. I, S. XV-XVI. Hierzu zählt Jacob Grimm u.a. den „Schwerttanz“ und „die einföhrung des sommerts oder mais, das veilchensuchen und der schwalbenempfang“ (ebd.). In Bezug auf die Nürnberger Fastnachtspiele sprechen sich Catholy und Lenk explizit gegen eine Vermischung von Brauchtum und literarischer Spielüberlieferung aus: „Die Nürnberger Fastnachtspiele des 15. Jahrhunderts sind eine individuelle Schöpfung, aus einer dichterischen Intention konzipiert und gestaltet, gestützt auf eine literarische, dichterische Tradition“. Vgl. Lenk: Das Nürnberger Fastnachtspiel, (Zitat S. 108) und Catholy: Fastnachtspiel.

⁵⁶ Grimm: Deutsche Mythologie, Bd. I, S. XVI. Auch Stumpfl: Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas, S. 24, weist auf die Vergleichbarkeit mit der Entstehung des attischen Dramas hin.

⁵⁷ Bierl: Der Chor in der Alten Komödie, S. 11, hier auch weitere Literaturangaben. Vgl. außerdem Hardin: Ritual und Literaturwissenschaft. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, S. 48, bezeichnet den Chor als „Urdrama“ und behauptet eine Identität von Chor und Tragödie: „Die[] Überlieferung sagt uns mit voller Entschiedenheit, dass die Tragödie aus dem tragischen Chore entstanden ist und ursprünglich nur Chor und nichts als Chor war.“

⁵⁸ Zu den antiken Quellen für diese Annahme vgl. Athenaios: Das Gelehrtenmahl, Buch 14, 630c; Aristoteles: Poetik 1449a. Genaugenommen heißt es in der bekannten Stelle aus der Poetik, dass Tragödie und Komödie ursprünglich aus den Improvisationen der Anführer bestanden hätten. Nietzsches Gleichsetzung des Chors mit der Tragödie bezieht sich vermutlich auf die Angaben bei Diogenes Laertius. Vgl. Diogenes Laertius: Leben und Meinungen berühmter Philosophen, 3, 56 („wie vor Zeiten in der Tragödie zunächst nur der Chor allein die ganze Handlung durchführte, sodann Thespis einen Schauspieler einföhrte [...], Aischylos einen zweiten“).

⁵⁹ Braungart: Ritual und Literatur, S. 27.

Wesentlich beflügelt wurde die Annahme vom Ursprung der Literatur im Ritual durch die »Cambridge Ritualists«, eine Gruppe britischer Forscher, die Ende des 19. Jahrhunderts den Zusammenhang von Mythos und Ritual in den Mittelpunkt ihrer wissenschaftlichen Arbeiten stellte. Die Ritualisten verfolgten die These, dass ein »primal ritual« allen Mythen vorausgehe.⁶⁰ Da der ursprüngliche Zweck der Rituale vergessen wurde, habe man Mythen als Erklärungen für die Existenz von Ritualen geschaffen. Narrationen verstanden sie als sekundäre, „interpretative[] Rest[e] ritueller Praktiken“.⁶¹ Eine Erklärung für das Zustandekommen dieses Erklärungsmodells könnte darin liegen, dass sowohl Rituale als auch die Struktur narrativer Texte durch Grenzüberschreitungen gekennzeichnet sind.⁶² Eine treffende Problematisierung bietet der kanadische Literaturtheoretiker Northrop Frye in der 1957 erschienenen »Anatomy of criticism«. Die Ritualisten hätten rituelle Inhalte mit ritueller Form und strukturelle Analogien mit chronologischen Kausalitäten gleichgesetzt, so Frye:

But an analogy is not necessarily a source, an influence, a cause, or an embryonic form, much less an identity. The literary relation of ritual to drama, like that of any other aspect of human action to drama, is a relation of content to form only, not one of source to derivation.⁶³

Wie Walter Burkert in seiner Studie zur Argonautensage plausibel dargelegt hat, ist es für Philolog*innen nicht möglich, eine endgültige Entscheidung über das Verhältnis von Ritual und Mythos zu treffen, da beide Formen vor der Erfindung der Schrift entstanden sind. Ritual und Mythos, so Burkert, stehen in einem engen Wechselverhältnis zueinander und sind nur unter Berücksichtigung dieser Relation verständlich.⁶⁴

Die Vorstellung einer geradlinigen Entwicklung vom Ritual zum Theater gilt in der heutigen anthropologischen und theater- und literaturwissenschaftlichen Forschung als überholt. Auch das Interesse der mediävistischen Spielforschung hat sich weg von einem genealogischen Entwicklungsmodell hin zur Untersuchung von funktionalen, medialen und performativen Aspekten und analogen Strukturen von Ritual und Spiel verschoben. Im Mittelpunkt des Interesses stehen heute die Interferenzverhältnisse von Ritual und Theater. Der

⁶⁰ Einen Überblick über die bedeutendsten Arbeiten, die in der »Cambridge-Ritual school« entstanden sind, ihre Wegbereiter und ihren Einfluss auf die nachfolgende Forschung bietet Ackermann: *The myth and ritual school*. In jüngerer Zeit werden Mythos und Ritual meist als koexistierende und sich wechselseitig beeinflussende anthropologische Universale betrachtet. Segal: *Mythos*, S. 86–108 (Kapitel „Mythos und Ritual“); Nünning/Rupp: *Ritual and Narrative an Introduction*; Ryan: *Ritual Studies and Narratology*.

⁶¹ Wulf/Zirfas: *Die Kultur des Rituals*, S. 10.

⁶² Zur Strukturierung von Narrationen durch grenzüberschreitende Figuren vgl. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. Zu Lotmanns Überlegungen in Bezug auf die Neidharte vgl. S. 32. Zu den Grenzüberschreitungen in Ritualen vgl. die eingangs skizzierten Ritual-Theorien von Turner, Schechner und van Gennep, S. 7f.

⁶³ Frye: *The anatomy of criticism*, S. 108.

⁶⁴ Vgl. Burkert: *Wilder Ursprung*, S. 70.

kommunikative Rahmen der Gattung Spiel und das Changieren zwischen theatraler und ritueller Zeichencodierung stellen allerdings in der semi-oralen mittelalterlichen Kultur keine Ausnahmen dar. Es ist fragwürdig, ob „man das mittelalterliche Theater als Sonderfall abheben kann vom mündlichen und mithin körpergebundenen Vortrag als übergreifender Bedingung volkssprachlicher Kommunikation im Mittelalter.“⁶⁵ Analogien sowohl zum Theater als auch zum Ritual wurden insbesondere im Minnesang und Sangspruch erkannt,⁶⁶ bei denen man als literarisch-kommunikative Rahmensituation den öffentlichen Vortrag bzw. die »Aufführung« annimmt.⁶⁷

In Anlehnung an die These vom rituellen Ursprung des Theaters wurde auch von rituellen Wurzeln des Minnesangs ausgegangen. „Die populären Liebesweisen flogen wie Sommerfäden von den grünen Wiesen, auf denen die Bauern tanzten, in die Schlösser des Adels“,⁶⁸ so Wilhelm Scherer. Noch in den 1960er Jahren versuchte Arthur T. Hatto, Jahreszeitenrituale als Grundlagen von Natureingängen und Naturbeschreibungen zu rekonstruieren.⁶⁹ Die überlieferten Texte des Minnesangs werden als Ergebnisse ritueller Praktiken aufgefasst. Als exemplarische Beispiele dienen Hatto hauptsächlich die Neidhartlieder, da diese – bis auf wenige Ausnahmen – mit einem Natureingang beginnen. Neben dem Gattungsmerkmal Natureingang dienen Hatto die narrativen Passagen einiger Neidhartlieder als Argument für seine These, weil hier häufig von rituellen Handlungen erzählt wird. Diese metonymische Relation von Ritual und Mythos (Rituale als Element des Narrativen)⁷⁰ wurde bereits vor Hatto entwicklungsgeschichtlich gedeutet und hat dazu geführt, dass man einen

⁶⁵ Gumbrecht: *Mittelalterliches Theater aus der Perspektive der Frühen Neuzeit*, S. 827. Bereits früher hat Paul Zumthor betont, dass alle mittelalterlichen Texte dafür vorgesehen waren, unter »theatralen Bedingungen« („conditions théâtrales“) zu funktionieren. Zumthor: *Essai de poétique médiévale*, S. 52.

⁶⁶ Auch andere, weniger populäre Liedgattungen, etwa die Geißlerlieder, werden zwischen „den Polen ‚Ritual‘ und ‚Theater‘“ angesiedelt. Vgl. Becker: *Die Lieder der Geißler von 1349* (Zitat S. 304); vgl. auch Largier: *Lob der Peitsche*. Largier spricht hier sowohl vom „Theater der Geißler“ (S. 83) als auch vom „Ritual der Geißler“ (S. 98).

⁶⁷ Gegen den Forschungskonsens, Minnesang als Aufführungs- bzw. Vortragslyrik zu verstehen, spricht sich vor allem Thomas Cramer aus. Er nimmt eine vornehmlich schriftliche Produktion, Rezeption und Verbreitung des Minnesangs an. Cramer: *Lyrik im 13. Jahrhundert*. Ich gehe von einem Neben- und Ineinander von schriftlicher und mündlicher Produktion, Rezeption und Verbreitung aus. Vgl. Green: *Medieval listening and reading*, dort zum „intermediate mode of reception“, S. 169–235.

⁶⁸ Scherer: *Geschichte der deutschen Literatur*, S. 202. Nach Scherers Ansicht wurden die Lieder erst im aristokratischen Bereich zu »Kunstprodukten«.

⁶⁹ Hatto: *Folk ritual and the Minnesang*; ders.: *The Lime-tree and Early German, Goliard and English Poetry*. Auch in seiner Ausgabe der Neidhartlieder macht Arthur T. Hatto seine These stark. Vgl. Hatto/Taylor: *The songs of Neidhart von Reuenthal*, S. 10: „the setting of Minnesang descended from the spring and autumn ritual of rural Germany.“

⁷⁰ Marie-Laure Ryan unterscheidet zwischen metaphorisch-analogen und metonymischen Beziehungen von Ritual und Erzählung. Vgl. Ryan: *Ritual Studies and Narratology* (zu den metonymischen Relationen vgl. S. 37–41).

Ursprung der Neidhartlieder in Ritualen annahm.⁷¹ In Übereinstimmung mit der Idee von der Entstehung des Theaters hat man also versucht, eine organische Entwicklung vom Jahreszeitenritual zum Neidhartlied (Heraustreten eines einzelnen Vortänzers bzw. Vorsängers aus dem rituellen Tanz), dann zum dialogischen Neidhart und schließlich zum Neidhartspiel zu rekonstruieren.⁷²

Die entwicklungsgeschichtliche Perspektive wird in der jüngeren germanistischen Mediävistik durch Überlegungen zur pragmatischen Einbindung von Minnesang im höfischen Bereich überlagert. Minnesang wird als „höfisches Zeremonialhandeln“⁷³ oder „musikalisch-inszenatorisches Ritual“⁷⁴ verstanden, das im Rahmen höfischer Feste vollzogen werde, höfische Normen und Werte präsent mache und diese als „Gemeinschaftshandeln“⁷⁵ im Vollzug konstituiere. Nicht nur die vermutete Einbindung des Gesangsvortrags ins höfische Fest, auch die Momente der Iteration und Formelhaftigkeit (lexikalisch, thematisch, musikalisch) und die durch die körperliche Kopräsenz in den Vortragssituationen gegebene Möglichkeit der potentiellen kommunikativen Teilhabe aller Anwesenden tragen zu der Annahme bei, dass Minnesang eine „anderen rituellen Handlungen analoge Funktion“⁷⁶ habe oder gar eine rituelle Handlung *sei*.⁷⁷

In seinem kontroversen Versuch, „Minnekanzonen aus ihren Bezugnahmen auf Wirkliches“⁷⁸ zu deuten, operiert Harald Haferland zwar nicht ausdrücklich mit dem Begriff des Rituals, sein Verständnis der Lieder als Zeugnisse sozialer Praktiken impliziert aber die Auffassung des Liedvortrags als rituelle Handlung. Denn Haferland interpretiert die Lieder als biographische Erlebnisdichtungen, mit denen Minnesänger um ihre Dame geworben haben.

⁷¹ Vgl. Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 11–18. Die Kapitelüberschrift der im Jahr 1899 erschienen Studie Konrad Gusindes lautet „Veilchentanz und Frühlingsfeier“. Bezeichnend sind auch die Schlussworte der Überlegungen zu den Neidhartschwänken Hilde von Anackers: „So hätten denn viele der neidhartischen Stoffe gleichsam einen Kreislauf beschrieben: von volkstümlichen Spielen und Bräuchen herstammend wurden sie einmal von einem echten Dichter zu höchster Formvollendung gebracht, um dann auf dem Weg über Schwank und Fastnachtspiel wieder in die dunkleren Regionen des nur folkloristisch Erreichbaren zurückzukehren.“ Anacker: Zur Geschichte einiger Neidhartschwänke, S. 16.

⁷² Teilweise werden aber auch die Spiele als Vorstufen der Lieder betrachtet. Für einen Überblick über die verschiedenen Entwicklungstheorien der älteren Forschung vgl. Simon: Neidhart von Reuental – Geschichte der Forschung, S. 134–137. Simon selbst geht auch von einer Entwicklung der Spiele aus den Liedern, aber von „divergierenden Entwicklungslinien“ (S. 137) aus. Ältestes schriftliches Überlieferungszeugnis ist das »St. Pauler Neidhartspiel« (ca. 1370). Älter als die schriftliche Überlieferung ist aber die ikonographische: Es gibt Wandgemälde, die auf die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts datiert werden (vgl. Anm. 11).

⁷³ Kleinschmidt: Minnesang als höfisches Zeremonialhandeln.

⁷⁴ Ortman/Ragotzky: Minnesang als „Vollzugskunst“, S. 254.

⁷⁵ Müller: Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung, S. 45.

⁷⁶ Ebd., S. 44.

⁷⁷ Grundsätzliche Kritik an der Inanspruchnahme soziologischer und anthropologischer Ritual-Theorien durch die germanistische Mediävistik übt Marc Chinca. Rituale würden ihre eigenen Bedingungen nicht reflektieren, zudem sei rituelle Sprache stark formalisiert und würde wenig Raum für Innovationen bieten – zwei Aspekte, die sich nicht auf den Minnesang übertragen ließen. Vgl. Chinca: The medieval German love-lyric: a ritual?

⁷⁸ Haferland: Hohe Minne, S. 9.

Minnesang sei als Werbung im Vollzug zu verstehen, die angesprochene Dame und das sich nach ihrer Zuwendung verzehrende Ich hätten tatsächlich existiert und Bezugnahmen auf Zeitpunkt und Umfeld des Vortrags seien Situationsbeschreibungen – kurz: Minnesang als Werbungsritual.⁷⁹

Während Haferland vom Vollzug des reflektierenden Werbeliedes durch einen einzelnen Sänger ausgeht und hierbei den Begriff »Ritual« eher meidet, setzt Hedda Ragotzky vor allem für den sogenannten »späteren Minnesang«⁸⁰ einen Wirklichkeitsbezug voraus und spricht in diesem Zusammenhang von kollektiven Ritualen. Insbesondere das in Liedern des »späten Minnesangs« – vor allem in den Neidhartliedern – dominierende Thema des Tanzes wird von ihr als Hinweis darauf gedeutet, dass Minnesang im Vollzug kollektives Ritual sei. Sie kommt zu dem Schluss, „der Tanz als neues Thema“ habe eine „Intensivierung des gemeinschaftsbildenden Gemeinsamkeit-versichernden Potentials der Gattung Minnesang“ und damit eine „Verstärkung des rituellen Charakters“ bewirkt.⁸¹ Es gehe nicht mehr um bloße Reflexion der Minnenormen wie im »frühen Minnesang«, „sondern um ihren rituellen Vollzug, und zwar durch ihr Präsent-Machen, ihre gemeinschaftliche Erfahrung im Tanz.“⁸² Hedda Ragotzky geht also nicht davon aus, dass Minnesang sich aus dem Ritual entwickelt habe, sondern selbst Ritual sei. Fraglich bleibt an dieser These allerdings, ob man von rituellen Inhalten auf die rituelle Form schließen und ob die in den Liedern – gerade den Neidhartliedern – verhandelte »Minne« tatsächlich als »Norm« betrachtet werden kann.

Die normbestätigende Funktion bestreitet auch Timo Reuvekamp-Felber. Im reflektierenden Monologlied werde das geltende Minne-Konzept immer wieder problematisiert und kritisiert, zudem agiere das »Ich« nicht grundsätzlich vorbildlich und musterhaft.⁸³ Reuvekamp-Felbers Beobachtungen treffen nicht nur auf die von ihm untersuchten reflektierenden Monologlieder zu, sondern in besonderem Maße auch auf die Neidharte. Um dies zu veranschaulichen genügt es, häufig wiederkehrende Motive der Neidharte stichwortartig zu

⁷⁹ Zu Haferlands Einordnung der Neidhartlieder, denen er zwar eine Sonderstellung einräumt, für die er aber dennoch von einem »Autor« Neidhart ausgeht, der sich in den Liedern auf real existierende Situationen und Personen beziehe, vgl. Kap. II.

⁸⁰ Zur generellen Problematik einer linearen, chronologischen Ordnung vgl. Schweikle: Minnesang, S. 78–79. Die Neidhartlieder sind vermutlich etwa zur gleichen Zeit entstanden wie die Lieder, die Walther von der Vogelweide oder Heinrich von Morungen zugeschrieben werden. Dennoch werden sie aufgrund der mit dem Namen verbundenen Innovationen literaturgeschichtlich einer späteren Phase des Minnesangs zugeordnet.

⁸¹ Ragotzky: Minnethematik, Herrscherlob und höfischer Maitanz, S. 104.

⁸² Ebd., S. 121.

⁸³ Reuvekamp-Felber: Kollektive Repräsentation als soziale Funktion des Minnesangs?

nennen: „freche Griffe“⁸⁴ von Dörpern oder des Sänger-Ichs an die Vulva oder den Venushugel der Umworbenen,⁸⁵ offene Verhandlungen der sexuellen Lust von jungen Mädchen oder »geilen Alten«, explizite sexuelle Aktionen, Tänze um einen Kothaufen. Sujets, bei denen es sich eher um Tabubruche als um Normen handelt und die man sich vielleicht zunächst nur schwer im Rahmen eines »gemeinschaftlichen« Vollzugs vorstellen kann.⁸⁶

Der Ausdruck „musikalisch-*inszenatorisches* Ritual“⁸⁷ ruft neben dem Ritual das Paradigma des Theaters auf. Zahlreiche Arbeiten zum Minnesang operieren mit Begrifflichkeiten aus dem Bereich des Theaters, weshalb Lydia Miklautsch eine „Theatralisierung des Minnesangs durch die Forschung“ konstatiert. Da sich „Begriffe wie Rolle, Spiel, Inszenierung, Zuhörer, Publikum, Stimme, Aufführung, Szene“ in fast allen Arbeiten fänden, könne man fast meinen, „es handele sich bei den einzelnen Liedern um kleine Theaterstücke.“⁸⁸ Durch die Hinweise auf den artifiziellen Verweis-Charakter (mimetische Referentialität) und die Fiktionalität des Minnesangs, insbesondere aber durch das Verständnis von Minnesang als Rollenlyrik, wird das Theater-Modell als möglicher Kommunikationsrahmen evoziert. Der Gebrauch der Rollen-Metapher impliziert, dass sich das »Ich« auf eine Rolle bezieht, die der Sänger in der »Aufführung« – ähnlich einem Schauspieler im modernen Theater – spielt.⁸⁹ Bereits Rainer Warning, dessen Konzept der »Situationsspaltung« von textinterner Sprechsituation und textexterner Rezeptionssituation sich in der Forschung weitestgehend etabliert hat, bezeichnet dies als „theatralische Kommunikation“.⁹⁰

Sowohl den rituellen Vollzugs- als auch den ästhetisch-theatralen Inszenierungscharakter des Minnesangs erkennt Jan-Dirk Müller und verortet Minnesang daher auf der Schwelle

⁸⁴ Fritsch: Die erotischen Motive in den Liedern Neidharts, S. 157.

⁸⁵ Vgl. hierzu: Ridder: Tabu-Wahrnehmung und Lach-Inszenierung, S. 142–145.

⁸⁶ Klaus Ridder geht allerdings von einer grundsätzlich „performative[n] Dimension der ästhetischen Darstellung von Tabu und Tabubruch“ aus. Da „es sich um die Ausführung (und manchmal auch Aufführung) eines sozialen Aktes handelt“, seien ästhetisches und Soziales in der Darstellung von Tabubruchen in besonderer Weise verbunden. Ridder: Tabu-Wahrnehmung und Lach-Inszenierung, S. 136. Speziell zu rituellen Aspekten der Neidharte vgl. Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition.

⁸⁷ Ortmann/Ragotzky: Minnesang als ‚Vollzugskunst‘, S. 254. Hervorhebung F.F.

⁸⁸ Miklautsch: Imaginative Theatralität bei Walther, S. 37.

⁸⁹ Vgl. Warning: Lyrisches Ich und Öffentlichkeit; Grubmüller: Ich als Rolle; Händl: Rollen und pragmatische Einbindung (hier v.a. Kap. 2.1, S. 13–15). Ausdrücklich gegen den Rollenbegriff wendet sich Harald Haferland, der von der Authentizität der Werbung im Liedvortrag ausgeht. Vgl. Haferland: Hohe Minne, S. 26–37 („Rollendichtung“). Da der Auffuhrungsbegriff die Rollenhaftigkeit und damit das theatrale Schauspiel des Sängers impliziere, bevorzugt Haferland auch den Begriff »Vortrag«: „Liedvortrag ist zunächst grundsätzlich von einer Aufführung zu unterscheiden“ (S. 68).

⁹⁰ Warning: Lyrisches Ich und Öffentlichkeit, S. 122. Peter Strohschneider weist den „Interaktionsrahmen des Theaters als ein taugliches Modell“ für die Minnesang-Performance zurück, da „die räumliche Fundierung und Stabilisierung der Rollentrennung und des Rollenspiels von Akteuren und Zuschauern in der Abgrenzung von Bühne und Parkett“ fehle und „rasch wechselnde Rollenubernahmen“ möglich seien. Obwohl er die Theater-Metapher zurückweist, schließt Strohschneider, ausgehend von der Aufspaltung der Ich-Rollen, auf ein wachsendes Fiktionalitatsbewusstsein. Strohschneider: Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang (Zitate S. 11 und S. 13).

zwischen Theatralität und Ritualität – geht also von einer »Entwicklung« aus.

Der Minnesang situiert sich an der Schnittstelle zwischen Gemeinschaftshandeln und individueller (Kunst-)Leistung. [...] Seinen Ausdruck findet das unter anderem darin, dass sich das Lied an im eigentlichen Sinne rituelle Formen von Gemeinschaftshandeln wie den gemeinsamen Tanz anlehnen kann, Formen, bei denen ursprünglich noch kein einzelnes Sänger-Ich aus dem Kollektiv hervortrat, die aber jetzt zum Medium individueller Kunstleistung werden.⁹¹

Dieser »pararitueller« Charakter des Hohen Minnesangs löse sich allerdings in späteren Phasen auf.⁹² Im Zuge der Literarisierungstendenzen habe sich der Minnesang von den Bedingungen der »Aufführung« emanzipiert, an die Stelle des Vollzugs seien Erzählung und Handlung getreten und mit zunehmender Literarisierung hätten sich die Tendenzen zur Narrativierung und damit Fiktionalisierung verstärkt. Seine Thesen sieht Müller insbesondere durch Neidhartlieder bestätigt, dabei belegt doch gerade die Überlieferung der Neidhartspieltexte, dass Handlung keineswegs eine Emanzipation von den Bedingungen der »Aufführung« bedeutet. Schließlich gilt Handlung als wesentliches Merkmal von Theater, und auch Rituale sind meist durch einen (vor)strukturierten Handlungsverlauf gekennzeichnet. Die Tendenzen zur erzählenden Handlung müssen also meines Erachtens nicht zwingend gegen eine Performance der Lieder sprechen.⁹³

Darüber hinaus wird an Müllers Positionen deutlich, dass Schriftlichkeit und Ritualität häufig als divergent betrachtet werden. Text und Ritual gelten als disparate Träger des kulturellen Gedächtnisses. Doch auch wenn Körper primäre Medien des Rituals sind, spielt Schrift in Ritualen oft eine Rolle. Zahlreiche als »Ritual« bezeichnete Handlungen integrieren Texte und zahlreiche Texte beschreiben oder sind Anweisungen für rituelle Handlungen. In allen monotheistischen Religionen ist Schrift Bestandteil des Ritus. So sind beispielsweise die Evangelien die fundierenden Texte des christlichen Gottesdiensts und gleichzeitig ist die rituelle Handlung Medium der Überlieferung der Texte.⁹⁴ Schrift, Narration und Ritual stehen hierbei in einem wechselseitigen Verhältnis. Beispielsweise hat das Abendmahl im biblischen Text den Status einer Erzählung, im kirchlichen Ritual hingegen erhebt es Anspruch

⁹¹ Müller: Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung, S. 47–48. Müller führt den Begriff »pararituell« ein, um diesen Zwischenstatus des Minnesangs zu beschreiben. Während Ragotzky also eine Intensivierung des rituellen Charakters des Minnesangs annimmt, geht Müller von einer entgegengesetzten Entwicklung aus und wendet sich explizit gegen die Thesen Ragotzkys.

⁹² Cramer: Lyrik im 13. Jahrhundert, S. 127, merkt hierzu an: »Müllers Vorschlag, den Begriff ‚Ritual‘ zu ersetzen durch ‚pararituell‘ könnte deshalb konsequent weitergetrieben werden durch die Ersetzung von ‚Ritual‘ durch ‚Spiel‘.« Zur Problematik des weit gefassten Spielbegriffs vgl. Teil I, Kap. 2.2.

⁹³ Vgl. die Einleitung im Sammelband Vitz/Freeman Regalado/Lawrence (Hg.): *Performing medieval narrative* und Teil I, Kap 3.1. der vorliegenden Arbeit.

⁹⁴ Wobei Jan Assmann, der von einem Übergang der rituellen zur textuellen Kohärenz ausgeht und der Meinung ist, dass für erstere die Wiederholung und für letztere die Variation grundlegend sei, die Evangelien als kanonisierte, d. h. geschlossene, nicht variable Texte kategorisieren würde. Vgl. Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 87–102.

auf Wirksamkeit und Geltung.⁹⁵ Dass die kommunikativen Beziehungen im Minnesang ähnlich komplex sind, offenbaren die Forschungsdebatten zum Minnesang.

Um die von mir hier anhand weniger Beispiele skizzierte Debatte zusammenzufassen: Wie das spätmittelalterliche Spiel wird Minnesang zwischen individueller, poetischer Kommunikation und kollektiver, sozialer Interaktion, zwischen ästhetischer und sozialer Handlung situiert – gleiches gilt auch für den Sangspruch.⁹⁶ Dieser Schwellenstatus wird besonders deutlich, wenn vom Minnesang als „ritueller Kunstform“ oder von der „rituellen Ästhetik des Minnesangs“ die Rede ist.⁹⁷ Oft werden die für das 13. und 14. Jahrhundert angenommenen verstärkten Literarisierungstendenzen mit einem abnehmendem rituellen Status des Minnesangs und einem höheren Grad an Fiktionalität und „künstlerischer Originalität“⁹⁸ gleichgesetzt. Schriftlichkeit wird als Voraussetzung für ästhetisch höherwertige, autonome Kunstwerke betrachtet. Einigkeit und klare Zuordnungen finden sich jedoch selten. So beantwortet auch Peter Strohschneider die im Untertitel seines Aufsatzes »Tanzen und Singen« formulierte „Frage nach dem rituellen Status des Minnesangs“ zurückhaltend. Er schließt seine „Versuchsreihe“ mit dem Eindruck, dass „einheitliche Antworten auf die Frage nach ‚dem‘ rituellen Status ‚des‘ Minnesangs möglicherweise stets zu pauschal geraten.“⁹⁹ Gleiches gilt wohl auch für Antworten auf die Frage nach »dem« rituellen Status »des« Spiels. Im Zusammenhang mit dieser Frage steht auch das hier bislang nur angeschnittene Problem des Verhältnisses von Ritualität, Theatralität und Textualität. Die daraus resultierenden Schwierigkeiten bei der Gattungszuordnung der überlieferten Texte sollen im Folgenden kurz skizziert werden.

2.2. Gattungsproblematik: Spiel und Lied zwischen Performance und Text

Ein Spiel, so die berühmte Definition von Johan Huizinga, ist

eine freie Handlung [...], die als »nicht so gemeint« und außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehend empfunden wird und trotzdem den Spieler völlig in Beschlag nehmen kann, an die kein materielles Interesse geknüpft ist und mit der kein Nutzen erworben wird, die sich innerhalb einer eigens bestimmten Zeit und eines eigens bestimmten Raums vollzieht, die nach bestimmten Regeln ordnungsgemäß verläuft und Gemeinschaftsverbände ins Leben ruft, die ihrerseits sich gern mit einem Geheimnis umgeben oder durch Verkleidung als anders als die gewöhnliche Welt herausheben.¹⁰⁰

⁹⁵ Vgl. Lentjes: Zur Kommunikation von Mythos und Ritus im mittelalterlichen Messkommentar, S. 330.

⁹⁶ Vgl. hierzu die Beiträge im Sammelband Egidi/Mertens/Miedema (Hg.): Sangspruchtradition.

⁹⁷ Bleumer: Ritual, Fiktion und ästhetische Erfahrung, S. 57 und S. 68.

⁹⁸ Cramer: Lyrik im 13. Jahrhundert, S. 19.

⁹⁹ Strohschneider: Tanzen und Singen, S. 230 und S. 231.

¹⁰⁰ Huizinga: Homo ludens, S. 34.

Huizingas Spielkonzept umfasst Ritual, Tanz, agonale Wettkämpfe, Dichtung und musische Ausdrucksformen. Für Huizinga entsteht Kultur nicht aus dem Spiel, sie *ist* Spiel: „Kultur als Spiel – nicht Kultur aus Spiel“. ¹⁰¹ Demnach wären auch alle Neidharte als Spiele zu bezeichnen – doch was wäre mit einem so breiten Überbegriff gewonnen? Zunächst nicht viel, da »Spiel« als Gattungsbegriff durch die mediävistische Germanistik vorbelastet ist. Spricht eine Germanistin vom »Spiel«, dann meint sie „theatrale Aufführungen im Mittelalter. [...] Unsere Kenntnis solcher Spiele beruht auf der schriftlichen Überlieferung von Rollentexten, die mit Spielanweisungen verbunden sind, dazu kommen Berichte und Nachrichten über Aufführungen“, ¹⁰² so Ursula Schulze in ihrer Einführung zum geistlichen Spiel.

Eckehard Simon vertritt die Ansicht, dass die so überlieferten Spieltexte „nur in der und für die Aufführung existierten. Das Original eines mittelalterlichen Spiels ist nicht der Text, sondern die Aufführung.“ ¹⁰³ Diese klare Positionierung verweist auf die problematische Verwendung des Begriffs »Spiel«: Es ist heute üblich, nicht nur die vergangenen »theatralen Aufführungen«, die nur über schriftliche Quellen rekonstruierbar sind, sondern auch die auf diese »theatralen Aufführungen« bezogenen tradierten Texte als »Spiel« zu bezeichnen. Die doppelsinnige Verwendung mit Bezug sowohl auf die »theatrale Aufführung« als auch auf die textuelle Dimension lehnt sich an den spätmittelalterlichen Gebrauch von *spil* an. In zahlreichen Titeln von Spieltexten und innerhalb der Texte taucht *spil* als Eigenbezeichnung auf. ¹⁰⁴

Die literaturwissenschaftliche Verwendung von »Spiel« als Gattungsbegriff lässt sich allerdings nur bedingt auf den zeitgenössischen Gebrauch zurückführen. So bezeichnet beispielsweise das Sprecher-Ich der »Narrenkappe«, die in der Forschung als „scherzhaft-satirisches Lied“ ¹⁰⁵ gilt, diese als *fastnachtspil*. Aufgrund der Überschriften in den späten Drucken und den formalen Kriterien zählt man das Gedicht zur Gattung »Lied«. ¹⁰⁶ Die beiden ersten

¹⁰¹ Ebd., S. 51.

¹⁰² Schulze: Geistliche Spiele, S. 11.

¹⁰³ Simon: Das weltliche deutsche Schauspiel, S. 2. Er versagt den überlieferten Texten den Status eines literarischen Werks und beschränkt ihren Stellenwert auf ihre „primäre[] Gebrauchsfunktion“. Im Rahmen meiner Untersuchung versuche ich solche Hierarchisierungen von Text und Kontext zu vermeiden.

¹⁰⁴ Vgl. Schulze: Die Eigenbezeichnungen des mittelalterlichen deutschsprachigen geistlichen Spiels; Simon: Die erste deutsche Fastnachtsspieltradition, S. 25. Beide betonen, dass es sich nicht um Gattungsbezeichnungen im neuzeitlichen Sinn handelt. Bereits in den ahd. Belegen bezeichnet *spil* unterschiedliche Handlungsformen: Spiel, Scherz, Musik, Schauspiel, Gespött, Theater, Tanz, Kampf, Wettkampf, Wettstreit, Kampfspiel. Vgl. Althochdeutscher Wortschatz, 6, Sp. 329; Urmoneit: Der Wortschatz des Ludwigsliedes, S. 37–40. Zum „semantischen Spektrum des mittelalterlichen ‚spil‘-Begriffs“ vgl. auch Ridder/Nöcker/Schuler: Spiel und Schrift, S. 196, Anm. 2; BMZ, Bd. 3, Sp. 499–500.

¹⁰⁵ Schanze: Die Narrenkappe, Sp. 860.

¹⁰⁶ Vgl. Schanze: Die Narrenkappe, Sp. 860. Im Wiener Codex 2037 lautet die Überschrift noch schlicht *dy narnn kappēn*, in den späteren Drucken hingegen *Lied von der narren kappen*. Das Lied ist im Wittenberger Einblattdruck

Verse der »Narrenkappe« suggerieren eine ähnliche situative Einbindung wie für das fastnächliche Einkehrspiel angenommen wird: *Ir herren, wend jbr schweigen / vnn d bören ein faßnacht spil?*¹⁰⁷ Die Rolle des Ichs, welches zu Beginn des Liedes eine ähnliche Funktion wie der Vorredner im Fastnachtspiel einnimmt, ruft im weiteren Verlauf alle Stände als anwesend auf (Anrede im Präsens), um ihnen das titelgebende Requisit (die Narrenkappe) aufzusetzen.¹⁰⁸ Ausgehend von einer Performance-Situation könnte man hier von einem „Referentialisierungsspiel“ sprechen: Dem Publikum werden verschiedene Möglichkeiten der Referentialisierung überlassen und ihm wird die „potentielle aktive Teilnahme am kommunikativen Geschehen“¹⁰⁹ gewährt. Doch auch während der Lektüre des Liedtextes wird eine Performance-Situation evoziert – daher die Eigenbezeichnung als *fastnachtspil*. Die dialogische Form und die Einteilung in Haupttext (Figurenrede) und Nebentext (Regiebemerkung), die als formales Kriterium des modernen Dramas gilt,¹¹⁰ war offensichtlich nicht zwingende Voraussetzung, um einen Text als *spil* zu bezeichnen. Der *spil*-Begriff ließe sich somit auch auf die Liedtexte ausweiten, in denen der kommunikative Rahmen einer körpergebundenen Performance suggeriert wird, die über den bloßen Vortrag eines Sängers hinausgeht. Pragmatische und imaginierte Performance müssen sich hier keineswegs ausschließen, sondern können sich vielmehr ergänzen.¹¹¹

In der germanistischen Mediävistik wurde die Forschungsdebatte um den problematischen Gattungsbegriff »Spiel« durch eine überlieferungsgeschichtlich orientierte Studie von Werner Williams-Krapp angeregt.¹¹² Ein Großteil der Spiele sei in Lesehandschriften überliefert, „die mit einer an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht als Grundlage für

mit Melodie überliefert, die auf das verbreitete Tanzlied »Von üppiglichen Dingen« (Hans Heseloh) zurückgeht. Vgl. Curschmann: Texte und Melodien, Text Nr. X, S. 82–90 und Anmerkungen S. 124–127.

¹⁰⁷ Vgl. Curschmann: Texte und Melodien, Nr. X, S. 82–90, I, 1–2. Keller nimmt das Spiel daher auch in die »Nachlese« seiner Fastnachtspieledition auf (Keller, 4. Bd., Nr. 132).

¹⁰⁸ Das Ich betont allerdings den imaginären Status der Narrenkappe, da sie *mit synnen* gemacht ist: *Die wil ich euch nun bringen / Hie in disen kreiß / Sie ist gemacht mit synnen* (16–18). Im Text wird nur auf die akustische Wahrnehmung (*bören*), nicht auf die visuelle Wahrnehmung des Publikums Bezug genommen. Zudem wird die Narrenkappe textintern auch als *lied* (23) bezeichnet. Hans Rupprich schlägt vor, die »Narrenkappe« als „Mittelding von Gedicht und Fastnachtspiel“ zu betrachten. Rupprich: Die deutsche Literatur, Bd. 1, S. 286.

¹⁰⁹ Egidi: Höfische Liebe: Entwürfe der Sangspruchdichtung, S. 352.

¹¹⁰ Vgl. Pfister: Das Drama, S. 35–36. Pfister nennt auch die Möglichkeit der »impliziten Inszenierungsanweisungen im Haupttext«. Gerade in älteren Dramentexten (Antike, Shakespeare) seien Bühnenaktionen fast ausschließlich aus dem Haupttext erschließbar (S. 37–38).

¹¹¹ „Formen, Strategien und Wirkungen des Zusammenspiels von pragmatischer und imaginierter Theatralität“ hat Anja Becker in einer Untersuchung der Geißlerlieder und den entsprechenden Chronikberichten herausgearbeitet: Becker: Die Lieder der Geißler von 1349 (Zitat S. 301).

¹¹² Vgl. Williams-Krapp: Überlieferung und Gattung. Erneut stellt Williams-Krapp seine unveränderte These im Sammelband »Ambivalenzen des geistlichen Spiels« (2018) zur Diskussion. Vgl. Williams-Krapp: Zur Gattung »Spiel« im Mittelalter – revisited.

eine Aufführung intendiert waren“,¹¹³ weshalb der Terminus »Spiel« als Gattungsbezeichnung unangebracht sei. Williams-Krapps Versuch, die Funktion des Überlieferungsträgers als Argument heranzuziehen, um für bestimmte Texte die Gattung »Spiel« auszuschließen, ist allerdings höchst problematisch. In letzter Konsequenz würde dies bedeuten, dass man auch den modernen, in Buchform gebundenen Text nicht der Gattung »Drama« oder »Schauspiel« zuordnen kann, da Dramaturg*innen, Regisseur*innen und Schauspieler*innen im Probenprozess in der Regel nicht mit gebundenen Büchern, sondern individuell gestalteten Einzelblättern arbeiten, in die die Änderungen oft handschriftlich eingefügt werden. Nach der Logik von Williams-Krapp würden nur diese in den pragmatischen Vollzug unmittelbar integrierten Einzelblätter zur Gattung »Schauspiel« gehören. Obendrein müsste auch die Gattungsbezeichnung »Minnesang« für solche Texte ausgeschlossen werden, die in Lesehandschriften überliefert sind.

Auch Hansjürgen Linke weist darauf hin, dass zwischen der Funktion eines Überlieferungsträgers und der Funktion des überlieferten Textes zu unterscheiden sei.¹¹⁴ Neben Aufführungsbelegen, die in Ausnahmefällen auch Aufführungen von Spieltexten bezeugen, welche nur in Lesehandschriften überliefert sind, müsse man textinhärente Kriterien heranziehen, um den „dramatisch-theatralen Charakter eines Textes“ und die „ursprüngliche Bestimmung eines Textes für eine Aufführung“¹¹⁵ zu eruieren. Zu diesen textinternen Merkmalen zählt Linke neben der dialogischen Form auch Regieanweisungen im Imperativ, Futur oder Konjunktiv, die Selbstvorstellung handelnder Personen, Bezüge auf ein Bühnengeschehen oder das Publikum, Aufzeichnungen von Gesängen, die Aufzeichnung von Alternativversionen und die spezifische Form der Rahmung des Spiels durch den Precursor (Eröffnungsrede, Zwischenrede, Schlußrede).¹¹⁶ Da sich diese Charakteristika auch in Texten finden, die nur in Lesehandschriften überliefert sind, könne man diese weiterhin als »Spiele« betrachten, so Linke.

Eine ähnliche Position vertreten Bernd Neumann und Dieter Trauden. Sie merken an, dass zumindest mehrere der genannten Kriterien zusammentreffen müssten, um einen Text zur Gattung »Spiel« rechnen zu können, und schlagen vor, alle Texte, die „beim Leser eine imaginäre Aufführung evozieren“, als »Spiel« zu bezeichnen, auch solche, die „direkt für

¹¹³ Williams-Krapp: Überlieferung und Gattung, S. 6–7.

¹¹⁴ Vgl. Linke: Versuch über deutsche Handschriften mittelalterlicher Spiele, S. 529.

¹¹⁵ Ebd., S. 543 und 544.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 543–549.

Leser geschrieben wurden“.¹¹⁷ Wie an der »Narrenkappe« deutlich wurde, könnte dies allerdings auch für Texte geltend gemacht werden, die traditionell der Gattung »Lied« zugesprochen werden. Wie kann man also einen Spieltext erkennen?

Hansjürgen Linke nennt als absolutes Gattungsmerkmal Verweise auf die visuelle Wahrnehmung der Rezipierenden:

Wenn das Publikum von den Theaterherolden mit allerlei Ge- und Verboten belegt wird [...], dann könnte sich das alles zwar auch auf die Situation des lauten Vortrags eines Lesedramas beziehen; wenn aber die Zuschauer dazu noch [...] entweder ankündigend (*ir werdet sehen*) oder resümierend (*ir habt gesehen*) auf ihre visuelle Wahrnehmung verwiesen werden, dann kann vollends kein Zweifel mehr daran bestehen, dass hier von einer szenischen Darbietung die Rede ist.¹¹⁸

Folgende Verse könnten als beispielhaft für diese Art von Appell an die Augenzeugenschaft des Publikums gelten: *Secht an Engelmaren! / Der treit ein bouben, die ist innerthalb gesnuret*. Ein Sprecher wendet sich im Imperativ an eine Gruppe und fordert sie zur Betrachtung eines Dritten (Engelmars) auf – die rhetorische Figur der *evidentia* suggeriert die körperliche Präsenz der Figuren. Wenig später erkundigt sich der Sprecher resümierend beim Publikum: *Habt ir niht geschowet sin gewunden loche lange?* Besteht hier vollends kein Zweifel, dass von einer szenischen Darbietung die Rede ist? Handelt es sich um Auszüge aus einem Text, der als Spieltext klassifiziert ist?

Neidhart-Kenner haben das Zitat sofort identifiziert: Es stammt aus einem Text, der als Neidhartlied bekannt ist.¹¹⁹ Sowohl für Neidhartlieder als auch Neidhartspiele kann davon ausgegangen werden, dass sich Performance und Textualisierung gegenseitig beeinflussen. Die spezifische Medialität der literarischen »Kommunikation unter Anwesenden«, die ich sowohl für die Gattung »Spiel« als auch für die Gattung »Lied« annehme, ist in beiden Textsorten konserviert bzw. hat sich auf den Prozess der Textualisierung ausgewirkt. Diese Spuren der Körper in der Schrift¹²⁰ erschweren auch eine Differenzierung der Gattungen nach textinhärenten Kriterien.

Der Großteil der Forschung geht a priori davon aus, dass die Texte, die als »Lieder«

¹¹⁷ Neumann/Trauden: Überlegungen zu einer Neubewertung des spätmittelalterlichen Schauspiels, S. 37. Im Anschluss an die Überlegungen zur „Aufführungsfiktion“ von Neumann/Trauden kritisiert Cornelia Herberichs die Dichotomie von »Lesedrama« und »Aufführungstext« und zeigt erneut, dass in der Lektüre von Lesedramen imaginierte Aufführungen evoziert werden. Handlung könne sowohl in der Aufführung als auch in Lesedramen vollzogen werden. Vgl. Herberichs: Lektüren des Performativen.

¹¹⁸ Linke: Versuch über deutsche Handschriften mittelalterlicher Spiele, S. 549.

¹¹⁹ SNE I: R 18 IV,8–V,1 und VI,1. Auch in der Epik finden sich zahlreiche Beispiele für *evidentia*. Vgl. hierzu v.a. Wandhoff: Der epische Blick.

¹²⁰ Ich lehne mich mit dieser Formulierung an einen Aufsatztitel von Horst Wenzel an, wobei der Plural bewusst gewählt ist. Vgl. Wenzel: Botschaften und Briefe. Die Spur des Körpers in der Schrift.

bezeichnet werden, von nur einem (männlichen) Sänger vor höfischem Publikum vorgetragen wurden; theatrale Aufführungen oder kollektive Performances werden hingegen meist kategorisch ausgeschlossen. Dabei finden sich auch in Liedtexten – vor allem in den Neidhartliedern – zahlreiche Indizien, die eine theatrale Aufführung suggerieren. Während es also eine gebräuchliche Praxis ist, auf Grundlage von Texten, die als »Spiel« gelten, die situativen Gegebenheiten kollektiver Performances zu rekonstruieren, ist diese Herangehensweise für Liedtexte offenbar illegitim.¹²¹ Ohne triftige Gründe zu nennen, schließt beispielsweise Jan-Dirk Müller aus, „dass Neidhart seine Lieder mit einem kompletten *dörper*-Theater samt Requisiten und Kulissen aufführte und dabei seine *dörper*-Akteure vor einer angewiderten Hofgesellschaft ihre plumpen Spiele spielen ließ.“¹²² Das Zitat ist paradigmatisch für die üblicherweise nicht erläuterten und selten hinterfragten Präsuppositionen der Forschung: Müller bezeichnet nicht nur den Vortragenden als »Neidhart« und geht implizit von einem Autor-Sänger aus, sondern setzt zudem auch noch einen Vortrag vor höfischem Publikum voraus, welches – scheinbar aufgrund seines höfischen Status – »angewidert« auf eine theatrale Performance reagieren würde.¹²³

Zwar weisen vereinzelt Stimmen auf die Möglichkeit von theatralen Performances hin, doch bleibt es meist bei singulären Äußerungen. So erwähnt Michael Curschmann im Zuge seiner Überlegungen zum Verhältnis der Neidhartlieder und Neidhartbilder: „[W]enn wir aber Stichworte wie ‚Aufführung‘ oder ‚Rollenspiel‘ ernst nehmen wollen, die ja grade für Neidharts Kunst ständig gebraucht werden, müssen wir wohl auch annehmen, dass beides personell mehr voraussetzt als nur die Person des Sängers.“¹²⁴ Dass eine szenisch-theatrale Darbietung von Liedern durchaus nicht unüblich war, bezeugt auch eine Bemerkung Hugos

¹²¹ Diese Zurückhaltung geht vermutlich auf eine Annahme zurück, die auch John Searle im Rahmen der Sprechakt-Theorie getroffen hat: Ein Dramentext „besteht aus Anweisungen, wie man etwas tut, nämlich wie man das Stück aufführt“ (S. 92). Da sie also aus „ernsthaften Anweisungen“ (S. 91) bestehen, rechnet Searle Dramentexte zu den „Spezialfällen von Fiktion“ (S. 90). Vgl. Searle: Der logische Status fiktionalen Diskurses. Zur Diskussion von Searles Überlegungen vgl. Genette: Die Fiktionsakte; Wirth: Der Performanzbegriff, S. 29. Wirth behauptet, dass sich Searles Aussagen auf die Regieanweisungen in Dramentexte beschränken würden. Searle bezieht sich zwar hauptsächlich auf Regieanweisungen, spricht aber explizit vom gesamten »Dramentext«, bezieht also auch die Redepartien mit ein.

¹²² Müller: Präsenz und Präsens, S. 194.

¹²³ Müller erläutert nicht, wieso er davon ausgeht, dass Kaiser Maximilian und sein Hof offensichtlich mit den »plumpen Spielen« umgehen konnten, es für eine höfische Gesellschaft in den Jahrhunderten zuvor aber vorgeblich unmöglich gewesen sei.

¹²⁴ Curschmann: Konventionelles aus dem Freiraum verbaler und visueller Gestaltung, S. 249. Auch der Theaterwissenschaftler Glynne Wickham zieht theatrale Aufführungen des Minnesangs in Betracht. Er nimmt eine enge Verknüpfung von Troubadour-Tradition und Entstehung des weltlichen Spiels an. Eine Kapitelüberschrift bei Wickham lautet: „Minstrelsy: Indoor theatres and entertainers“. Wickham: Early english stages, S. 179–190. Zu möglichen Performances mit Bezug zu überlieferten Liedtexten vgl. außerdem Huot: From song to book, S. 273. Zudem die Beiträge des Sammelbands Vitz/Freeman Regalado/Lawrence (Hg.): Performing medieval narrative. Zu narrativen Texten vgl. Trincâ: Schrift – Bild – Imagination, S. 430–431; Däumer: Stimme im Raum und Bühne im Kopf.

von St. Victor, der die Theaterkunst (*theatrica*) zu den *artes mechanicae*, den menschlichen Tätigkeiten zur Daseinsbewältigung, zählte. Es sei unter Studierenden gelegentlich üblich, so Hugo, die Aufmerksamkeit auf theatrale Spiele (*theatralibus ludis*) oder szenische Lieder (*scenicis carminibus*) zu richten.¹²⁵

Es stellt sich hier also die Frage nach dem Verhältnis der Neidharte zur Gattung »Spiel«. Woran erkennt man ein Neidhartspiel? Wie sind Neidhartspiele von Neidhartliedern zu unterscheiden? Mit Ausnahme des ohne Überschrift überlieferten St. Pauler Neidhartspiels verwenden die Schreiber aller Neidhartspieltexte den Terminus Neidhart-*spil* in den Überschriften. Man könnte also mit Eckehard Simon von einem „festen Gattungsbegriff“¹²⁶ für die Spieltexte sprechen. Zwischen 1395 und 1558 werden Neidhart-*spil* und Neidhart-*tancz* auch in Rats- und Rechnungsbüchern erwähnt. Eckehard Simon deutet diese Bezeichnungen als »Aufführungsbelege« für Neidhartspiele. Im Hinblick auf den offenen, formal ungebundenen Gebrauch des *spil*-Begriffs stellt sich hier allerdings die Frage, ob sich die Belege für Performances lediglich auf die Textsorten beziehen lassen, die von der Literaturwissenschaft als »Spiel« bezeichnet werden. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang ein Hinweis im sogenannten Spielverzeichnis der »Geschichtklitterung« Johan Fischarts. Während die vorangehende und die nachfolgende Spielbezeichnung (Nr. 76: *Tochter laß die Rosen ligen*; Nr. 78: *Das Pickelspil*) zwar auf die Themenbereiche der Neidharte verweisen, aber in keinen sicheren Zusammenhang mit Neidhart gebracht werden können, ist Nr. 77: *Schwartzzer dorn ist worden weiß* ein direktes Zitat aus einem Text, der als Neidhartlied bekannt ist und als erster Vers des ersten Liedes in Handschrift c innerhalb der Überlieferung an prominenter Stelle steht.¹²⁷

Ebenso fraglich ist, ob mit der Variante Neidhart-*tancz* „ebenfalls ein Neidhartspiel gemeint“¹²⁸ ist oder sich die Belege hier nicht genauso wahrscheinlich auf die Texte beziehen

¹²⁵ Vgl. Hugo von St. Viktor: *Didascalicon*, 5, 10 (S. 354). Nicht nur in dieser Passage des in der Mitte der 1120er Jahre entstandenen Werkes nennt Hugo szenische Lieder und theatrale Spiele in einem Zug, auch im Abschnitt zur Theaterkunst werden Lieder und dramatische Darstellung in Verbindung gebracht. Vgl. ebd. 2, 27 (S. 204).

¹²⁶ Simon: *Das weltliche deutsche Schauspiel*, S. 351. Zu den Aufführungsbelegen vgl. auch Simon: *The staging of Neidhart Plays*; Simon: *Neidhart Plays as Shrovetide Plays*.

¹²⁷ Das Lied ist sowohl in Handschrift c als auch in w mit Melodie überliefert (SNE II: c 1). Vgl. Fischart: *Geschichtklitterung*, S. 240. Die hier zitierten Bezeichnungen gehören nicht zu jenen, die Fischart von Rabelais übernommen hat. Vgl. hierzu: Rausch: *Das Spielverzeichnis im 25. Kapitel Fischarts*. Die Popularität des Liedes ist auch durch eine Erwähnung in der lateinischen Ungarnchronik des Heinrich von Mügeln bezeugt (zwischen 1358/9). Heinrich von Mügeln gibt an, dass er die Ungarnchronik unter anderem im Ton des »schwarzen Dorns« gedichtet habe: *in nota mensurata, que nigra spina dicitur Nythardi rhetoris*. Vgl. Brunner/Schanze/Wachinger: *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder*, S. 93, Hei/Mü 410.

¹²⁸ Simon: *Das weltliche deutsche Schauspiel*, S. 351.

könnten, die zu den Neidhartliedern gerechnet werden.¹²⁹ Die Liedtexte werden in der Überlieferung oft als *reien* bezeichnet¹³⁰ – ein Terminus, der sowohl einen „kollektiv ausgeführten Tanz“ als auch „eine bestimmte Lied- und Strophenform“ meinen kann.¹³¹ Auch die Eigenbezeichnung der Liedtexte verweist auf eine doppelsinnige Verwendung: die textuelle und die pragmatische Dimension. Die Einbindung der Texte in literarische Kommunikationssituationen ermöglicht also genauso wenig eine pauschale Begriffsbestimmung der Gattung »Spiel« oder »Lied« wie die Funktion des jeweiligen Überlieferungsträgers.

Vorschläge für andere, neue Gattungsbezeichnungen führen oft zu Verwirrungen, daher sollten ihnen stets ausführliche Untersuchungen und Begründungen vorausgehen. Ich werde hier also trotz der problematischen Gattungszuordnung vorerst die den Texten traditionell zugeschriebenen Gattungsbezeichnungen übernehmen und von Neidhartliedern oder Neidhartspielen sprechen. Wesentliches Kriterium bleibt letztlich das Schriftbild: Ist eine klare Einteilung in Haupt- und Nebentext sichtbar, wird der Text als Neidhartspiel bezeichnet. Ob dabei dem Text oder der Performance der Status eines »Originals« zukommt, muss nicht entschieden werden, da ich von einer gegenseitigen Beeinflussung von Performance und Text ausgehe und das Verhältnis keinesfalls hierarchisch denke.

Obwohl Thesen zur Performance generell nicht ohne Präsuppositionen auskommen und diese durch die Zuschreibung der Begriffe »Lied« oder »Spiel« als bereits gegeben scheinen könnten, soll die Analyse der textinhärenten Kriterien hinsichtlich des pragmatischen Aspekts möglichst unvoreingenommen bleiben, d.h. dass stets mehrere mögliche Situationen in Betracht gezogen werden. Während der Untersuchung der Texte werden (1) der künstlerische Vortrag eines einzelnen Sängers/einer einzelnen Sängerin, (2) die »theatrale Aufführung« eines Künstlerkollektivs vor einem Publikum und (3) die »kollektiv rituelle Ausführung« (hier v.a. des Tanzes) als mögliche Vollzugsformen in Erwägung gezogen, wobei von vornherein mit Übergangsformen und Zwischenstufen gerechnet werden muss.

¹²⁹ Häufig werden auch die ikonographischen Zeugnisse als »Neidhart«-*tanz* bezeichnet. Vgl. Simon: *The rustic muse*, S. 243. Auch der in Fischarts »Geschichtklitterung« aufgezählte Eingangsvers von c 1 steht hier inmitten von Tanznamen, von denen einige wiederum in den Neidhartliedern selbst vorkommen (z.B. *hupfelrei*, *tölpeltrei*), vgl. Fischart: *Geschichtklitterung*, S. 240.

¹³⁰ Im Inhaltsverzeichnis der Berliner Neidhart-Handschrift c steht: *Etwevil des Neitharts reien*. Vgl. Boueke: *Materialien zur Neidhart-Überlieferung*, S. 19. Zahlreiche Lieder sind mit (*Aber*) *Ein ray* überschrieben. Vgl. die Tabelle zu den Liedüberschriften in SNE III: S. 626–630.

¹³¹ Zimmermann: *Teufelsreigen*, S. 45: „Dass die Lieder Neidharts zum Tanz gesungen wurden, machen die üblichen Merkmale von Tanzmelodik (Ton- und Motivwiederholung, kaum ausgeprägte Melismatik, Dreiertakt) in den überlieferten Melodien wahrscheinlich.“ Klein: *Vortragsformen*, S. 518. Lewon zeigt in seiner Untersuchung der Melodien hingegen, dass es sich bei diesen Merkmalen hauptsächlich um Konstruktionen der modernen Melodie-Editionen handelt. Die überlieferten Melodien müssen nach Lewon nicht zwingend als Hinweise auf den Tanz interpretiert werden. Vgl. Lewon: *Vom Tanz im Lied zum Tanzlied?*

2.3. Choreographien: Neidhart(e) zwischen Körper und Schrift¹³²

Neidharte sind »grundsätzlich beweglich«.¹³³ Die Überlieferung der Neidhartlieder ist durch ein Phänomen gekennzeichnet, das – in Anlehnung an die Arbeiten des Romanisten Paul Zumthors – in der germanistischen Mediävistik als *mouvance* bezeichnet wird.¹³⁴ Unter *mouvance* versteht man die permanent aktualisierenden Text-Transformationen und die dynamischen Prozesse innerhalb der mittelalterlichen Textüberlieferung. Da variierte Fassungen in der Überlieferung der Neidhartlieder der Normalfall sind, bezeichnet Thomas Cramer *mouvance* als „Markenzeichen“¹³⁵ der Neidhartlieder. Der mittelalterliche Text ist jedoch generell beweglich, offen und ein Kollektivprodukt: „In dieser *mouvance* der literarischen Kommunikation“, so Heiko Wandhoff, „wird man wohl ein originäres Moment von Interaktivität sehen dürfen.“¹³⁶ Durch interaktiv kollektive Bewegungen werden also nicht nur die Performances generiert, in die die überlieferten Texte und Bilder eingebunden sind, sondern auch die Texte selbst. Das Schriftbild ist in der Ära der Handschrift bewegt, erst die Verwendung von beweglichen Lettern bei der Textproduktion führte zum fixierten, statischen Schriftbild.

Als Überlieferungsphänomen betrifft *mouvance* alle Lieder des hohen und späten Mittelalters, bezogen auf die Neidhartlieder greift der Begriff jedoch auch auf der thematischen Ebene: Die Neidharte weisen zahlreiche narrative und szenische Elemente auf. Handlung und szenischer Raum werden durch Bewegungen konstituiert. Dass die Regiebemerkungen der Spieltexte zahlreiche Bewegungen (Prozession, Tanz, Kampf) anordnen oder beschreiben, ist zwar weniger überraschend, die Dominanz der Bewegungsverben in den Neidhartliedern hingegen ein augenfälliges Spezifikum. Im Gegensatz zur reinen Minnereflexion und der statischen *descriptio* der Dame in den meisten Liedern des reflektierend monologischen Minnesangs finden sich bereits in den frühen Neidhartliedern neben ausführlichen Passagen der *descriptio* von Dörfern, Damen und Dingen auch viele, in denen Bewegungen beschrieben und erzählt werden (Tanz, Kampf und sexuelle Handlungen) oder die zu Bewegungen auffordern.

¹³² Die Überschrift ist angelehnt an den Titel einer Monographie Christian Kienings. Vgl. Kiening: Zwischen Körper und Schrift.

¹³³ Vgl. Zumthor: *Essai de poétique médiévale*, S. 73: „L’oeuvre est fondamentalement mouvante. [...] L’œuvre [...] est par définition dynamique.“

¹³⁴ Vgl. ebd. Zusammenfassend: Zumthor: *Die Stimme und die Poesie*. S. 94. Dass die Neidhartlieder als beispielhaft für das Phänomen der *mouvance* gelten dürfen, erschließt sich bereits beim ersten Blick in die dreibändige SNE, mit der versucht wurde, möglichst viele Neidhartliedtexte einzufangen.

¹³⁵ Cramer: *Lyrik im 13. Jahrhundert*, S. 122.

¹³⁶ Wandhoff: *Eine Pilgerreise im virtuellen Raum*, S. 89.

Die Dörper *tanzten* und *reyn* in nahezu jedem Lied, sie springen *mangen geilen sprung* (SNE I: R 8,VII), *trittelltreten* wie Hähne zu Hennen (SNE II: c 122,V),¹³⁷ da wird der *hopelrei* (SNE I: C 189) gehüpft, es wird gestampft (*stampenei*, SNE II, c 118,V), mit den Achseln zur Musik gezuckt (*ahselnotten* SNE I: B 58,VII); und sogar von Headbanging (*böbetnotten* SNE I: B 58,VII; C: *höbetschotten*) ist die Rede. Geworfen werden häufig Bälle (SNE I: R 50,II; R 51,VII; R 58,V), aber auch mal ein Ei auf die Glatze anderer Dörper (SNE I: R 27,V), Mutter und Tochter schlagen sich, wie ein Widder stößt eine *alte* alle *iungen* nieder (SNE I: C 239) und die Dörper drängeln und zerren an den Frauen (SNE: R 6,IV), sie *veusten* in der Stube (R 7,VII) und spalten sich gegenseitig die Schädel (SNEI: R 37, hier: c IX). Mit den Frauen wird im Liebeskampf gerungen (SNE I: R 31,IV), sie sollen mit dem *hozæl bozæl* wackeln, damit der *gimpelgempel* nicht rastet (SNE I: C 205) und es wird *getiselt und getaselt* (SNE I: R 53, hier c X).

Nichts steht fest. Vor allem bei den Aufforderungen zu Bewegungen bleibt teilweise offen, ob interne oder externe Adressaten angesprochen werden. So heißt es beispielsweise unmittelbar nach einer einleitenden Naturbeschreibung: *Tanzet, lachet, weset vro!* (SNE I: R 35,II) oder *nu wol ūf, stolzju magedin, der maye ist in diu lant* (SNE I: R 23,I). Auf eine anfängliche Minneklage des Ichs folgt plötzlich das Kommando: *Roumet uz die schæmel und die stule, / haiz die schragen / under tragen!* (SNE I: R 33,II). Bewegt ist ebenfalls der Erzählmodus, denn durch den häufigen Wechsel von Präteritum zu Präsens, von narrativem und dramatischem Modus, schwankt die Position des Erzählers zwischen größerer und geringerer Distanz zur Handlung.

Auch die ikonographischen Neidharte stellen keine statischen Zustände, sondern physische Handlungen, häufig Tänze, dar. Die Wandgemälde werden zeitgenössisch nicht nur »Neidharte« genannt, es existieren auch Zeugnisse, in denen sie als *Neythart(s) tancz* bezeichnet werden.¹³⁸ Vor allem die Bilder der Wandgemälde fügen sich zu Bildfolgen, die eine Illusion von bewegten Szenen erzeugen.¹³⁹ Sowohl das durch die *descriptio* erzeugte immaterielle Bild (*imago*) als auch das materielle Bild (*pictura*) ist kein Einzelnes, sondern Teil eines dynamischen Gesamtgeschehens – einer Bewegung.

Schrift, Bild und Performance sind in Bewegung, werden durch Bewegung generiert und

¹³⁷ Nach SNE: *trittel treten*, ich erkenne im Faksimile *trittelltreten* (vgl. Faksimile der Handschrift c, Bl. 255v).

¹³⁸ Vgl. Simon: *The rustic muse*, S. 243.

¹³⁹ Neben diesen Sequenzierungen von Ereignissen zu geordneten Handlungsstrukturen sind auch die Wiederholungen, die Rahmung (Anfang und Ende) und die metonymischen Beziehungen (Ritual in der Erzählung – Erzählung im Ritual) analoge Merkmale von Ritual und Erzählung, die in vielen Neidharten zu finden sind. Zu den Analogien zwischen Ritual und Erzählung vgl. Nünning/Nünning: *On the Narrativity of Rituals*, S. 54–58.

sind nur durch Bewegungen erfahrbar. Aus rezeptionsästhetischer Perspektive wäre nun also zu fragen, wie diese bildlichen und textuellen Bewegungsmuster auf die Wahrnehmung der Rezipierenden wirken, welche Möglichkeiten der Partizipation und Interaktion sie offerieren.¹⁴⁰ These ist hier, dass die Zuschauer*innen durch die unmittelbare visuelle Wahrnehmung von Bewegungen in Aufführungen, Performances und Tänzen an eigene Bewegungserfahrungen erinnert werden. Diese kinästhetische Erfahrung verläuft nicht über den Verstand, sondern über das Körpergedächtnis. Mittels »mimetischer Aneignung« werden die geschauten Bewegungen im Inneren nachvollzogen, werden »virtuelle Bewegungen« ausgeführt.¹⁴¹ Diese „Fähigkeit, in der Einbildung Bewegungen oder, wie man auch sagen kann: virtuelle Bewegungen zu vollziehen, bildet die Grundlage unseres ganzen Phantasielebens.“¹⁴²

Nicht nur die unmittelbare Partizipation, auch die Lektüre eines Textes und das Betrachten eines Bildes können zu Prozessen der »mimetischen Aneignung« führen, können »virtuelle Bewegungsmuster« auslösen und den „Einsatz von Körpereenergien“¹⁴³ bewirken. In antiken und mittelalterlichen Wahrnehmungstheorien und Mnemotechniken werden imaginative Prozesse als Erinnerung an äußere Wahrnehmungsgegenstände und -handlungen beschrieben.¹⁴⁴ Richard de Fournival bezeichnet in der Einleitung seines »Liebesbestiariums« Bild und Wort als Türen zum „Haus des Gedächtnisses“:

Und wie es möglich ist, ins Haus des Gedächtnisses sowohl durch das Bild als durch das Wort zu gelangen, ist auch offenbar, dass das Gedächtnis, das all die Schätze hütet, die der menschliche Geist kraft seiner besonderen Fähigkeit sich aneignet, die Vergangenheit so vergegenwärtigt, als sei sie Gegenwart.¹⁴⁵

Bei der Lektüre eines Textes oder beim Betrachten eines Bildes wird das Gedächtnis aktiviert und vergangene Dinge, Personen und Handlungen werden vergegenwärtigt. Das Gedächtnis ist eine „Schatzkammer der Erfindung“,¹⁴⁶ die man durchwandert, in der man die dort gelagerten optischen, akustischen, taktilen, gustatorischen Wahrnehmungserfahrungen

¹⁴⁰ Zur Bewegungs-Wahrnehmung (=Kinästhetik) in der mittelalterlichen Kunst-Rezeption vgl. Lechtermann/Wenzel: Repräsentation und Kinästhetik; Lechtermann/Morsch (Hg.): Kunst der Bewegung; Däumer: Stimme in Raum und Bühne im Kopf, S. 87–122 (Kapitel: Wahrnehmung: Autopsie und Kinästhetik).

¹⁴¹ Zu diesem Konzept der »virtuellen Bewegung«, welches Anfang des 20. Jahrhunderts von Melchior Palágyi und Ludwig Klages entwickelt wurde, vgl. Baxmann: Tanz als Metasprache, S. 366–368 (zu Ludwig Klages) und Däumer: Stimme im Raum und Bühne im Kopf, S. 98–101 (zu Melchior Palágyi). Däumer verbindet die Theorie der »virtuellen Bewegung« mit mittelalterlichen Wahrnehmungstheorien, wobei er sich v. a. auf Thomasins »Welschen Gast« (8789–8816) bezieht.

¹⁴² Palágyi: Wahrnehmungslehre, S. 75.

¹⁴³ Zumthor: Körper und Performanz, S. 707.

¹⁴⁴ Vgl. Yates: Gedächtnis und Erinnern, S. 11–122; Carruthers: The Book of Memory, S. 16–155.; Berns (Hg.): Gedächtnislehren und Gedächtniskünste in Antike und Frühmittelalter.

¹⁴⁵ Richard de Fournival: Liebesbestiarium, S. 7.

¹⁴⁶ Augustinus, Confessiones, X, 8. Das Bild der »Schatzkammer« findet sich aber häufig, etwa auch in der Rhetorica ad Herennium, III, 16.

rekombiniert und in die Imagination transportiert. „Denn ‚im Gedächtnis haben‘ heißt Bewegungsfähigkeit in sich haben.“¹⁴⁷ Bilder und Texte sind somit nicht nur als Medien zu verstehen, die Bewegung aufzeichnen, konservieren und tradieren: Ihre Choreographien schreiben sich in die Körper der Rezipierenden ein und bewegen sie. Die Körper sind die Archive, in denen sich kollektive und individuelle Bewegungserfahrungen verbinden und Spuren hinterlassen. Die Körper werden zu Bewegungs-Archiven, das kollektive Körper-Gedächtnis spielt innerhalb der Neidhart-Überlieferung eine tragende Rolle.

Neben dem »Bewegungsphantasma«, der »virtuellen Bewegung« innerhalb des Rezeptionsakts, steht der physische Bewegungsvorgang in der Rezeption, der sich von den heute üblichen Rezeptionsmodi durch einen höheren Grad an Bewegtheit, einen höheren »Einsatz von Körperenergien«, unterscheidet. Sei es das Abschreiten der Simultanbühne eines Spiels, der Bildfolge eines Wandgemäldes oder die Erfahrung der Rhythmik im Gesangsvortrag – man muss sich das ästhetische Erleben nicht nur als gemeinschaftliches, sondern vor allem als bewegtes, unmittelbar partizipierendes Erleben vorstellen. Dieser hohe Grad an physischer Bewegung beeinflusst wiederum die virtuelle Beweglichkeit. Kinästhetische Rezeptionserfahrungen unterliegen einem historischen Wandel.

Selbst in der individuellen Lektüre sind die mittelalterlichen Rezipierenden stärker physisch bewegt als im stillen Akt des Lesens der Moderne. Die Rezipierenden »lesen die Saat auf«, sie »pflücken die Früchte der Schrift«¹⁴⁸ – was nicht nur im übertragenen Sinne als körperliche Arbeit zu verstehen ist: Lesen wurde als motorische Handlung des ganzen Körpers erlebt.

In einer anderthalb Jahrtausende langen Tradition geben die sich bewegenden Lippen und die Zunge die klingenden Seiten als Echo wieder. Die Ohren des Lesers sind aufmerksam und mühen sich ab, das aufzufangen, was sein Mund äußert. So wird die Buchstabenfolge unmittelbar in Körperbewegungen umgewandelt, und sie strukturiert die Nervenimpulse. Die Zeilen sind wie eine Tonspur, die mit dem Mund aufgenommen und vom Leser für das eigene Ohr wiedergegeben wird. Die Seite wird durch das Lesen buchstäblich einverleibt.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Aristoteles: *De memoria et reminiscencia*, in: Berns (Hg.): *Gedächtnislehren und Gedächtniskünste in Antike und Frühmittelalter*, S. 93.

¹⁴⁸ Vgl. Illich: *Im Weinberg des Textes*, S. 58–60 und S. 91–95. Illich bezieht diese Bilder hauptsächlich von Hugo von St. Viktor, Petrus Venerabilis und Isidor von Sevilla. Vgl. Hugo von St. Victor: *Didascalicon*, 5, 5 (S. 334).

¹⁴⁹ Illich: *Im Weinberg des Textes*, S. 57–58. Illich geht allerdings von einem Umbruch im 12. Jahrhundert aus: Während der monastische Leser die Texte auf die hier beschriebene Weise, von Anfang bis Ende über Ohr, Auge und (Schreib-)Geste »einverleibt« habe, der Text als aufgezeichnete Rede verstanden wurde, sei es in der sich im 12. Jahrhundert entwickelnden Scholastik nur noch um den schnellen Wissenserwerb gegangen, der universitäre Leser las selektiv einzelne Passagen. Dies, so Illich, sei v.a. am sich verändernden Layout der Manuskripte erkennbar: Ende des 12. Jahrhunderts fänden sich vermehrt Register, Kapitelüberschriften, Absätze, Zusammenfassungen, farbliche Markierungen etc. Mögen diese Beobachtungen Illichs für den monastischen und scholastischen Bereich ihre Geltung haben, so sind sie dennoch nicht universell übertragbar. *Die Geschichte des Lesens* gibt es nicht. Überdies könnten die von Illich genannten Änderungen im Handschriften-

Es bildet sich eine „Komplizenschaft von Körper und Text.“¹⁵⁰ Das Manuskript wird im Leseakt verinnerlicht, Auge und Stimme stehen in direkter Interaktion, die Stimme wird zum Akteur des Anderen im Text, zu dessen Körper. In der stillen Lektüre hingegen zieht sich der Körper stärker vom Text zurück: „Die Selbstständigkeit des Auges beendet die Komplizenschaft von Körper und Text.“¹⁵¹

Nicht nur das Lesen auch das Schreiben ist im Mittelalter als Körpertechnik zu betrachten. Die Produktion von Schrift wird mit bewegten Metaphern geschildert: Im Skriptorium »schreiben drei Finger, sehen zwei Augen, redet eine Zunge und der ganze Körper schufftet«,¹⁵² werden die Seiten »geflügelt«, um die »Saat der Worte« einzubringen und den »Weinberg des Textes« zu bestellen.¹⁵³ Das *manuscriptum* wurde nach dem Körperteil benannt, der durch Bewegung Schrift produziert – die Hand ist das wichtigste Werkzeug zwischen Materiellem und Immateriellem. Die ansonsten flüchtigen Bewegungen des Körpers werden durch die graphische Spur fixiert. Die Schrift ist die Spur, welche die Bewegung der fernen Hand auf dem Pergament hinterlassen hat. Der Rezipient bewegt sich, um der Spur zu folgen, ihrer habhaft zu werden.¹⁵⁴

Das enge Verhältnis von Körper und Text gründet auch darin, dass das Schreibmaterial lange Zeit aus Teilen von Tierkörpern bestand. Aus heutiger Sicht wirkt die Geste des Schreibens auf dem Pergament wie ein gewaltsamer Prozess der Kulturation: Die menschliche Hand schreibt sich auf Körperteilen ein, die zuvor entfleischt, geschoren, gelaugt, gespannt, geschabt, gespült, getrocknet, gebimst, beschnitten, genäht wurden. Die Schrift ist Surrogat des zuvor entfernten Fleisches. Letztlich besteht die Komplizenschaft von menschlichem Körper und Pergament aber ebenso darin, dass der menschliche Körper ähnlich wie das Pergament gewaltsam kultiviert wird: Wie die Hand auf dem Pergament schreibt sich die Bewegung des gesellschaftlichen Choros in den menschlichen Körper ein, so folgende Verse aus Wittenwilers »Ring«, in denen der »Gelehrte« Lastersack den jungen Bräu-

Layout bezüglich literarisch volkssprachlicher Texte ebenso als schnelle Orientierungshilfen und »Regieanweisungen« für eine(n) Vortragende(n) gedeutet werden. Zusammenfassend zu den Forschungsergebnissen und Forschungsdesideraten bezüglich des Lesens im Mittelalter vgl. Glauch/Green: Lesen im Mittelalter.

¹⁵⁰ Certeau: Die Kunst des Handelns, S. 310.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² So eine häufig zitierte Randnotiz aus dem 9. Jahrhundert: *Tres digiti scribunt, duo oculi vident. Una lingua loquitur, totum corpus laborat.* Zitiert bei Green: Terminologische Überlegungen zum Hören und Lesen im Mittelalter, S. 11–12.

¹⁵³ Vgl. Illich: Im Weinberg des Textes, S. 58–60, S. 91–95.

¹⁵⁴ „Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.“ (Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. V, S. 560).

tigam Bertschi Triefnas unterweist: *Wiss, der mensche wirt geporn / Kunstlos sam ein permet geschorn*.¹⁵⁵ Die nackte Haut ist *kunstlos*, erst durch die Spuren der Handbewegung (Schrift und Miniatur) wird sie zum wertvollen Manuskript.

In engem Zusammenhang mit den körperorientierten, bewegten Schreib- und Lesetechniken steht die Gedächtniskunst. Im Schulunterricht werden die zunächst fremden lateinischen Silben im Chor wiederholt, die Schüler trainieren ihr Gedächtnis mittels Ohr (Wortwiederholung), Geste (Griffel im Wachs) und Auge (Sehen von Zeichen). Man erinnert sich nicht nur visuell, sondern auch, indem man Rhythmik und Gestik wieder heraufbeschwört.¹⁵⁶ Die Bewegung schreibt sich ins Körpergedächtnis ein und wird im Körper gespeichert und tradiert, sie kann über Generationen und Ländergrenzen hinweg durch mimetische Aneignung im kollektiven Körpergedächtnis, losgelöst von der Materialität der Schrift und des Bildes, weiterleben:

Eine ungeheure Menge Bücher liegt in Paris oder Athen; sie finden in England und Rom Widerhall. Sie ruhen natürlich, aber sie bewegen sich doch: sie bleiben an Ort und Stelle, aber gleichzeitig werden sie, vom Verstand ihrer Hörer aufgegriffen, in alle Winde getragen.¹⁵⁷

Die virtuellen Bewegungsmuster, die Choreographien, deren Notation sich im Körpergedächtnis findet, stehen in enger Wechselwirkung mit den physischen Bewegungsmustern der Rezeption und Produktion. In der musikalischen Notation wird die Verbindung von Körpergedächtnis, physischer Bewegung und Materialität der Handschrift besonders evident: Neumen werden als „Gesten auf Pergament“¹⁵⁸ verstanden, die die Handbewegung des Cantors abbilden, Gesungenes in die visuelle Wahrnehmung transformieren. Eine Verbindung zwischen schriftlicher Notation der Neumen und tänzerischer Bewegung zog Anfang des 20. Jahrhunderts der Tanztheoretiker Rudolf von Laban in seiner raum-rhythmischen Bewegungslehre (Choreutik): „Beispielsweise hatten die Tänze des Mittelalters Formen, die in großem Maße den Formen der musikalischen Neumen ähnlich sahen“.¹⁵⁹ Während des Lesens von Neumen werden virtuelle Bewegungsmuster abgerufen, um die Neumen erneut in physische Bewegungen zu übertragen. Virtuelle Bewegungsmuster können auch die Geste des Schreibens, die physische Bewegung der Hand auf dem Pergament und

¹⁵⁵ Der Ring, 3894–3895. Freilich ist grade der Körper des Helden Bertschis gegen alle didaktisch, kulturellen Unterweisungen resistent.

¹⁵⁶ Vgl. Illich: Im Weinberg des Textes, S. 67–76. Die Verbindung von Laut und Geste ist nicht spezifisch »mittelalterlich«, auch der »moderne Mensch« belebt seine Erinnerung durch die Verbindung von Laut und Muskelbewegungen.

¹⁵⁷ Richard de Bury: Das Philobiblon, S. 298.

¹⁵⁸ Lindenau: Handzeichensysteme in der Musik, S. 115. Gr. *neuma* für »Wink«, »Gebärde«.

¹⁵⁹ Laban: Choreutik, S. 124. Laban ging generell davon aus, dass Schriftzeichen körperliche Bewegungen zeigen. Vgl. ebd., S. 84.

das Layout des Manuskripts beeinflussen. Die Bewegungsmuster, die Spuren des Körpergedächtnisses, können also einerseits durch Betrachtung der visuellen Organisation der überlieferten Handschriften bzw. Drucke und der Anordnung der Bildfolgen, andererseits durch den Blick auf die textuellen und ikonographischen Strategien, welche das kinästhetische Erleben der Rezipierenden lenken, in der Überlieferung verfolgt werden.

Als „Ordnung von Zeit“, die als hörbare, sichtbare oder fühlbare Bewegung sinnlich erfahrbar wird¹⁶⁰ gehören vor allem Rhythmen zu den Verfahren, die die kinästhetische Wahrnehmung steuern. Da Rhythmen das Körpererleben und nicht den Intellekt betreffen, ist eine allgemeingültige Definition schwierig. Unter anderem ist der Rhythmus das leibliche Prinzip, welches unseren Herzschlag bestimmt. „Der menschliche Körper ist in diesem Sinne rhythmisch gestimmt. Er vermag daher Rhythmus sowohl als äußeres als auch als inneres Prinzip wahrzunehmen.“¹⁶¹ Die Dichotomie von »metrischem Intellekt« und »rhythmischer Seele«¹⁶² hat sich erst im cartesianischen Zeitalter durchgesetzt, denn in antiken und mittelalterlichen Theorien werden Rhythmus (Körper) und Metrum (Intellekt) nicht eindeutig unterschieden.¹⁶³ Unter Rhythmus verstehe ich, in Anlehnung an Kai Christian Ghattas, zunächst ganz allgemein die Folge von An- und Abwesenheit gleicher oder ähnlicher Elemente – Rhythmen sind Wiederholungen auf Abstand, die Zeit durch Bewegung erfahrbar machen.

Neben der Intensivierung von Präsenzeffekten haben Rhythmen gedächtnisstützende, affektive und vor allem auch gemeinschaftsbildende Funktionen.¹⁶⁴ Der Rhythmus, so Paul Zumthor, fungiere als »Gedächtnis des Gedichts«.¹⁶⁵ Nach antiken und mittelalterlichen Rhythmus-Theorien zeigen Rhythmen eine „überindividuelle körperliche Verfasstheit“ an, es gibt eine „rhythmische Verbundenheit von dargestellter Figur, Vortragendem und Rezipienten“, da „alle an derselben körperlichen Ordnung Teil haben.“¹⁶⁶ Diese kollektive physische Wirkung von Rhythmen ist die wohl prägnanteste Gemeinsamkeit von Kunst und Ritual.¹⁶⁷

Rhythmen gehören zu den „ästhetische[n] Strukturen, die literarische Texte besonders häufig auszeichnen. [...] In Rhythmus und Wiederholung haben Literatur und Ritual eine

¹⁶⁰ Ghattas: Rhythmus der Bilder, S. 38. Ghattas bezieht sich hier auf die Rhythmus-Definitionen von Platon und Aristoxenos. Vgl. ebd., S. 36 und S. 38.

¹⁶¹ Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 98.

¹⁶² Vgl. Baxmann: Tanz als Metasprache, S. 367.

¹⁶³ Vgl. Ghattas: Rhythmus der Bilder, S. 21–62.

¹⁶⁴ Vgl. Gumbrecht: Rhythmus und Sinn, S. 716–717.

¹⁶⁵ Vgl. Zumthor: Essai de poétique médiéval, S. 96.

¹⁶⁶ Ghattas: Rhythmus der Bilder, S. 26.

¹⁶⁷ Bereits Aristoteles bezeichnet den Rhythmus als Mittel der Mimesis. Vgl. Aristoteles: Poetik, 1.

entscheidende, vielleicht die wichtigste ästhetische Gemeinsamkeit.¹⁶⁸ Dies gilt insbesondere für die Gattung des Liedes, da hier affektive Kategorien wie Stimme, Erleben und Klang eine besondere Rolle spielen, wodurch auch Liedtexte eine größere Nähe zum Ritual haben. Auch für die im vorigen Unterkapitel diskutierte Gattungsproblematik sind diese Überlegungen insofern relevant, als nicht nur die Gattung Lied, sondern Lyrik generell durch ihren hohen Grad an Geformtheit in ihrer ästhetischen Struktur rituell ist. „Während das Drama, Komödie wie Tragödie, in ihrer semantischen Struktur dem Ritual verpflichtet ist, ist es die Lyrik in den spezifischen Möglichkeiten ihrer Formensprache.“¹⁶⁹

Die bereits erwähnten »Tänze« und »Sprünge« innerhalb der inhaltlichen Ebene der Neidhartlieder korrespondieren mit der bewegten Form. „Typisch für Neidhart ist, dass die durch Reim gebundenen Verse meist nicht gleich lang sind, d.h. üblich ist eine bewegte Heterometrie in jedem Strophenotypus.“¹⁷⁰ Vor allem die sogenannte »Reihenstrophe« gilt als Innovation der Neidhartlieder. Abgesehen von dem Beginn durch ein Reimpaar ist das Strophen-schema der Reihenstrophe frei gestaltbar, sie „wirkt durch eine differenzierte Heterometrie sehr beweglich.“¹⁷¹ Die zeitlichen Abstände zwischen den Reimen variieren. Die zahlreichen kurzen Verse suggerieren rasche Bewegungen von einem Klang zu seiner Wiederholung im Reimwort. Auch im musikalischen Bereich finden sich Motiv- und Tonwiederholungen. Laut Marc Lewon, der in seinen musikwissenschaftlichen Untersuchungen die überlieferten Melodien und Texte berücksichtigt, sind bereits „[i]n der frühen Neidhart-Überlieferung [...] in Form von musikalischen Zitaten aus dem Tanz ‚Keimzellen‘ angelegt, die sein Œuvre im Laufe der Zeit zu einem tendenziell rhythmischen machen.“¹⁷²

Die Definition von Rhythmen als Wiederholungen auf Abstand, durch die Zeit sinnlich erfahrbar wird, beschränkt Rhythmen nicht auf akustische, sondern umfasst auch visuelle Phänomene. In Bezug auf narrative Texte spricht Ghattas, der sich erfolgreich auf die Suche nach Rhythmen in Text und Bildzeugnissen des 11. bis 13. Jahrhunderts begeben hat, außerdem von „semantisch-imaginativen Rhythmen, die mithilfe einfacher Codierungen visuelle, akustische und kinästhetische Wahrnehmungsereignisse reanimieren“.¹⁷³ Die ikonographischen Zeugnisse, hier vor allem die Wandbilder, die von den Rezipierenden entweder mit den Augen oder sogar mit dem ganzen Körper abgeschritten werden, und das Schriftbild

¹⁶⁸ Braungart: Ritual und Literatur, S. 166–167.

¹⁶⁹ Ebd., S. 152.

¹⁷⁰ Schweikle: Neidhart, S. 100.

¹⁷¹ Ebd., S. 103.

¹⁷² Lewon: Vom Tanz im Lied zum Tanzlied?, S. 177.

¹⁷³ Ghattas: Rhythmus der Bilder, S. 128.

der Neidhartüberlieferung sollen bei der Untersuchung der Rhythmen also mitberücksichtigt werden, denn „der Rhythmus eines Textes wie einer Handlung kann den Nachvollzug einer rhythmischen Bewegung hervorrufen [...] und deshalb zur Synchronisation der Individuen zum Kollektiv funktionalisiert werden.“¹⁷⁴ Auch individuelle Lektüre oder Bildbetrachtung kann somit einen rituellen Charakter bekommen.

Während Rhythmen durch den Wechsel von An- und Abwesenheit der Elemente die Aufmerksamkeit nur phasenweise auf das Abwesende lenken, enthalten die Texte auch solche Lücken, die den modernen Rezipierenden das Gefühl geben, dass etwas nicht aufgeschrieben wurde. Hierzu gehören kausal-logische Lücken, Unterbrechungen der Handlung, plötzliche Szenen- und Sprecherwechsel und Wechsel vom narrativen in den dramatischen Modus. Solche Textlücken können als Anzeichen für einen bewegten Vollzug aufgefasst werden,¹⁷⁵ die Textlücken resultieren aus Bewegungen, die nicht mittels Intellekt in Worte transformiert worden sind, sondern von Rezipierenden durch das mimetische Körpergedächtnis gefüllt werden können. In der Rezeption müssen assoziative Sprünge vollzogen werden. Auch die »Shifter«, die linguistische Kategorie der deiktischen Wörter, denen keine konstante Bedeutung zugeschrieben werden kann, da sich ihre Bedeutung je nach Aussagesituation ändert, können als Lücken betrachtet werden.¹⁷⁶ Denn ohne Referenz auf die Botschaft und die Sender kann ihre Bedeutung in einem Text nie mit letzter Sicherheit angegeben werden – ein Problem, welches die Minnesang- und Sangspruchforschung (»Wer spricht?«) seit jeher beschäftigt.¹⁷⁷

Neben den Rhythmen und den Lücken im Text gehört vor allem die „affektische Figur“ der *evidentia* zu den kinästhetischen Elementen des Textes, in welcher ein textinterner Sprecher „sich und sein Publikum in die Lage des Augenzeugen“¹⁷⁸ versetzt. „Für die Simulation von Augenschein als Erzählfunktion hatte die römische Rhetorik [...] eine ganze Reihe von Begriffen – außer *evidentia* auch *demonstratio*, *sub oculos subiectio* und *illustratio*.“¹⁷⁹ Die Bezeichnungen verdeutlichen die enge Verbindung dieser Erzählform sowohl zur bildenden als auch zur darstellenden Kunst.

¹⁷⁴ Braungart: *Ritual und Literatur*, S. 181.

¹⁷⁵ Vgl. Kotte: *Vom Verstummen der Texte angesichts des Wunders*.

¹⁷⁶ Vgl. Jakobson: *Shifters and Verbal Categories*: „In fact, shifters are distinguished from all other constituents of the linguistic code solely by their compulsory reference to the given message“ (ebd., S. 389).

¹⁷⁷ Vgl. Albrecht Hausmann: *Wer spricht?*. Zum produktiven Potential der Pronomina, die durch ihre offene Referenz im Prozess der (Re)textualisierung Raum für Transformationen lassen, vgl. Miklautsch: *Imaginative Theatralität bei Walther*.

¹⁷⁸ Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, § 810.

¹⁷⁹ Hübner: *evidentia*, S. 123.

„Der textexterne Beobachter wird als ‚Augenzeuge‘ in die Handlungen der textintern agierenden Personen involviert“,¹⁸⁰ wodurch Teilhabe in Raum und Zeit suggeriert wird und die Rezipierenden somit die Produktion und Rezeption als synchron erfahren. Diese Simultaneität von Produktion und Rezeption ist nicht nur Merkmal von Theateraufführungen,¹⁸¹ sondern jeglicher Performance, ob rituell oder theatral. Daher ist es auch nur bedingt zutreffend, von Evidenzstrategien unmittelbar auf die »Imaginative Theatralität« von Texten zu schließen, man könnte ebenso richtig von einer »Imaginativen Ritualität« sprechen und sollte hier von Fall zu Fall entscheiden – vorerst bietet sich also der neutralere Begriff der »Imaginativen Performance« an (vgl. Teil I, Kap. 3.3.).

Als Mittel der *evidentia* werden im »Handbuch der literarischen Rhetorik« die detaillierte *descriptio*, der Gebrauch des Präsens, die Anrede des Sprechers an die Figuren, Figurenrede und die Verwendung von Ortsadverbien genannt¹⁸² – textuelle Strategien, die das Vor-Augen-Stellen einer Szene bewirken. Diese erzeugen nicht nur eine Beglaubigung der erzählten Vorgänge, sondern auch »Einblicke« in die erzählten Figuren.¹⁸³ In den Neidhartliedern werden diese Verfahren der *evidentia* häufig verwendet. Die Suggestion der geteilten Beobachterinnenposition wird durch den ständigen Appell an die Augenmerklichkeit des Publikums durch das Sänger-Ich intensiviert. In keinem anderen Liedœuvre findet sich der Imperativ »*seht*« so häufig wie in den Neidhartliedern. Das Sänger-Ich (Neidhart) gesellt sich als Kommentator einer Szene zum Publikum und nimmt so eine benachbarte Position im gemeinsamen »Eräugnisraum«¹⁸⁴ ein. Damit werden die beschriebenen Orte, Vorgänge und Figuren in die Gegenwart der Rezeptionssituation bewegt (*vergegenwärtigt*),¹⁸⁵ und auch der Körper des Sänger-Ichs (Neidhart) scheint greifbar. Andersherum kann jedoch genauso behauptet werden, dass das Publikum eine »virtuelle Bewegung« in die Erzählgegenwart vollzieht, im Raum der Erzählung *vergegenwärtigt* wird.

Die Bedeutung von Figuren der Evidenz und die damit verbundenen Präsenzeffekte werden besonders deutlich, wenn man die in Antike und Mittelalter vorherrschende Sehstrahl-Theorie berücksichtigt, nach der Sehen stets auch das Berühren des erblickten Gegenstandes

¹⁸⁰ Lechtermann/Wenzel: Repräsentation und Kinästhetik, S. 203. Grundlegend zum Prinzip der literarischen Augenzeugenschaft in mittelalterlicher Literatur vgl. Wandhoff: Der epische Blick.

¹⁸¹ Vgl. Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, Bd. 1, S. 15.

¹⁸² Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik, §§ 810–819. Lausbergs Quellen sind die lateinischen Rhetoriken, die auch als grundlegende Lehrbücher des mittelalterlichen Rhetorikunterrichts gelten (Quintilian, Cicero, Rhetorica ad Herennium).

¹⁸³ Hübner: *evidentia*, S. 124.

¹⁸⁴ Vgl. Keller: Vom Kampf mit Unsichtbaren, S. 112. Der Begriff »Ereignis« ist etymologisch mit dem Seh sinn verbunden: die älteste Wortform ist ahd. *irougen*, mhd. *erougen*, also »vor Augen stellen«, »(sich) zeigen«, »offenbaren«.

¹⁸⁵ Das Präfix »ver-« markiert häufig die Bewegung eines Objekts.

(mittels des Sehstrahls) meint. Einer Bildfolge geht immer die aktive »Einverleibung« durch die Wahrnehmenden voraus.¹⁸⁶

Während die Rezipierenden der Lieder mittels deiktischer Elemente, wie den von Lausberg im Handbuch der Rhetorik genannten Ortsadverbien, bewegt werden, weisen Bilder andere affektive Strategien auf, wie zum Beispiel „den performativen Gestus, den Gestus des Zeigers“.¹⁸⁷ Laut Gandelmann verlassen performative Gesten des Zeigens das Bild, indem sie sich direkt an die Betrachterin wenden, ihren Blick lenken und sie ins dargestellte Geschehen einbeziehen. Im Gegensatz zu den performativen Gesten des Zeigens stehen nach Gandelmann „die konstativen Gesten, welche ‚das Bild nicht verlassen‘“, und die einen illusionistischen „Guckkasteneffekt“¹⁸⁸ erzeugen würden – Gandelmann stellt die konstativen Gesten also in Analogie zu theatralen Performances. Die performativen Gesten verbindet er wiederum mit dem Brechtschen Illusionsbruch, dem Zeigen des Zeigens im Gegensatz zum theatralen Verkörpern.

Auch unlogische Bildanordnungen, bei deren Betrachten eine logische Reihenfolge konstruiert werden muss, gehören zu Strategien der visuellen Kinästhetik.¹⁸⁹ Außerdem können „picturale Rhythmen“ dazu dienen, bestimmte Bewegungen in der Rezeption körperlich erfahrbar zu machen: Bewegungsabläufe werden in eine Abfolge von Einzelbildern segmentiert, wodurch eine Bewegungsillusion erzeugt wird. „Das an ihnen entlangleitende Auge fügt sie im Fluss des Schreitens [...] wieder zusammen.“¹⁹⁰ Kai Christian Ghattas demonstriert diese Sequenzierung von Bewegungsphasen unter anderem am »Teppich von Bayeux«. Was Ghattas in seiner Untersuchung unerwähnt lässt, ist eine populäre Wiederbelebungs- welle der Darstellungen auf dem Teppich: Auf verschiedenen Homepages finden sich heute Filme, die diese »Graphic Novel aus dem Mittelalter« animieren.¹⁹¹ Obwohl kinästhetische Wahrnehmungserfahrungen grundsätzlich historisch wandelbar sind, haben sich bestimmte Bewegungsmuster offensichtlich als relativ beständige Choreographien ins kollektive Ge-

¹⁸⁶ Zum Verhältnis von Bildlichkeit, Medialität und Materialität vgl. die grundlegenden Arbeiten von Hans Belting (Belting: Bild und Kult; ders.: Bild-Anthropologie). Im vielzitierten Satz „Natürlich ist der Mensch der Ort der Bilder“ bringt Belting seine Bild-Anthropologie auf den Punkt (Belting: Bild-Anthropologie, S. 57). Zum Verhältnis von (mittelalterlichem) Text und Bild und den Überschneidungen der Bild-Anthropologie Beltings mit der mittelalterlichen Bild-Anthropologie vgl. Wandhoff: Zur Bildlichkeit mittelalterlicher Texte.

¹⁸⁷ Gandelmann: Der Gestus des Zeigers, S. 80.

¹⁸⁸ Ebd., S. 79.

¹⁸⁹ Vgl. Rahn: Von der Bewegungssuggestion zur Schauplatzdominierung.

¹⁹⁰ Ghattas: Rhythmus der Bilder, S. 20.

¹⁹¹ <http://geschichtsunterricht.wordpress.com/2011/10/24/der-teppich-von-bayeux/> (28.10.2019); Mit dem »Historic Tale construction kit« kann man aus einzelnen Bildsegmenten des Teppichs seine eigene Geschichte konstruieren: <https://htck.github.io/bayeux/#/> (28.10.2019). Diese Bearbeitungen sind mittlerweile ein verbreitetes Internet-Phänomen.

dächtnis eingeschrieben und können durch ähnliche Bewegungsabläufe reaktiviert werden.¹⁹² Dass nicht nur Bildfolgen wie auf dem Teppich von Bayeux, sondern auch einzelne Bilder die Illusion einer »eingefrorenen Bewegung« generieren können, demonstriert nicht nur die moderne Sportfotografie, sondern auch zahlreiche mittelalterliche Miniaturen, die Reiter-, Jagd-, Turnier- oder Tanzszenen zeigen.¹⁹³

Nicht nur die rhetorischen Mittel der Lücke und der Evidenz können als „Regieanweisungen an die Imagination“¹⁹⁴ bei der individuellen Lektüre gelten, auch Miniaturen, paratextuelle Beischriften, Tintenfarbe, Blattgröße, also das gesamte Layout, können als wahrnehmungslenkende Regieanweisung an die Leserin verstanden werden. Der Blick auf die Materialität der einzelnen Handschrift bzw. des einzelnen Drucks – dem Text im weiten, materialphilologischen Sinn – bietet wichtige Hinweise zur kontextuellen Einbindung und spezifischen Funktion.¹⁹⁵ Aus der Materialität der Überlieferungsträger lassen sich so Rückschlüsse auf die medialen Transformationen der Neidharte, das Verhältnis von Schrift und Performance sowie von virtuellen und körperlichen Bewegungsmustern ziehen.

3. Zur Problematik etablierter Kategorien

3.1. Begriffsbestimmung I: Drama – Theater – Ritual

Die bereits in Kap. 2.2. problematisierte Gattungsbezeichnung »Spiel« „soll den Unterschied zum neuzeitlichen Drama markieren.“¹⁹⁶ Dem Dramenbegriff wohnt ein ähnlicher Doppelsinn inne wie dem des »Spiels«, denn bereits die Herkunft des Begriffs »Drama« (gr. Handlung) verweist auf die pragmatische Dimension, den Vollzugs- und Handlungscharakter des Dramentextes. Die Verbindung von „Schrift- und Aufführungstradition“¹⁹⁷ kennzeichnet

¹⁹² Vgl. auch Hable: Die Choreographie von Sieg und Niederlage. Zu Beginn ihres Aufsatzes beschreibt Nina Hable sehr anschaulich eine »Motorrad-Tjost«, die im Film »Zwei wie Pech und Schwefel« (Bud Spencer/Terence Hill; Regie: Marcello Fondato) in Szene gesetzt wurde. Eine »Tjost« auf Fahrrädern kenne ich aus dem Film »Ein verrückt genialer Coup« (Regie: Howard Franklin/Bill Murray). Sicherlich fänden sich bei genauer Recherche zahlreiche weitere Beispiele.

¹⁹³ Zum Ideal der bewegten Malerei vgl. das Traktat von Michael Psellos (11. Jahrhundert) in: Belting: Bild und Kult, Anhang 28, S. 587–588.

¹⁹⁴ Wirth: Der Performanzbegriff, S. 29.

¹⁹⁵ Begründer der Material Philology ist Stephen Nichols. Vgl. Nichols: Philology in a manuscript culture; Nichols: Why material philology? Some thoughts. Eine knappe Zusammenfassung zum Thema „Handschrift als Text“ bietet Baisch: Textkritik als Problem der Kulturwissenschaft, S. 32–36. Sylvia Huot hat in einer umfangreichen Studie gezeigt, dass der Blick auf die Materialität der Handschrift und damit zusammenhängend die Untersuchung der „performative quality of the medieval book“ lohnenswert ist. Huot: From song to book, S. 3.

¹⁹⁶ Schulz: Das geistliche Schauspiel, S. 11.

¹⁹⁷ Bayerdörfer: Drama, S. 72.

also sowohl Spiel- als auch Dramenbegriff, wobei die Gewichtung je nach Ausrichtung entweder auf die textuelle (Literaturwissenschaft) oder die aufführungsbezogene Dimension (Theaterwissenschaft) gelegt wird. Wie das Spiel ist das Drama durch die Spannung von schriftlichem Skript als (vermeintlich) „fixiertem Textsubstrat“¹⁹⁸ und dynamischer, bewegter Performance geprägt.¹⁹⁹

Im Rückgriff auf die Theorien des Theateranthropologen Turner und des Performance-Theoretikers Schechner habe ich zu Beginn von »sozialen Dramen« und »ästhetischen Dramen« gesprochen. Beide verwenden den Begriff »Drama«, wenn sie bestimmte analoge Handlungsstrukturen fokussieren. »Drama« bezieht sich in diesem Fall auf ein anthropologisches Modell.²⁰⁰ Im Folgenden wird zwischen schriftlichen und szenisch-körperlichen Handlungsvorgängen unterschieden, der Dramenbegriff soll auf die textuelle Dimension beschränkt werden und sich somit von der Performance abheben, um auf dieser terminologischen Basis die Interdependenzen beider Bereiche zu veranschaulichen.²⁰¹

Zur »Theaterliteratur« gehören nicht nur Dramentexte. Die Forschung unterscheidet „zwischen dramatischen und nicht-dramatischen theatralen Texten, zwischen storyvermittelnder und ‚storyloser‘ Theaterliteratur.“²⁰² Das Drama ist ein Sonderfall der Theatertexte. Der Begriff »dramatisch« bezieht sich in der Regel auf die neuzeitliche Rezeption der aristotelischen Poetik, die neben der Aufführung der Texte auf dem Theater eine »Handlung« im engeren Sinne, also die Entfaltung und Lösung einer Konfliktsituation, fokussiert. In seinem idealtypischen Konstrukt des »absoluten Dramas« zählt Peter Szondi zudem die Ab-

¹⁹⁸ Pfister: Das Drama, S. 38.

¹⁹⁹ Vgl. Marx: Drama und Performativität, S. 162–165.

²⁰⁰ Richard Schechner entwickelte später die Unterscheidung zwischen Drama und Performance. Für einen Überblick über die Entwicklung der Performance-Studies vgl. Emigh: Liminal Richard: A Prelude to Performance Studies.

²⁰¹ Andreas Kotte formuliert schlicht: „Die Dichtungen heißen Dramen und das Aufführen Theater.“ Kotte: Theaterwissenschaft, S. 91. Wobei anzunehmen ist, dass die Struktur eines Dramentextes immer durch die „Kollektivität von Produktion und Rezeption“ mitbestimmt ist (Pfister: Das Drama, S. 30). Bereits Käthe Hamburger hat darauf hingewiesen, dass es für die „Logik des Dramas“ entscheidend sei, dass die dramatische Gestalt unter dem „doppelten Gesichtspunkt der Dichtung und der (physischen) Wirklichkeit entworfen wird.“ Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 177.

²⁰² Zymner: Texttypen und Schreibweisen, S. 59. Zu den nicht-dramatischen theatralen Texten zählt er beispielsweise Sprechstücke, Marionettentheater oder Schattentheater.

solutheit der dialogischen Form, die räumliche und zeitliche Begrenzung und die finale Motivierung auf.²⁰³ Als weiteres Kriterium wird häufig die Ästhetizität der Dramentexte betont.²⁰⁴ Dies sind offensichtlich die Gründe, weshalb den aus dem späten Mittelalter überlieferten Spieltexten der Status des Dramas häufig abgesprochen wird: „Das Mittelalter kennt das Drama als literarische Gattung nicht“,²⁰⁵ so Jan-Dirk Müller. Als Grund für dieses Fehlen gibt Müller die mangelnde Anbindung an das antike Theater und den Status der Spieltexte als bloße „Hilfsmittel für die Aufführung“ an.²⁰⁶ Pragmatische Einbindung von Texten wird mit unzulänglicher Literarizität und fehlender Ästhetizität gleichgesetzt – und daher häufig eher in die Nähe des Rituals gerückt.²⁰⁷

Der neuzeitliche Dramenbegriff steht in engem Zusammenhang mit dem des »Theaters«. Die Vorstellungen vom »Theater« sind auch heute noch wesentlich durch das Denkmodell der Guckkastenbühne und dem damit verbundenen Konzept der imaginären vierten Wand geprägt.²⁰⁸ Ähnlich wie durch die Einführung der Zentralperspektive in der bildenden Kunst wurde das Publikum im Theatermodell der Guckkastenbühne auf eine Position der Beobachtung festgelegt oder besser festgesetzt. Auf die räumlichen Gegebenheiten der mittelalterlichen Spiel-Performances lässt sich dieses Modell allerdings nicht übertragen.²⁰⁹ Der Ort des »Spiels« ist „nur bedingt als ‚Bühne‘, gewiss nicht als ‚Theater‘ zu bezeichnen und von Fall zu Fall in der Kirche, vor der Kirche, auf dem Marktplatz, im ‚öffentlichen‘ oder ‚privaten‘ Wirtshaus zu denken.“²¹⁰ Dennoch werden die Begriffe »Theater«, »theatral« oder »Theatralität« in der Forschung meist auf die Spiele appliziert. Unabhängig vom Spielort

²⁰³ Vgl. Szondi: Theorie des modernen Dramas, S. 12–16.

²⁰⁴ Pfister, der einen sehr aufführungsbezogenen Dramenbegriff hat, nennt die Ästhetizität der Kommunikation als wesentliches Kriterium, um zwischen Dramen und anderen Aufführungsaktivitäten (Spiel, Ritual – nach Turner/Schechner die »sozialen Dramen«) zu unterscheiden. Unter Ästhetizität versteht er im Anschluss an Jakobson „die Selbstbezogenheit der Zeichen“, „Polyfunktionalität der Vertextung und Fiktionalität“ (Pfister: Das Drama, S. 30).

²⁰⁵ Müller: Feste und Spiele S. 290–291.

²⁰⁶ Ebd., S. 291. Müller verbindet den ästhetischen Status der Texte erst mit der Literarisierung der Spiele in Lesehandschriften. Auch Thomas Bein bezeichnet die Fastnachtspiele als „ästhetisch minderwertig“, obwohl er im vorangehenden Satz auf die „sprachschöpferischen Anstrengungen der Spieledichter“ verweist, deren Neologismen sich vor allem im Bereich des sexuellen Wortschatzes durchgesetzt haben (Bein: Liebe und Erotik im Mittelalter, S. 22).

²⁰⁷ Auch in der Gegenwart gehört es zur gängigen Praxis an Schauspielhäusern, Autorinnen mit »Auftragsarbeiten« zu betrauen. Spielort und Schauspieler*innen können vor Abschluss des Textes vereinbart werden. Von mangelnder Ästhetik wird in diesem Fall aber nicht gesprochen.

²⁰⁸ „[D]ie vielgeschmähte Guckkastenbühne ist der Absolutheit des Dramas als einzige adäquat und zeugt von ihr in jedem ihrer Züge.“ Szondi: Theorie des modernen Dramas, S. 14.

²⁰⁹ Eckehard Simon schlägt vor, die weltlichen Spiele nicht nach Stoffen und Themen zu differenzieren (Jahreszeiten-, Fastnacht- und Neidhartspiel), sondern nach den Aufführungsformen. Er nennt in seinem Schlusskapitel daher fünf „Aufführungsformen des weltlichen Schauspiels, 1370 – 1530“: Fastnächtlche Einkehrspiele, Fastnächtlche Rathausspiele, Fastnächtlche Marktspiele, Fastnächtlche Umzugsspiele und Fastnächtlche Wagenspiele. Simon: Das weltliche deutsche Schauspiel, S. 349–362. Keine der genannten »Aufführungsformen« entspricht den räumlichen Bedingungen der Guckkastenbühne.

²¹⁰ Ziegeler: Einleitung (Ritual und Inszenierung), S. XII.

wird von »Theater« oder »theatralen Aufführungen« gesprochen, was häufig etymologisch (gr. *thea* für »Schau«) erklärt wird.

In Klaus Ridders einleitenden Worten seines Fastnachtspiel-Sammelbandes²¹¹ wird die Problematik der Gattungsbezeichnungen und der Abgrenzung von »Spiel«, »Theater« und »Ritual« besonders deutlich: „Theatrale Aufführungen sind nur ein Teil des fastnächtlichen Treibens, und auch die übrigen Bräuche wurden u.a. als *spil* bezeichnet: Tänze, Umzüge und andere Rituale.“²¹² Zu diesen »übrigen« Bräuchen zählen Schautänze (Moriskentanz, Schwerttanz, Zämertanz), Schauturniere (Gesellenstechen), Schauläufe (Schembartlauf) und Schauzüge (Pflug- oder Eggenziehen, Schiffziehen). Ridder grenzt die »theatralen Aufführungen« zwar einerseits von diesen Ereignissen ab, zählt sie aber doch zu den »übrigen Bräuchen« und »Ritualen«. Der weniger textzentrierten Forschung, vor allem der Theaterwissenschaft, gelten alle diese Schauereignisse bereits als »Theater«.²¹³

Die Schnittpunkte von Ritual und Theater werden nicht nur in der Forschung zum spätmittelalterlichen Schauspiel in den Fokus genommen. Mediävistische Spielforschung, Theaterwissenschaft, Ritualforschung und die Vertreter*innen der Performance-Studies werden nicht müde, die analogen Strukturen und Funktionen von Ritual und Theater zu betonen. Primäres Medium von Ritual und Theater ist der menschliche Körper. Darüber hinaus sind Ritual und Theater in Bezug auf ihren Ereignis- und Schaucharakter, die Wiederholbarkeit und die bestimmte Verlaufsform analog.²¹⁴ Ob Ereignisse als Ritual oder Theater bezeichnet

²¹¹ Der vollständige Titel des Tagungsbands lautet „Fastnachtspiele – Das weltliche Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten“.

²¹² Ridder: Einleitung (Fastnachtspiele), S. 3. Nicht nur „fastnächtliches Treiben“, sondern jahreszeitenunabhängige Performances werden als *spil* bezeichnet. Vgl. hierzu auch Simon: Das weltliche deutsche Schauspiel, S. 9. Zu lat. *ludis*, engl. *play* und franz. *jeux* vgl. Loomis: Evidence for secular theatres; Clopper: Drama, Play, and Game. Der wesentliche Unterschied zwischen einem »Spiel« und einem »Ritual« ist für mich die grundsätzliche Ergebnisoffenheit eines Spiels, während ein Ritual einen zwar geringfügig variablen Handlungsablauf, aber dennoch ein festgesetztes Ziel hat.

²¹³ In der britischen Spielforschung ist hier vor allem Glynne Wickham zu nennen (vgl. Wickham: Early English Stages, Bd. 1, Introduction XXI–XLIV). Andreas Kotte entwickelte seinen erweiterten Theaterbegriff mit exemplarischem Bezug auf das Halberstädter Adamsspiel (Kotte: Theatralität im Mittelalter. Zum „theatralen Handeln“ vgl. S. 188–192). Zur Geschichte des Theaterbegriffs vgl. Kotte: Theaterwissenschaft, hier v.a. S. 62–139. In den methodischen Vorüberlegungen ihrer Studien zur Theatralität und den szenischen Vorgängen in der Stadt Luzern folgt Heidi Greco-Kaufmann dem Theatralitätskonzept Kottes. „Literarische Spiele“ stehen im Zentrum ihres Theaterkonzepts, alle weiteren szenischen Vorgänge siedelt Greco-Kaufmann in ihrem anschaulichen Schema konzentrisch um diesen Kern an. Wobei beispielsweise „Artisten, Narren, Tierbändiger“ als »theatraler« eingestuft werden als „paraliturgische Handlungen in der Osterwoche“. Vgl. Greco-Kaufmann: Theater und szenische Vorgänge in der Stadt Luzern, S. 38. Auch Eckehard Simon vertritt in seiner übergreifenden Studie zum weltlichen deutschen Schauspiel einen weiten Theaterbegriff und zählt „Umzüge und Heischegänge der Zunftjugend zu Epiphanias (Jugendkönige, Königreiche), gemimte Fastnachtbräuche (Jagd auf den Wilden Mann), zeremonielle Umzüge (der Maikönig), literarisch inspirierte Schauturniere (die Rosengärten)“ zum „Straßentheater der nach Weihnachten einsetzenden Fastenzeit“. Simon: Das weltliche deutsche Schauspiel, S. 38.

²¹⁴ Einen Überblick über die Ritual-Forschung bieten die Einleitungen der Herausgeber der einschlägigen Sammelbände. Vgl: Wulf/Zirfas: Performative Welten (Einführung in Wulf/Zirfas (Hg.): Die Kultur des Rituals);

werden, wird auch nicht über die ihnen zugeschriebene Funktion klar bestimmbar: Dem Ritual wird zwar in der Regel »Wirksamkeit«, also eine dauerhafte Transformation der Beteiligten, und dem Theater »Unterhaltung«, im Sinne der zweckfreien, konsequenzverminderten, ästhetischen Erfahrung, zugeordnet. Doch auch das Ritual *„braucht das Ästhetische, weil es dadurch erst sozial wirksam werden kann“*,²¹⁵ so wie theatralen Aufführungen soziale Funktionen innewohnen können. Da also jede Performance sowohl unterhaltende als auch wirksame Elemente enthält, sollte man weniger von Oppositionen als von einer Gradation ausgehen.²¹⁶

Jedoch ist die bloße Feststellung von Analogien zwischen Ritual und Theater im Rahmen meiner Fragestellung wenig zufriedenstellend. Es ist ebenso wenig damit getan, mit Verweis auf die analogen Strukturen Neidhartspiele und Neidhartlieder irgendwo zwischen Ritual und Theater zu verorten. Die Frage nach dem Status der Neidharte zwischen Rituallität und Theatralität kann nur dann hinlänglich beantwortet werden, wenn die Zuordnungen, Erscheinungsformen und Übergänge von Rituallität und Theatralität genauer beschrieben werden. In Bezug auf das geistliche Spiel hat Jan-Dirk Müller klare „Grenzziehungen zur wissenschaftlichen Kategorienbildung“ gefordert, auch wenn es im Spätmittelalter keine klare „Abgrenzung zwischen bloß imaginerter Vergegenwärtigung, Re-Präsentation im Spiel und Realpräsenz im liturgischen Akt“²¹⁷ gegeben habe. „Unterscheiden“, so Müller, „muss man sie trotzdem.“²¹⁸ Müllers Forderung ist auch in Bezug auf die Neidharte geboten. Voraussetzung, um Phänomene auf einer Schwelle anzusiedeln, ist vorerst eine klare Grenzziehung zwischen den Räumen. Daher ist eine heuristisch gesetzte Polarität von Ritual und Theater der geeignete Ausgangspunkt für meine Untersuchung.²¹⁹

Belliger/Krieger: Einführung (Ritualtheorien); Köpping/Rao: Die performative Wende: Leben – Ritual - Theater (Im Rausch des Rituals); Brosius/Michaels/Schrode: Ritualforschung heute (Ritual und Ritualdynamik).

²¹⁵ Braungart, *Ritual und Literatur*, S. 156 Anm. 34. Hervorhebung im Original. Zur ästhetischen Dimension von Ritualen vgl. auch Graf/Prohl: *Ästhetik (Ritual und Ritualdynamik)*.

²¹⁶ „Instead of thinking of the binary ‚ritual or art‘“, one should consider the functions of performance. To what degree does a performance entertain, give pleasure, is made, so that it is beautiful; and to what degree is a performance efficacious, made in order to accomplish something, please or appeal the gods, mark or celebrate an important event or life milestone such as birth, puberty, marriage, or death? Although specific public performances tend to emphasize either entertainment or efficacy, all performances actually are both entertaining and efficacious.“ Schechner: *Performance Studies*, S. 77. Dass zum Theater auch eine Wirkungsabsicht in der außerliterarischen Wirklichkeit gehört, wird bereits in den aristotelischen Begriffen »eleos«, »phobos« und »katharsis« deutlich. Aus dem kathartischen Affekt folgt eine dauerhafte Veränderung. Vgl. hierzu Fuhrmann: *Dichtungstheorie*, S. 89–199.

²¹⁷ Müller: *Realpräsenz und Repräsentation*, S. 111.

²¹⁸ Ebd., S. 133.

²¹⁹ Ähnlich argumentiert auch Christoph Petersen, an dessen „Minimaldefinition“ sich meine folgende Begriffsbestimmung anlehnt. Hinsichtlich des Rituals orientiert Petersen sich wesentlich an der Begriffsbestimmung von Hans Georg Soeffner. Vgl. Petersen: *Ritual und Theater*, S. 12–13; Soeffner: *Auslegung des Alltags*, S. 158–184.

Rituale sind aus dem Alltag hervorgehobene, gemeinschaftlich wiederholte, formalisierte, kommunikative Handlungen, durch die Wirklichkeit konstituiert wird. Von alltäglichen Routinen unterscheiden sie sich durch ihre alltagsentobene Inszeniertheit und den Gebrauch von Symbolen. In rituellen Handlungen wird die Welt, werden Machtverhältnisse, nicht dar-, sondern hergestellt. Rituale werden nicht aufgeführt, sie werden ausgeführt. Der oder die handelnde Person tut also nicht so, als ob sie jemand anderes wäre, sie etwas verkörpere. Im Gegensatz zum Mythos, in dem Körper durch Worte beschrieben und somit durch das Imaginäre produziert werden, sind die Körper des Rituals real.

Da ein Ritual wesentlich über körperliche Teilhabe funktioniert, wird symbolische und kulturelle Herrschaft im Ritual in die Körper eingeschrieben, sozialer Habitus inkorporiert. Die im Ritual ausgeführten Normen und Werte erscheinen als praktisches Körperwissen und werden daher als »natürlich« angenommen. Das Gelingen eines Rituals hängt somit wesentlich von der Anerkennung und dem kollektiven Glauben an die Natürlichkeit der ausgeführten rituellen Akte ab – Bourdieu bezeichnet dies als »performative Magie« des Rituals.²²⁰ In diesem Sinne operiere ich im Gegensatz zu Turner und Schechner mit einem Ritualbegriff, der auch zeremonielle Handlungen einschließt, die nicht unbedingt transformative Wirkungen haben, sondern lediglich indikativisch sind.²²¹

Rituale verweisen nicht auf etwas Anderes, sie vollziehen Handlungen. „Insofern *machen* Rituale keinen Sinn, sie *haben* ihn. Ihr Sinn liegt in ihrem Vollzug, in der Teilhabe daran.“²²² Der Sinn eines Rituals kann also unmittelbar erlebt werden. „Persönliche, soziale und kulturelle Identität (...) wird durch Handeln in Ritualen zugleich ausgedrückt und verwirklicht“.²²³ Rituelle Handlungen sind individuelle und kollektive Erinnerungsprozesse, wirken transformierend, differenzbearbeitend und krisenbewältigend. Somit sind Rituale „Gemeinschaftsgeneratoren“.²²⁴ Andererseits schaffen sie auch soziale Grenzen, zwischen denen, die sie durchlaufen, und denen, die sie nicht durchlaufen. Sie markieren Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem, Innen und Außen, Gesellschaft und Natur.

²²⁰ Bourdieu: Was heißt sprechen?, S. 91: „Der Glaube aller, der dem Ritual vorausgeht, ist die Bedingung seiner Wirkung.“

²²¹ Im Gegensatz zu Turner: Vom Ritual zum Theater, S. 128. Vgl. Anm. 32 und 33. Auch Corinna Dörrich differenziert nicht zwischen Ritual und Zeremonie und geht für das Mittelalter von einer Verschränkung und von Ritualen und Zeremonien aus. Meist hat ein Akt sowohl transformativen als auch indikativischen Charakter. Auch die Unterscheidung zwischen dem sakralen (Ritual) und säkularen (Zeremonie) Bereich greift nicht, da religiöse und säkulare Handlungen im hier behandelten Zeitraum kaum voneinander zu trennen sind. Vgl. Dörrich: Poetik des Rituals, S. 35.

²²² Braungart: Ritual und Literatur, S. 92. Hervorhebung im Original.

²²³ Belliger/Krieger: Einführung (Ritualtheorien), S. 31.

²²⁴ Wulf/Zirfas: Die Kultur des Rituals, S. 12. Weitere Überlegungen zum Ritual-Begriff vgl. Witthöft: Ritual und Text; Dörrich: Poetik des Rituals; Braungart: Ritual und Literatur.

Der durch rituelle Handlungen geschaffenen Nähe zwischen den Teilnehmer*innen steht die potentielle ästhetische Distanzierung durch theatrale Handlungen gegenüber. Die Handlungen, die ich als Theater bezeichne, sind maßgeblich durch Grenzen bestimmt, die diese ästhetische Distanz erzeugen: Akteur*in/Rolle, Schauspieler*in/Zuschauer*in, Bühne/Publikumsraum, Repräsentiertes/Repräsentierendes, Signifikat/Signifikant. Im Gegensatz zum wirklichkeitskonstituierenden Charakter von Ritualen zeichnet sich Theater also durch „die mimetische Referentialität der verwendeten Zeichen“²²⁵ und durch „Ästhetizität als *dominante* Kommunikationsfunktion“²²⁶ aus.

Im Theater wird Welt dargestellt, die Handlungen werden aufgeführt und sind in der Regel konsequenzvermindert, realer Raum und realer Körper werden durch das Imaginäre zwar nicht unsichtbar, aber überschrieben. Während also im Ritual die Körper real und in der Narration imaginär sind, sind die Körper im Theater sowohl real als auch imaginär. Im Gegensatz zur Präsenz, der Greifbarkeit und Gegenwärtigkeit der rituellen Handlung dominiert in theatralen Handlungen der referentielle Zeichengebrauch, der auf etwas Abwesendes verweist. Analog zur »performativen Magie« des Rituals, dem Glauben an die »Natürlichkeit« der im Ritual vollzogenen Handlungen, könnte man hier von einer »semiotischen Magie« sprechen, die auf dem Glauben darauf beruht, dass die realen Körper auf etwas außerhalb ihrer selbst verweisen.

Als »theatral« und »rituell« bezeichne ich den Handlungsmodus von »Theater« und »Ritual«. Als Derivate drücken »Ritualität« und »Theatralität« die entsprechenden Zustände und Eigenschaften aus. Der Begriff »Theatralität« wird heute als Denkmuster in verschiedenen kulturwissenschaftlichen Diskursen verwendet,²²⁷ soll hier aber auf ästhetische, theatrale Handlungen und auf Texte bezogen werden, denen theatrale Qualitäten inhärent sind. »Theatralität als literaturwissenschaftliche Kategorie“²²⁸ meint vor allem ästhetisch-strukturelle Affinitäten des Zeichensystems Text zum Theater (Schau, Dialog, Als-Ob-Struktur). Auch das Ritual kann auf thematische, strukturelle oder affektive Art und Weise (Repetition, Rhythmik, Formalisierung) im Text vorhanden sein. Ein Text ist also weder Ritual noch Theater, kann aber durch theatrale oder rituelle Elemente gekennzeichnet sein. Letztlich

²²⁵ Petersen: Ritual und Theater, S. 13.

²²⁶ Pfister: Das Drama, S. 30. Hervorhebung F. F.

²²⁷ Vgl. Schramm: Theatralität und Öffentlichkeit.

²²⁸ So der Untertitel des von Neumann/Pross/Wildgruber herausgegebenen Sammelbandes: Szenographien. In der Einleitung stellt Gerhard Neumann fest, dass »Theatralität« „als dynamisches Muster der Sprache selbst innewohnt“ (S. 13). Wegen dieses grundsätzlich theatralen Charakters der Sprache könne man »Theatralität« auch in der Literatur verfolgen. Neumanns Theatralitäts-Begriff ist für meine Zwecke zu weit gefasst. Zudem vernachlässigt er die Aspekte der Wahrnehmung und Körperlichkeit. Zum Konzept der »Theatralität« in der Literatur vgl. auch die Beiträge in Kern (Hg.): Imaginative Theatralität.

kann das Zeichensystem Text im Theater oder im Ritual vollzogen werden oder den Vollzug von Ritual und Theater aufzeichnen. Wobei davon auszugehen ist, dass sich theatrale oder rituelle Handlung und Textualisierung gegenseitig beeinflussen.

Diese systematischen Begriffsbestimmungen werden während der Untersuchung um die historische Dimension ergänzt, da nach wie vor die Rahmung als wesentliches Kriterium für die Unterscheidung von »Ritual« und »Theater« zu gelten hat. Wobei bei den Überlegungen zu den unterschiedlichen historischen Erscheinungsformen der Neidharte und ihren Einbindungen in kulturelle Praktiken stets bewusst gehalten werden muss, dass auch diese nur auf zweiter Stufe, in der Regel durch überlieferte Textzeugnisse rekonstruiert werden können.

3.2. Auratisches Dazwischen: Performativität – Performative Akte

Egal, ob der rituelle oder der theatrale Charakter von Spiel und Minnesang stärker betont werden, gemeinsam ist beiden Forschungspositionen die pragmatische Auffassung der Lieder und Spiele. Im Fokus stehen die Handlungs- und Gebrauchsdimensionen der Texte. Es geht um die Interferenzen von fixiertem schriftlichem Text und situations- und körpergebundener Performance, wobei letztere heute meist nur noch über Indizien aus den Handschriften/Drucken selbst rekonstruierbar ist.²²⁹ Dabei werden auch Fragen zum Handlungsaspekt von Sprache, zum Verhältnis von semiotischem Zeichen und dem Prozess der Bedeutungserzeugung sowie dem von Präsenz und Repräsentation aufgeworfen.

Diese Herangehensweise wird mit dem Schlagwort »Performativität« bezeichnet. Unter »Performativität« ist zunächst ein spezifischer methodischer Ansatz verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen zu verstehen, der den Fokus auf die Prozesshaftigkeit und den Vollzugscharakter von Kultur und die Art und Weise der Herstellung von kulturellen Zeichen legt.²³⁰ Als »performativ« bezeichnete der Sprachphilosoph John Austin solche sprachlichen Äußerungen, die Handlungen nicht nur beschreiben, sondern selbst Handlungen sind.²³¹ An die Überlegungen der Sprechakttheorie knüpfen die Arbeiten Judith Butlers an, die auf die Konstruktion von Identität durch performative Akte hinweist.²³² Laut Butler ist Performativität „immer Wiederholung einer oder mehrerer Normen“,²³³ durch das permanente Zitieren von bestimmten Aussagen und Verhaltensweisen wird kulturelles Wissen performativ erzeugt. Die »Performative Macht«, so eine Kapitelüberschrift Butlers, besteht im Wesentlichen in der Macht von wiederholten (Sprach-)Handlungen:

Performative Akte sind Formen autoritativen Sprechens: Die meisten performativen Äußerungen sind zum Beispiel Erklärungen, die mit der Äußerung auch eine bestimmte Handlung vollziehen und eine bindende Macht ausüben [...] Wichtig ist jedoch, dass keine Macht daran

²²⁹ Mögliche Kritik gegen den hypothetischen Charakter solcher Aussagen wehrt Peter Strohschneider ab: „Die Schlusskette vom allein dokumentierten Text über dessen performative Realisierung auf seine kommunikative Aneignung hin ist stets nur begründbar als eine mögliche unter mehreren anderen möglichen Folgerungsreihen. [...] Solches Verfahren ist unumgänglich und hermeneutisch auch gut begründbar: in einer Geschichts- und Kunstwissenschaft nämlich, der es nicht darum geht, wie es in ‚Wirklichkeit‘ einmal gewesen sei, sondern die auf die Entwicklung komplexer historischer Verständnismodelle zielt.“ Strohschneider: *Aufführungssituation*, S. 69.

²³⁰ Vgl. Velten: *Performativitätsforschung*; Velten: *Performativität*; Herberichs/Kiening: *Einleitung (Literarische Performativität)*. Eigens zu nennen ist hier auch der Berliner Sonderforschungsbereich 447 „Kulturen des Performativen“ unter der Leitung von Erika-Fischer Lichte, aus dem zahlreiche Publikationen zum Thema hervorgegangen sind. Für einen Überblick über die Theorieansätze in den verschiedenen Disziplinen vgl. Wirth: *Der Performanzbegriff*.

²³¹ John Austin bezieht sich auf das Verb »to perform«, welches sich sowohl auf das Auf- als auch auf das Ausführen von Handlungen beziehen kann und leitet hiervon den Ausdruck »Performativ« ab. Vgl. Austin: *Performative Äußerungen*, S. 305.

²³² Ihre „dezidiert sprechakttheoretische Überformung“ (Wirth: *Der Performanzbegriff*, S. 40) findet Butlers Theorie vor allem in ihren späteren Arbeiten. Ich beziehe mich hier vor allem auf Butler: *Körper von Gewicht*.

²³³ Ebd., S. 36.

beteiligt ist, die als ein Subjekt konstruiert ist, das handelt, sondern, um einen früheren Ausdruck zu wiederholen, bloß ein ständig wiederholtes Handeln.²³⁴

Besonders deutlich wird die »performative Macht« von sprachlichen Äußerungen beispielsweise an dem juristischen Todesurteil in englischer Sprache. Der Richter vollzieht das Urteil durch die performative Äußerung: »I *sentence* you to death.«²³⁵ Die bindende Kraft dieser Worte ist nicht durch den Willen des Richter-Subjekts bedingt, da der Richter das Gesetz bzw. vorgängige Äußerungen, nur zitiert. Es ist „die Macht des Zitats, die der performativen Äußerung ihre bindende oder verleihende Kraft gibt.“²³⁶ Eine performative Äußerung *hat* also nicht nur Folgen (so Austin), sie *ist* auch eine Folge.²³⁷ Dem Subjekt gehen immer Handlungen voraus, die zitiert werden. Um als Subjekt zu bestehen, ist es gezwungen, die Norm zu zitieren. Durch diese Kette von Zitaten wird das Subjekt überhaupt erst hervor- gebracht.

Der Begriff Sprechakt impliziert, dass es sich um ein singuläres Ereignis handelt. Da es sich bei performativen Äußerungen aber immer »nur« um ein „Echo“ oder eine „zitatförmige Kette“²³⁸ handelt, bevorzugt Butler den Ausdruck »performative Äußerung«. Es ist also evident, dass es zwischen Butlers Performativitätskonzept und ereignishaften »Performances« wesentliche Unterschiede gibt. Butler betont: „Die Verkürzung von Performativität auf darstellerische Realisierung [im Original: performance, F. F.] wäre ein Fehler.“²³⁹ Während Performativität einen dauerhaften, verschleierten Prozess aus performativen Akten bezeichnet, der durch das „zwangsweise Zitieren“²⁴⁰ von Äußerungen und Normen gekennzeichnet ist, ist eine Performance ein offengelegter, freiwilliger und – zumindest nach Meinung der meisten Performance-Theoretiker*innen – transitorischer Akt.²⁴¹

Im Anschluss an die anderen kulturwissenschaftlichen Disziplinen geht es der literaturwissenschaftlichen Performativitätsforschung vor allem darum, Texte nicht auf ihre Ver-

²³⁴ Ebd., S. 309.

²³⁵ Das Beispiel stammt von Schultz: Performance and Performativity in Minnesang, S. 373. Schultz' Aufsatz bietet einen guten Überblick über die Theorien von Austin, Derrida und Butler und betont die Relevanz der Unterscheidung von Performativität und Performance für die Minnesang-Forschung. Schultz trennt zwischen zwei Aspekten des lyrischen Subjekts: "the lover, a performative identity; and the singer, a performance function" (S. 374).

²³⁶ Butler: Körper von Gewicht, S. 309.

²³⁷ Vgl. Schultz: Performance and Performativity in Minnesang, S. 376.

²³⁸ Butler: Körper von Gewicht, S. 380, Anm. 200.

²³⁹ Ebd., S. 321. Im Original: „The reduction of performativity to performance would be a mistake.“ Butler: Bodies that matter, S. 234.

²⁴⁰ Butler: Körper von Gewicht, S. 318.

²⁴¹ Vgl. Schultz: Performance and Performativity in Minnesang, S. 377. Zur Kritik an der Auffassung von Performances als transitorisch vgl. Kap. 1.3.3.

weis- und Bedeutungsfunktion zu reduzieren, sondern auch ihre Handlungs- und Erzeugungsfunktion in den Blick zu nehmen.²⁴² Der *performative turn* ist zwar als Paradigmenwechsel der Kulturwissenschaften zu verstehen, doch bedeutet die Abwendung von einem rein semiotischen Kulturbegriff (»Kultur als Text«)²⁴³ nicht zugleich die radikale Negierung der Bedeutungsdimension von kulturellen Praktiken. Ziel ist es, den wechselseitigen Einfluss von performativen und semiotischen Aspekten zu untersuchen. Die Frage „auf was bezieht sich der Text“ wird nicht nur durch die Frage „was wird in dem Text erzeugt und präsentiert“,²⁴⁴ sondern auch durch die Frage, *wie* etwas erzeugt wird, *wie* Präsenzeffekte entstehen,²⁴⁵ ergänzt.

„[K]onstitutiv für Performativität ist ihre Zweipoligkeit. Sie erstreckt sich zwischen dem, was körperlich greifbar, hörbar und sichtbar vorliegt und demjenigen, der dadurch ‚angesprochen‘ wird, dem es durch Wahrnehmung zum Ereignis werden kann.“²⁴⁶ Es geht daher auch „um körperliche Aspekte der [...] Texte, ihre Existenzweise als Gegenstände sinnlicher Wahrnehmung“.²⁴⁷ Die Frage nach der Performativität von Texten ist also eine Frage nach dem Dazwischen: Wie sind Sprache und Handlung verbunden? Wie wird der Text zum Ereignis? Was spielt sich zwischen Text und wahrnehmendem Körper ab? Wie »bewegen« die Texte die Rezipierenden? Der Begriff »Performativität« wird demnach auch zur Bezeichnung einer spezifischen „Qualität“²⁴⁸ oder als „Strukturmerkmal“²⁴⁹ von Texten gewählt, wobei zwischen struktureller („Performanz im Text“) und funktionaler Performativität („Text in der Performanz“) unterschieden wird.²⁵⁰ Zur strukturellen Performativität „gehören das Fingieren von mündlicher Kommunikation, das Simulieren von theatralen Bildfolgen und ereignishaften Ausrufen, Effekte der Präsenz und der Sinnlichkeit, Inszenierung von körperlicher Lebendigkeit und Emotionalität.“²⁵¹ Funktionale Performativität bezieht sich auf die Relation von Text und Kontext sowie „die Wirkungen und Dynamiken, die ein

²⁴² Vgl. Velten: Performativitätsforschung, S. 549.

²⁴³ Eine gelungene Symbiose von »Kultur als Text« und den »Kulturen des Performativen« gelingt Werner Röcke in seinen Überlegungen zu Fastnachtspielen und Rügebräuchen. Vgl. Röcke: Text und Ritual.

²⁴⁴ Huber: Text und Performanz, S. 59.

²⁴⁵ „Präsent ist, was in Reichweite liegt, was zugleich taktil, akustisch, optisch, olfaktorisch und gustatorisch erfahrbar ist, was zur Interaktion und emotionaler Beteiligung einlädt.“ (Lechtermann: Schmerz und Imagination, S. 152). Lechtermann formuliert dies in Anlehnung an die Begriffe »Präsenz« und »Präsenzeffekt« von Hans Ulrich Gumbrecht, vgl. Gumbrecht: Diesseits der Hermeneutik. Gumbrecht bezieht den Begriff »Präsenz« vornehmlich auf die räumliche, greifbare Dimension, während er die zeitliche Dimension dem »Sinn«/»Geist« zuordnet. Vgl. ebd. S. 10–12 und 98–110.

²⁴⁶ Gronau/Lechtermann/Morsch/Wenzel: Wahrnehmung und Performativität, S. 15.

²⁴⁷ Zumthor: Die Stimme und die Poesie. S. 13.

²⁴⁸ Velten: Performativitätsforschung, S. 551.

²⁴⁹ Maassen: Text und/als/in der Performanz, S. 285.

²⁵⁰ Ebd., S. 289. Mit Referenz auf Maassen auch Velten: Performativitätsforschung, S. 552.

²⁵¹ Ebd.

Text an der Schnittstelle mit seinen Rezipienten entfalten kann“,²⁵² wie z.B. die gemeinschaftsbildende Funktion eines Textes durch die Evokation von Emotionen oder das Auslösen von (virtuellen) Bewegungen. Wie andere sprachliche Äußerungen *haben* und *sind* auch Texte „die Macht des Zitats, die der performativen Äußerung ihre bindende oder verleihende Kraft gibt.“²⁵³

Generell richtet sich der performativitätsorientierte Ansatz „auf solche Kunstprozesse, denen die Begriffe „Werk“, „Produktion“ und „Rezeption“ noch nie adäquat waren, die folglich im Rahmen von Werk-, Produktions- und Rezeptionsästhetiken nur höchst unzulänglich und meist verzerrt, wenn überhaupt behandelt wurden“.²⁵⁴ Die Zurückhaltung hinsichtlich eines statisch fixierten Werk-, Produktions- und Rezeptionsbegriffs dürfte auch der Grund sein, weshalb dieser Zugang in der Mediävistik großen Zuspruch erfahren hat. Können doch über die Produktions- und Rezeptionsbedingungen mittelalterlicher Literatur bis heute wenig sichere Aussagen getroffen werden und wird selbst der Textbegriff durch Hinzufügen der Adjektive *offen* bzw. *unfest* als instabil, beweglich und variant – kurz: prozesshaft – gekennzeichnet.²⁵⁵ Diese Prozesshaftigkeit ist durch die offene Grenze zu kulturellen Praktiken bestimmt.

Die enge Verknüpfung von Kunstwerk (Text) und Ereignis (Kontext) vor dem Zeitalter der technischen Vervielfältigung ist Basis des medienästhetischen Aura-Konzepts Walter Benjamins. Die Aura erscheint laut Benjamin nur, wo das Kunstwerk „echt und einmalig“ ist. „Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus.“²⁵⁶ – Benjamin fasst das Original nicht als etwas Statisches, sondern Dynamisches auf. Obwohl es sich durch Orts- und Zeitgebundenheit (»Hier und Jetzt«) definiert, ist das Original an Tradition geknüpft. Das auratische Kunstwerk ist somit durch ein dialektisches Verhältnis von singulärem Ereignis und dauerhafter Überlieferung gekennzeichnet.

Die Möglichkeit der technischen Reproduktion trennt das Kunstwerk von der Sphäre der Singularität und Tradition. Die Apparatur tritt zwischen Produktion und Rezeption – macht eine Differenzierung überhaupt erst notwendig. Die Kriterien des Hier und Jetzt, der Ein-

²⁵² Ebd.

²⁵³ Butler: Körper von Gewicht, S. 309.

²⁵⁴ Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 315.

²⁵⁵ Vgl. Bumke: Der unfeste Text. Zur Unterscheidung von »Text« und »Werk« vgl. Zumthor: Körper und Performanz, S. 704–705.

²⁵⁶ Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 12.

maligkeit, der Echtheit und Originalität des singulären Kunstwerks fallen durch die technische Reproduktion weg, es verliert seine Aura. „Mit der Erfindung des Holzschnitts, so darf man sagen, war die Echtheitsqualität an der Wurzel angegriffen.“²⁵⁷

Explizit stellt Benjamin eine Verbindung zwischen Aura und Ereignis her, indem er die auratische Dimension der Kunst mit ihrer Fundierung im Ritual verknüpft – somit die These vom Ursprung der Kunst im Ritual vertritt:

Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienste eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen. Es ist nun von entscheidender Bedeutung, dass diese auratische Daseinsweise des Kunstwerks niemals durchaus von seiner Ritualfunktion sich löst. Mit anderen Worten: *Der einzigartige Wert des »echten« Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.*²⁵⁸

Als „entscheidende Erkenntnis“ seiner Überlegungen gibt Benjamin an, dass die technische Reproduzierbarkeit das Kunstwerk von seinem „parasitären Dasein am Ritual“²⁵⁹ befreie – allerdings nie vollständig, denn die Ritualfunktion des Kunstwerks sei auch in seinen profansten Formen als säkularisiertes Ritual erkennbar.

Eben diese Annahme eines ursprünglichen Zusammenhangs von Kunst und Kult lässt es auf den ersten Blick zu, die von Benjamin beschriebenen Eigenschaften der Aura von Kunstwerken auf Ereignisse zu übertragen. Die Kriterien des Hier und Jetzt, der Einmaligkeit, der Originalität, der Echtheit sowie der Singularität gelten nicht nur für Benjamins Aura-Konzept, sondern werden auch zur Erläuterung des Performance-Begriffs immer wieder herangezogen.²⁶⁰ Daher ist es naheliegend, dass der Mediävist Michael Stolz, der den von Benjamin beschriebenen Verfall der Aura durch die fotografische Reproduktion mit den Verschriftlichungsprozessen mittelalterlicher Lyrik für vergleichbar hält, davon ausgeht, dass man „der Aufführungssituation den Status einer originalen Aura zuschreiben“²⁶¹ könne. Da die Aura in der Terminologie Benjamins immer an materiell Greifbares geknüpft ist,²⁶² wäre es präziser, von der Aura um den Körper des bzw. die Körper der Sänger*innen

²⁵⁷ Ebd., S. 12, Anm. 3. In anderen Passagen erwähnt Benjamin aber Beispiele für Reproduktionstechniken früherer Epochen (z.B. griechische Bronzen und Münzen), die eine Zäsur zu neuen medialen Typen markieren. In der germanistischen Mediävistik wird Benjamins Aufsatz dennoch meist als kritisch betrachtet. Sein Aura-Konzept wird meist in Bezug auf geistliche Literatur thematisiert oder auf rhetorische und narrative Elemente übertragen, wobei der materielle Aspekt oft ausgeblendet wird. Vgl. hierzu die Zusammenfassung von Herberichs: Zu Benjamins Aura-Konzept, S. 85–86.

²⁵⁸ Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 16. Hervorhebung im Original.

²⁵⁹ Ebd., S. 17.

²⁶⁰ Zur hier verwendeten Definition vgl. Teil I, Kap. 3.3.

²⁶¹ Stolz: Aura der Autorschaft, S. 98.

²⁶² Die Aura ist zwar an Objekte geknüpft, aber zeichnet sich durch prinzipielle Unerreichbarkeit und Unnahbarkeit aus.

zu sprechen. Denn in Bezug auf die Aura der Schauspieler und ihrer Rollen verwendet Benjamin die Präposition »um«:

[Z]um ersten Mal – und das ist das Werk des Films – kommt der Mensch in die Lage, zwar mit seiner gesamten lebendigen Person aber unter Verzicht auf deren Aura wirken zu müssen. Denn die Aura ist an sein Hier und Jetzt gebunden. Es gibt kein Abbild von ihr. Die Aura, die auf der Bühne um Macbeth ist, kann von der nicht abgelöst werden, die für das lebendige Publikum um den Schauspieler ist, der ihn spielt. Das Eigentümliche der Aufnahme im Filmatelier aber besteht darin, dass sie an der Stelle des Publikums eine Apparatur setzt. So muss die Aura, die um den Darsteller ist, fortfallen – und damit zugleich die um den Dargestellten.²⁶³

Im Gegensatz zum Film sind auf dem Theater Darsteller und Dargestelltes noch verbunden und von einer gemeinsamen Aura umgeben.²⁶⁴ Verliert der phänomenale Leib die auratische Hülle, wird auch die Aura um den semiotischen Körper zertrümmert. Die zeitliche und räumliche Trennung, das Hier und Jetzt von Rezeption und Produktion – damit einhergehend der endgültige Verlust der Aura – findet noch nicht im Theater, sondern erst im Zeitalter des Films statt.

Die Aura des originalen Kunstwerks, als ein „sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit“, ist nicht nur durch Einmaligkeit, sondern auch durch Distanz bestimmt, als eine „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“²⁶⁵ Die Präsenz im Hier und Jetzt verweist gleichzeitig auf eine Ferne. Das Auratische verschränkt Präsenz mit Absenz, erscheint als greifbare Unnahbarkeit und ist somit eine dem Kunstobjekt nicht inhärente Eigenschaft, sondern betrifft gleichzeitig Objekt und Wahrnehmung des Objekts.²⁶⁶ Denn die Aura ist die »Hülle« des Gegenstandes, die den Rezipierenden entgegentritt.²⁶⁷ Somit generiert sich Aura aus dem Wechselverhältnis von Kunstwerk und Performance, von Text und Kontext. Das „Verständnis von Performativität als Schnittstelle zwischen Internem und Externem“²⁶⁸ kann als auratisches Dazwischen bezeichnet werden.

Die seit den 1990er Jahren florierende performativitätstheoretische Forschung setzt genau in dem Gebiet an, wo die Mediävistik sich spätestens seit den 1970er Jahren, in denen Paul Zumthor erkannte, dass sowohl Poetik als auch Überlieferung mittelalterlicher Texte

²⁶³ Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 25.

²⁶⁴ Nach Benjamin steht im Ritual der Kultwert eines Kunstwerks im Vordergrund, es wird im Verborgenen gehalten und nur zu besonderen Ereignissen ausgestellt. Mit dem Verlust der Aura durch die technische Reproduktion rückt hingegen der Ausstellungswert in den Mittelpunkt. Obwohl in etymologischer Perspektive im Theater der Akzent auf dem Ausstellungswert liegen müsste, spricht Benjamin theatralen Körpern und Objekten Aura zu – die Kunstform Theater hat ein »parasitäres Dasein am Ritual«.

²⁶⁵ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. In: Gesammelte Schriften Band II, S. 378.

²⁶⁶ Vgl. Mersch: Ereignis und Aura.

²⁶⁷ Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 15 und 16.

²⁶⁸ Herberichs/Kiening: Einleitung (Literarische Performativität), S. 15.

wesentlich durch die Form des mündlichen Vortrags gekennzeichnet sei,²⁶⁹ längst befand. Bereits in den 1960er Jahren hatte Hugo Kuhn in seinem Aufsatz „Minnesang als Aufführungsform“ den Fokus auf die Vermittlung der Lyrik im situationsgebundenen mündlichen Vortrag gelegt und die Kategorie der Aufführung als „Interpretament mittelhochdeutscher Lyrik“²⁷⁰ eingeführt.²⁷¹ Der Versuch, die wechselseitige Referenzialität von „Aufführung und Schrift“,²⁷² von materieller Überlieferung und körpergebundenem Wort, zu beleuchten, hat sich spätestens mit dem 1995 stattgefundenen DFG-Symposium unter eben diesem Titel etabliert.²⁷³ Jan-Dirk Müller betont in den Vorbemerkungen zum DFG-Symposium, dass sich die Vorstellung vom festen Autortext als Chimäre erwiesen hätte, „die nicht nur unmöglich rekonstruiert werden kann, sondern den Blick verstellt auf das Transitorische des in wechselnden Aufführungen realisierten und jedesmal neu und unverwechselbar zu Papier gebrachten Textes, den Blick auf seine ‚mouvance‘ (Zumthor). Der Text hat nicht Varianten, sondern ‚ist‘ ‚variance‘ (Cerquiglini).“²⁷⁴

Neuere Arbeiten beschränken sich nicht auf das performative Potential von Texten, deren *mouvance* und *variance* offenkundig auf die Verbindung zur Performance zurückgeführt wird.²⁷⁵ Auch das kulturtheoretische Verständnis von Performativität und der iterativen Generierung von Identität findet verstärkt Eingang in mediävistische Untersuchungen und wird im Folgenden besonders im ersten Kapitel zur performativen Erzeugung Neidharts als im Text präsentem Autor-Subjekt eine Rolle spielen. Nicht nur in diesem Zusammenhang werden auch die Materialität der Zeichen, ihr Potential, Präsenzeffekte zu erzeugen, und damit zusammenhängend Aspekte der Wahrnehmung berücksichtigt. Das Spannungsfeld

²⁶⁹ Vgl. Zumthor: *Essai de poétique médiévale*. Eine Zusammenfassung der „Theorieansätze in der mediävistischen und frühneuzeitlichen Literaturwissenschaft“ bietet Velten: *Performativität*, S. 223–229.

²⁷⁰ So der Titel eines Aufsatzes von Helmut Tervooren. Vgl. Tervooren: *Die Aufführung als Interpretament mittelhochdeutscher Lyrik*.

²⁷¹ Vgl. Kuhn: *Minnesang als Aufführungsform*. Problematisiert wurde die Verwendung des Begriffs »Aufführungssituation« von Strohschneider: *Aufführungssituation: Zur Kritik eines Zentralbegriffs*.

²⁷² Müller (Hg.): *Aufführung und Schrift*.

²⁷³ Eine kritische Zusammenfassung dieser und anderer aktueller Diskussionen der mediävistischen Literaturwissenschaften bietet Peters: *„Texte vor der Literatur?“*

²⁷⁴ Müller: *Aufführung und Schrift*, S. XV.

²⁷⁵ Zu diesen zählen sowohl diverse Beiträge in den einschlägigen Sammelbänden: Jaeger/Kasten (Hg.): *Codierungen von Emotionen im Mittelalter*; Herberichs/Kiening (Hg.): *Literarische Performativität*; Gagnolati/Suerbaum (Hg.): *Aspects of the performative in medieval culture*. Aber auch einzelne Monographien befassen sich mit der Performativität v.a. epischer Texte: Eming: *Emotion und Expression*; Koch: *Trauer und Identität*; Lechtermann: *Berührt werden*; Däumer: *Stimme im Raum und Bühne im Kopf* (über das performative Potential der Artusromane). Matthias Däumer versteht Performativität allerdings „als autonome Medialität“ (S. 29), als „dritten medialen Zustand der höfischen Kultur“ (S. 31) zwischen Oralität und Skripturalität. Wenig später merkt er an: „Performativität“ meint die performative Realisierung schriftlich verfasster Geschichten in einer kommunikativen *face-to-face*-Situation“ (S. 32), setzt hier also Performativität mit Performance gleich.

des von mir verfolgten performativitätsorientierten Ansatzes umfasst sprachliche Performativität, die Medialität und Materialität der Überlieferung, performative Akte der Subjekterzeugung und die Schnittstellen zwischen dieser textuellen Performativität und den Performances.

3.3. Begriffsbestimmung II: Aufführung – Inszenierung – Performanz – Performance

In der germanistischen Mediävistik hat es sich durchgesetzt, die literarische »Kommunikation unter Anwesenden« entweder als »Aufführung« oder als »Performanz« zu bezeichnen. Es erscheint mir essentiell, im Rahmen meiner Untersuchung zwischen »Aufführung«, »Performanz« und »Performance« zu unterscheiden. Der Begriff der »Aufführung« ist eng an die Vorstellung von Theater gebunden, da immer *etwas* aufgeführt wird. Das Verb »aufführen« ist transitiv – »Ich führe auf« ein unvollständiger Satz. Der Begriff impliziert, dass durch die Handlung auf etwas außerhalb des eigenen Körpers verwiesen wird.²⁷⁶ Somit ist die Verwendung des Begriffs »Aufführung« in Bezug auf meine Fragestellung nur bedingt geeignet. Mit dem Paradigma des Theaters ist auch der Inszenierungs-Begriff verbunden, der in der Regel zur Bezeichnung des In-Szene-Setzens eines Textes, häufig synonym mit dem Ereignis der Aufführung, verwendet wird. Darüber hinaus wird heute auch das Resultat dieses In-Szene-Setzens bzw. das Konzept dieses Resultats »Inszenierung« genannt. Ich verwende den Begriff »Inszenierung« im Folgenden zur Bezeichnung des „Vorgang[s] der Planung, Erprobung und Festlegung von Strategien.“²⁷⁷ Demnach ist Inszenierung als „Erzeugungsstrategie“²⁷⁸ zu verstehen und kann sich auch auf die Eigenschaft von Texten beziehen (strukturelle Performativität).²⁷⁹

Der Begriff der »Performanz« soll sich im Folgenden nicht auf eine körpergebundene Vortragssituation beziehen. »Performanz« wird hier auf die ursprüngliche, sprachphilosophische Dimension beschränkt, bezieht sich somit auf den „Handlungscharakter von Sprache (und von Texten).“²⁸⁰ Anstelle von »Performanz« möchte ich den englischen Begriff »Performance« setzen. Eine Substitution, die mir notwendig erscheint, um das „performative Potential literarischer Texte“²⁸¹ und das rekonstruierte Ereignis (Performance) getrennt

²⁷⁶ Auch in der reflexiven Verwendung »Du führst dich auf« wird der Verweis häufig lediglich ausgespart.

²⁷⁷ Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 327.

²⁷⁸ Ebd., S. 327.

²⁷⁹ Ziel dieser Eigenschaften ist es, das Verhalten der Rezipienten in der Lektüre oder der Performance zu steuern. Ob die Rezeption aber stets den gewünschten Verlauf nimmt, ist damit noch nicht gesagt.

²⁸⁰ Velten: Performativitätsforschung, S. 549, Anm. 1.

²⁸¹ Herberichs/Kiening: Einleitung (Literarische Performativität), S. 13.

zu beschreiben, um dann auf der Basis dieser Beschreibung die gemeinsamen Schnittstellen aufzuzeigen. Bereits Paul Zumthor verwendet den Begriff »Performance« in seiner »Einführung in die mündliche Dichtung« und sieht strukturelle Ähnlichkeiten zum modernen Theater:

Das gemeinsame strukturelle und semantische Element der verwandten Termini – mittelalterliche performance, modernes Theater – besteht in der gleichzeitigen physischen Präsenz, die sich um einen menschlichen Körper herum durch den Einsatz seiner Stimme sowie aller sinnlichen, affektiven und intellektuellen Momente einer totalen Aktion, die zugleich Schauspiel und Partizipation ist, artikuliert.²⁸²

Paul Zumthor bindet Performance eng an die Schrift, da er unter dem Begriff vor allem „die vokale Aktion, die den poetischen Text an seinen Adressaten übermittelt“,²⁸³ versteht. Im Folgenden wird unter Performance aber nicht nur die vokale Vermittlung von Texten verstanden, vielmehr möchte ich mich auf Zumthors Definition als »totale Aktion« konzentrieren, die mit der Bedeutung des lateinischen Präfixes »per« (dt. hindurch, völlig, vollständig) im Begriff »Performance« korrespondiert. Der Performance-Begriff „suggeriert nicht mehr als: etwas geschieht“,²⁸⁴ er kann sich sowohl auf die Auf- als auch auf die Ausführung von Handlungen beziehen. Während der Begriff »Aufführung« ein hierarchisches Verhältnis zu einem Text suggeriert, ist die Verwendung von »Performance« neutral, eine theatrale Aufführung ist ebenso ein Sonderfall der Performance wie eine rituelle Ausführung.²⁸⁵

Unter einer Performance verstehe ich ein prozesshaftes, körpergebundenes Ereignis, dass sich situativ vollzieht, an bestimmte Orte und Anlässe gebunden ist und durch eine begrenzte Zeitspanne und eine bestimmte Verlaufsform charakterisiert ist.²⁸⁶ Unter dem von Milton Singer geprägten Begriff der »cultural performances«, durch die kulturelles Wissen innerhalb von Gesellschaften tradiert wird, fallen sowohl rituelle als auch theatrale Handlungen.²⁸⁷

Lange Zeit wurden vor allem die körperlichen Aspekte von Performances als nicht speicherbar und ephemeral definiert. Als charakteristisch für Performances galt ihre Vergänglichkeit

²⁸² Zumthor: Die Stimme und die Poesie, S. 44. Für Zumthor „stellt das Theater das absolute Modell jeder mündlichen Dichtung dar“ (S. 50).

²⁸³ Zumthor: Die Stimme und die Poesie, S. 35.

²⁸⁴ Kotte: Theaterwissenschaft, S. 149.

²⁸⁵ Ähnlich Velten: Scurrilitas, S. 223: „Als *performances* können zwischen 1300 und 1600 nicht nur Spiele, sondern auch Umzüge, Prozessionen, Tänze und Aufführungen jeder Art beschrieben werden.“ Allerdings spricht auch Velten davon, dass sie „zum Bereich des dem Ritualen entwachsenen Theatralen“ gehören, nutzt die Bezeichnung im Sinne der Entwicklungsthese also quasi für diese »Zwischenstufe«.

²⁸⁶ Zur kulturwissenschaftlichen Verwendung des Begriffs vgl. Velten: Performativität, S. 221; Kotte: Theaterwissenschaft, S. 145–154; ders.: Attraktion des Augenblicks, S. 247. In Erika Fischer-Lichtes Einführung „wird der Begriff ‚Performance‘ synonym mit dem der Aufführung verwendet“ (Fischer-Lichte: Performativität, S. 53).

²⁸⁷ Vgl. Singer: Traditional India, S. XII.

keit – eine Annahme, die der westlich-patriarchalen, materiellen Logik des Archivs geschuldet ist. „According to archiv logic flesh can house no memory of bone. In the archive only bone speaks memory of flesh. Flesh is blind spot.“²⁸⁸ Das Körpergedächtnis und eine „body-to-body transmission“²⁸⁹ werden in dieser phallozentrisch-fetischistischen Logik ausgeblendet – was nicht unmittelbar sichtbar ist, ist nicht existent. Gerade für eine Zeit, in der die Tierhaut als Überlieferungsträger für die Schrift noch allgegenwärtig ist, der Codex als „Zweitkörper“ eines unterweisenden *meisters* auf die Dinge zeigt und in der schriftlich Rezipiertes im „Magen des Gedächtnisses“²⁹⁰ gespeichert wird, kann man den Körper als Lager des kollektiven Gedächtnisses denken, können Performances als in den Wieder-Holungen bleibend gelten.

Jan Assmann verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff der „rituellen Kohärenz“²⁹¹ als bedeutender Kulturtechnik überwiegend oraler Kulturen, in denen die Bewahrung von Wissen körpergebunden ist und Wiederholungen strukturell notwendig sind, um Wissen zu bewahren.²⁹² Im Zusammenhang mit der Fragestellung dieser Arbeit ist es sinnvoller, von einer »Kohärenz der Performance« zu sprechen. Fraglich bleibt dabei allerdings, wie lange die Performance im Archiv der Körper tradiert werden kann bzw. welche Elemente aus dem kollektiven Körpergedächtnis gelöscht werden. So wenig wie der mittelalterliche Text absolut »fest« ist, ist die Performance absolut transitorisch.

Die einzelne Performance ist zwar orts- und zeitgebunden, doch ist eine Performance in dem Sinne wiederholbar, in dem sich ihre Strukturierung nicht nur auf Texte, sondern vor allem auch auf die Körper der zurückliegenden Performances beziehen kann.²⁹³ Die nicht-identisch wiederholte Performance steht der auratischen Handschrift, die nicht reproduziert, sondern kopiert wird – in direkter Verbindung des Körpers mit dem Werkzeug leiblich nachgeahmt wird – näher als der technisch reproduzierten Schrift im Zeitalter des Drucks.

Die Regeln einer Performance können „zwischen Performern und Zuschauern im Laufe

²⁸⁸ Schneider: *Performance remains*, S. 140. Vgl. auch die ausführlichere Monographie zum Thema: Schneider: *Performing remains*.

²⁸⁹ Schneider: *Performing remains*, S. 99.

²⁹⁰ Hugo von St. Victor: *Didascalicon*, 3, 11 (S. 249).

²⁹¹ Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 89.

²⁹² Assmann kontrastiert die »rituelle Kohärenz« mit der »textuellen Kohärenz« der Schriftkulturen, die den „Wiederholungszwang der rituellen Kohärenz“ durch die Wiederabrufbarkeit überflüssig mache, weshalb das Verstehen und die Auslegung im Mittelpunkt stehe (ebd., S. 104).

²⁹³ Aus dem Doppelsinn von Aufführung und Ausführung ergibt sich damit im Bezug auf das Performative: „Das Performative besteht insofern nicht nur in dem Einmaligen oder Ereignishaften einer bestimmten Aufführung oder Lektüre, sondern auch in der Wiederholbarkeit eines Aktes, der auf paradoxe Weise den Eindruck von Einmaligkeit erzeugen und zugleich mit Dauer versehen kann.“ Herberichs/Kiening: *Einleitung (Literarische Performativität)*, S. 10.

der Performance frei ausgehandelt werden.²⁹⁴ Eine genaue Differenzierung zwischen Publikum und Aufführenden wird unmöglich, die Zuschauerin partizipiert aktiv an der Performance, ist Teilnehmerin.²⁹⁵ „Dabei ist die geplante Handlung so wichtig wie das Unvorhergesehene, der Zwischenfall.“²⁹⁶ Aufgrund dieser Prozesshaftigkeit „überwiegt der Ereignischarakter hier den Werkcharakter“,²⁹⁷ denn es gibt kein »Original« der Performance. Zudem „oszilliert die Performance zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen.“²⁹⁸ Verwendet man den Begriff Performance, ist somit eine Trennung zwischen Ästhetischem und Soziallem nicht a priori gesetzt.

Aus den beschriebenen Eigenschaften ergibt sich der Vorteil, dass der Gebrauch des Performance-Begriffs keine Vorentscheidungen hinsichtlich des Verhältnisses von Text und Kontext sowie von Theatralität und Ritualität impliziert. Auch Richard Schechner und Victor Turner haben den Nutzen dieser Reichweite des Performance-Begriffs erkannt und die Begriffe »social drama« und »aesthetic drama« dem offeneren Begriff der Performance untergeordnet.²⁹⁹ „Dies bedeutet, dass Performance für Turner [und Schechner, F.F.] zu einem Oberbegriff für Ritual und Spiel, Vortrag und Theateraufführung, Kampf und Tanz geworden war.“³⁰⁰ Da alle genannten Elemente konstitutive Bestandteile der Neidharte bzw. der Neidhart-Forschung sind, eignet sich der Begriff »Performance« hervorragend, um die Neidharte zu untersuchen, ohne von vornherein Entscheidungen über die unterschiedlichen Formen ihrer Produktion und Rezeption zu fällen.

²⁹⁴ Fischer-Lichte/Roselt: *Attraktion des Augenblicks*, S. 244.

²⁹⁵ Ich gehe also auch für die Lieder von einer ähnlichen Dynamik der Performance aus wie Margreth Egidi, deren Modell dem Publikum eine „potentiell aktive Teilnahme am konkreten kommunikativen Geschehen“ zugeht. Egidi: *Der performative Prozess*, S. 21.

²⁹⁶ Kotte: *Theaterwissenschaft*, S. 146.

²⁹⁷ Fischer-Lichte/Roselt: *Attraktion des Augenblicks*, S. 244.

²⁹⁸ Ebd., S. 244.

²⁹⁹ Schechner: *Theater-Anthropologie*, S. 96: „Die Gesamtheit dieses binären Kontinuums von Wirksamkeit/Ritual – Unterhaltung/Theater nenne ich Performance.“ Turner: *The anthropology of performance*, S. 81: „When we scan the rich data put forth by the social sciences and the humanities on performances, we can class them into ‚social‘ performances (including social dramas) and ‚cultural‘ performances (including aesthetic or stage dramas).“

³⁰⁰ Velten: *Performativität*, S. 219.

TEIL II

NEIDHART(E) ZWISCHEN PRODUKTION UND REZEPTION

1. Neidhart – The artist is present

1.1. »Neidhart« als Autornamen?

Worauf bezieht sich das Signum »Neidhart«? Lange Zeit galt die Antwort auf diese Frage als simpel: „Neidhart kann [...] als der originellste und wirkungsvollste mhd. Lyriker gelten“³⁰¹ – »Neidhart«, ein *nomen proprium* einer Dichterpersönlichkeit. Dementsprechend wurden einige Liedtexte, die in den Handschriften auf die Überschrift »Neidhart« folgen, als „Die Lieder Neidharts“, „Neidharts Lieder“ oder „Lieder von Neidhart“ ediert.³⁰² Texte, bei denen man ein späteres Entstehungsdatum annahm, wurden als „Pseudo-Neidharte“³⁰³ deklariert und die restliche Überlieferung als Personenkult um den Dichter »Neidhart« gedeutet – als „Neidhartlegende“.³⁰⁴ Es gibt indes keine Spuren, keine »historischen« Quellen, die zu einem solchen Dichter, einem literarisch aktiven, historischen Subjekt mit dem Namen »Neidhart« führen.

Während man die Spieltexte recht einhellig als »Neidhartspiele« bezeichnet, der Name der fiktiven Hauptfigur also dazu dient, die Gattung zu spezifizieren, ist man sich bei den Liedtexten weniger einig. Die Frage, ob es zweckmäßiger ist, von den »Liedern Neidharts«, den »Neidhart-Liedern« oder den »Neidhartliedern« zu sprechen, ist keineswegs so pedantisch, wie sie zunächst erscheint, denn die Antwort impliziert eine Positionierung zu den viel diskutierten Instanzen »Autorschaft«, »Werk« und »Gattung« und knüpft damit unmittelbar an die im ersten Teil formulierte Problematik der Schnittstellen von Text und Kontext sowie Ritualität und Theatralität an. Im folgenden, zweiten Teil zu »Neidhart« in der handschriftlichen Überlieferung und den Drucken wird aufgezeigt, welche Phänomene in den Texten und Paratexten der Überlieferung des 13. bis 16. Jahrhunderts mit dem Terminus »Neidhart« bezeichnet werden.

Nach einer einleitenden Darstellung von Autorschaft im Kontext der spezifischen historischen Bedingungen mittelalterlicher Textproduktion und -rezeption werden die Konstruktionen des Autors »Neidhart« durch die Forschung und die Auswirkungen auf die Auswahl des zu diesem Namen gezählten Liedœuvres skizziert (1.1.). Dass sich dieses Autorbild vornehmlich aus den Ich-Aussagen einiger Lieder speist, die von der Forschung des 19. und 20.

³⁰¹ Schweikle: Neidhart, S. IX.

³⁰² Wiessner/Fischer/Sappler (Hg.): Die Lieder Neidharts; HW: Neidharts Lieder; Hatto/Taylor (Hg.): The songs of Neidhart von Reuental.

³⁰³ Zum Begriff »Pseudo-Neidharte« vgl. Simon: Neidhart von Reuental, S. 119–136.

³⁰⁴ Meyer: Die Neidhartlegende.

Jahrhunderts als autobiographische Realitätsfragmente aufgefasst wurden, wird im folgenden Abschnitt, in dem die liedinterne Verwendung der Namen »Neidhart« und »Reuentak« verfolgt wird, deutlich. Durch die Orientierung an der üblichen Einteilung in Sommerlieder, Winterlieder und Schwanklieder werden zugleich die unterschiedlichen Liedtypen und die Eigenheiten der Neidhartlieder innerhalb der Minnesang-Tradition vorgestellt.³⁰⁵ (1.2.).

Die in 1.2. aufgestellten Prämissen und Schlüsse sollen im nächsten Kapitel (1.3.) durch den induktiven Blick auf die einzelnen materiellen Zeichenträger verifiziert werden. Hier werden auch die Handschriften der Neidhartspiele mitberücksichtigt, denn im Sinne der »Material Philology«³⁰⁶ soll nicht die verlorene Stimme eines Autors »Neidhart« gesucht, sondern das Netzwerk der Bedeutungskonstruktion möglichst vieler Überlieferungsträger, in denen Neidhart stehen, unter die Lupe genommen werden. Die Sortierung der Unterkapitel ergibt sich hierbei aus den üblichen Siglen der Liedhandschriften und der Datierung der Spielhandschriften. Aus heuristischen Gründen folgt die Struktur also der gängigen Gattungseinteilung in Liedtexte und Spieltexte, wobei die Problematik dieser Kategorisierung während der Analyse berücksichtigt wird. Ausgangspunkt der Beschäftigung mit den einzelnen Handschriften und Drucken ist die variable Verwendung des Terminus »Neidhart« in den Lied-, Spiel- und Paratexten. Der jeweilige Paratext (Beischrift, Überschrift und Illustration)³⁰⁷ wird in engem Zusammenhang mit dem Haupttext betrachtet und die Analysen der Ich-Reden, der dialogischen Partien und der poetologischen Aussagen mit Überlegungen zu rituellen und theatralen Textstrukturen und den kulturellen Kontexten des Überlieferungsträgers verknüpft. Eine den zweiten Teil abschließende Zusammenfassung bietet einen Überblick über die Ergebnisse dieser detaillierten Einzeluntersuchungen.

Neben der Lied- und Spielüberlieferung können auch Erwähnungen des Namens »Neidhart« in Texten, die nicht einem Autor Neidhart zugeschrieben werden, aufschlussreich sein,

³⁰⁵ Zur Typologie (Winterlied / Sommerlied / Schwanklied) und einer genaueren Gliederung in Untergruppen vgl. Schweikle: Neidhart, S. 69–93.

³⁰⁶ Nichols: Why material philology?

³⁰⁷ Genette unterscheidet zwischen Peritext und Epitext, wobei der Peritext mit dem Haupttext im materiellen Zusammenhang steht, der Epitext sich hingegen „immer noch im Umfeld des Textes, aber in respektvoller (oder vorsichtigerer) Entfernung“ aufhält (Genette: Paratexte, S. 12). Für Texte in mittelalterlichen Handschriften ist diese Differenzierung aber im Grunde hinfällig, da die meisten epitextuellen Praktiken erst im 18. Jahrhundert entstanden sind (Vgl. von Ammon/Vögel: Einleitung – Die Pluralisierung des Paratextes, S. XII). Auch die Unterscheidung zwischen »Haupttext« und »Paratext« wäre, nach dem von Conrad Lutz in Anlehnung an Christel Meier (Konkretisierung und Symbolisierung des Textes im Bild) entworfenen mittelalterlichen Textbegriff, streng genommen überflüssig: „Der materiale Text als Abfolge von Schriftzeichen, als Wortgewebe, ist nur Behelf, er ist ergänzungs- und erklärungsbedürftig, bedarf der Ausstattung von Schrift, Seite und Buch, der Ergänzung durch Beischrift und gesprochenes Wort, durch Glosse, Kommentar, Diagramm oder Illustration, durch Vortrag, mündliche Erörterung.“ (Lutz: Text und ‚Text‘, S. 11). Es erscheint aber sinnvoll, hier mit einem engeren Textbegriff zu arbeiten und die Instanzen »Text«, »Bild«, »Vortrag« zwar als gemeinsames Sinngefüge zu begreifen, sie trotz ihrer Verwobenheit aber begrifflich voneinander zu scheiden.

um sich dem Phänomen zu nähern und zu fragen, worauf sich der Begriff bezieht. (1.4.) Diese zahlreichen Verweise in literarischen und nicht-literarischen Dokumenten werden, wenn auch nicht mit dem Anspruch auf Vollständigkeit, abschließend kursorisch beschrieben, um einzelne Ergebnisse der vorangehenden Kapitel anhand weiterer Belege zu verifizieren.

Die Untersuchung der Namensverwendung in den Liedtexten und den einzelnen Überlieferungszeugnissen (Text im weiteren Sinne) kann sich an früheren Arbeiten orientieren.³⁰⁸ Da die 2007 erschienene SNE heute indes einen besseren Überblick über die gesamte Überlieferung erlaubt und die zunehmende Digitalisierung den direkten Zugriff auf Faksimiles ermöglicht, lohnt sich eine erneute Sichtung und Deutung des Materials. Zudem ist die methodische Wiederholung dem Gegenstand angemessen: Jeder Text wird in einem anderen Kontext zu einem neuen transformiert – nirgends wird dies deutlicher als in der Neidhartrezeption bzw. Neidhartproduktion.

Die wesentlichen Beobachtungen seien allerdings vorab skizziert: Bereits in den frühen Handschriften zeichnet sich Neidharts Existenz als Schwellenwesen ab – »Neidhart« bezieht sich auf einen liminalen Bereich zwischen Autor, Protagonisten, erzählendem und erzähltem Ich sowie literarischer Gattung und Performance. Im Rahmen der Reflexion über die Bedingungen des Sangs thematisieren und konstruieren die unter dem Signum »Neidhart« überlieferten Lieder – und übrigens auch Spiele – kontinuierlich Autorschaft. In der Benennung des Ichs durch die Stimme der Konkurrenz und den selbstreferentiellen Sprechakt »ich (=Neidhart) singe« wird Sänger- und Autorschaft performativ erzeugt.³⁰⁹ »Neidhart« wird nicht erst in den Spieltexten zum profilierten künstlerischen Akteur, sondern bereits durch die Liedtexte als präsender Künstler evoziert. Im Zusammenhang mit der Frage nach theatralen und rituellen Textelementen und -strukturen ist diese Präsenz Neidharts insofern besonders relevant, da durch sie der Eindruck entsteht, dass die Grenzen zwischen Schrift, mündlicher Narration und Performance verschwimmen.

Dass der Autor als Textproduzent und realhistorische Person nicht fassbar ist, die Texte indes häufig das Bild eines Autors erzeugen, ist kein spezifisches Phänomen der unter dem

³⁰⁸ Vgl. Kivernagel: Die Werltsüeze-Lieder, S. 153–194; Schweikle: Neidhart, S. 50–63; Bockmann: Translatio Neidhardi, S. 91–129.

³⁰⁹ »Autorschaft« als performatives Textelement behandeln auch die Aufsätze der Sektion „Performing the self: Constructions of authorial identity“ in: Gagnolati/Suerbaum: Aspects of the performative in medieval culture, S. 99–196. Vgl. besonders den Beitrag von Suerbaum: Paradoxes of performance. Autobiography in the songs of Hugo von Montfort and Oswald von Wolkenstein, S. 143–164.

Signum »Neidhart« überlieferten Lieder, sondern gilt vielmehr für den Großteil der überlieferten Dichtung.³¹⁰ „Wir kennen im Mittelalter in der Regel nicht den Autor, der den Text hervorgebracht hat, sondern nur den Text, der den Autor hervorbringt.“³¹¹ Das Subjekt der Lieder wird durch den Text selbst konstruiert, der Text erzeugt die Vorstellung vom Sänger oder Sänger-Autor.³¹² In Anlehnung an Beobachtungen von Burghart Wachinger und Horst Wenzel hat Albrecht Hausmann in den theoretischen Vorüberlegungen seiner Monographie zu Reinmar ausführlich dargestellt, dass der Autor nicht als Textproduzent, sondern aus der Perspektive der Textwirkung betrachtet werden sollte.³¹³ Um den Unterschied zwischen dem Autor als historischer Persönlichkeit, die einen Text produziert hat, und dem durch den Text konstruierten Autorbild hervorzuheben, führt Hausmann den Begriff »Autorkonkretisation« ein. Der »Autor« ist nicht als produktionsästhetische, sondern als rezeptionsästhetische Kategorie zu untersuchen:

Unter dieser Perspektive »produziert« erst der Text für den Rezipienten den Autor. Von Interesse ist also nicht die produktionsästhetische Relation »Autor schafft Text«, sondern die rezeptionstheoretische Relation »Text schafft Autor«. Nicht wer einen Text produziert hat, ist nun die Frage, sondern welches Bild von seinem Autor ein Text zu evozieren vermag.³¹⁴

Der literarische Entwurf von Autorschaft ist eine Funktion des Textes. Timo Reuvekamp-Felber hat in einer Analyse erzählender Texte gezeigt, dass die namentliche Nennung eines Textproduzenten innerhalb eines Textes als Legitimationsstrategie für das Erzählte fungiert. Die erzeugten Autorbilder sind durch Gattung und Thema des Textes bestimmt.³¹⁵ Wobei

³¹⁰ So der Forschungskonsens. Die Autorschaftsdebatte in der Mediävistik soll hier nicht detailliert belegt werden, ich möchte nur auf einige grundlegende Beiträge verweisen: Bein: Untersuchungen zu Authentizitätsproblemen in mittelhochdeutscher Lyrik; Müller: Aufführung – Autor – Werk; Peters: Autorbilder in volkssprachigen Handschriften des Mittelalters; dies.: Ordnungsfunktion – Textillustration – Autorkonstruktion; Peters: Autorbilder als Signatur von Lehr-auctoritas; Reuvekamp-Felber: Autorschaft als Textfunktion; Schnell: Autor und Werk; ders., Vom Sänger zum Autor; Suerbaum: Paradoxes of performance. Autobiography in the songs of Hugo von Montfort and Oswald von Wolkenstein; Wachinger: Autorschaft und Überlieferung, Wenzel: Autorenbilder. Eine komparatistische Untersuchung, die deutsche und französische Erzählliteratur des Hochmittelalters hinsichtlich der Konstruktion von Autorschaft untersucht, stammt von Monika Unzeitig (Autornamen und Autorschaft). Sie schließt sich den Überlegungen Hausmanns, Wachingers und Wenzels an: „Die Handschrift ‚konstruiert den Autor‘ unter einem Namen“ (S. 185).

³¹¹ Wenzel: Autorenbilder, S. 5.

³¹² Rüdiger Schnell geht davon aus, dass sich mit dem Wechsel von der Aufführungssituation zur schriftliterarischen Rezeption „der Referenzpunkt des textuellen Ichs vom Sänger zum Autor“ verschiebt. Vgl. Schnell, Vom Sänger zum Autor, S. 103. Ähnlich auch Mertens: »Biographisierung« in der spätmittelalterlichen Lyrik. Der These von der „Substitution der Sängerfigur durch eine Autorfigur“ (Schnell, S. 129) in der spätmittelalterlichen Lyrik ist allerdings nur begrenzt zuzustimmen, da v.a. in den Neidhartliedern das Ich meist auch als Sänger konstituiert wird. Schnell berücksichtigt dies und spricht von einer „Identität von Sänger und Autor(-rolle)“ (S. 142).

³¹³ Vgl. Hausmann: Reinmar als Autor, S. 13–51.

³¹⁴ Ebd., S. 26.

³¹⁵ Vgl. Reuvekamp-Felber: Autorschaft als Textfunktion. Zum Verhältnis von Autor und Erzähler, die „in der höfischen Literatur über den gleichen Namen verfügen“, meint Reuvekamp-Felber, dass es sich aus rezeptionsästhetischer Sicht beim Autor um ein Merkmal der Erzählerfigur handele: „Der Autor ist nämlich in den

man nicht außer Acht lassen sollte, dass es sich auch bei Gattungsbegriffen um moderne Konstrukte handelt, deren Funktion – analog zu »Autor« und »Werk« – darin besteht, Texte zu ordnen.

Dass »Autorschaft« nicht nur zur Legitimation, sondern auch als Ordnungsinstrument dient, verdeutlicht die hoch- und spätmittelalterliche Lyriküberlieferung. Die meisten Lieder können heute noch mit Namen verbunden werden, was vor allem durch klar erkennbare Gestaltungsprinzipien vieler Liederhandschriften bedingt ist: Die Lieder der drei großen Liedersammlungen, der Großen Heidelberger Liederhandschrift (C), der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift (A) und der Weingartner Liederhandschrift (B) sind nach Namen geordnet. Vor einem bestimmten Liedcorpus wird ein Name genannt, in B und C wird der Name in der Regel zusätzlich durch eine Miniatur ergänzt. In seiner umfassenden Untersuchung zur mittelhochdeutschen Lyriküberlieferung kommt Franz-Josef Holznagel zu dem Schluss: „Das wichtigste Prinzip, nach dem die großen mittelhochdeutschen Liederhandschriften angelegt wurden, ist zweifellos der Grundsatz, die Strophen jedes Autors zu einem mit Namensüberschrift gekennzeichneten Corpus zusammenzustellen.“³¹⁶ Neben den drei großen Liederhandschriften folgen auch weitere Liedersammlungen des 14. und 15. Jahrhunderts der Gliederung nach Namen.³¹⁷ Man erkennt also einen klaren „*Willen* zur Ordnung“.³¹⁸ Für die Gattung Lied gilt: „Namen werden mit Texten konnotiert, Namen bekommen Ordnungsfunktion, Namen stehen für dichterische Programme und Leistungen.“³¹⁹ Da die Namen also „eine gewisse Anzahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige abschließen, sie anderen gegenüberstellen“³²⁰ bezeichnet man sie als »Autornamen«.

Texten als Erzählinstanz gar nicht präsent; er delegiert in seiner Abwesenheit als derjenige, der den Text geschrieben hat, die Erzählfunktion an den Erzähler, den wir als einzige scheinbar figurale Autor-Gestalt im Text wahrnehmen können.“ (Ebd. S. 4–5). Dass die verschiedenen Autorkonzepte vom Texttyp und der Überlieferung abhängen, betont auch Ursula Peters. Peters unterscheidet zwischen „Konstellationen von prägnantem Autorbewusstsein und Anonymität der Überlieferung, von fehlender Autorprofilierung und strikt autorbezogener Tradierung.“ Letztlich sei also von einer „Herausbildung und Ausdifferenzierung unterschiedlicher Konzepte von Autorschaft im Mittelalter“ auszugehen (Peters: Autorbilder in volkssprachigen Handschriften des Mittelalters, S. 322 und S. 361).

³¹⁶ Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 257. Umfassende Untersuchungen zum »Autor- und Corpus-Prinzip« vgl. ebd., S. 49–66. Holznagel bietet in diesem Kapitel seiner umfassenden Untersuchung zur mittelhochdeutschen Lyriküberlieferung auch eine Zusammenstellung weiterer Ordnungsprinzipien. Neben dem bekannten Prinzip der Anonymität sind dies die „thematische Anordnung“ (S. 54), die „alphabetische Anordnung“ (S. 55), „Romane mit lyrischen Einlagen“ und die „Gliederung nach verschiedenen Genres“ (S. 56).

³¹⁷ Vgl. Wachinger: Autorschaft und Überlieferung, S. 7. Die Kolmarer Liederhandschrift (k) gliedert zwar nach Autornamen, größtenteils werden aber wohl die Namen der Tonerfinder genannt. Das Problem der Mehrfachzuweisungen in den verschiedenen Liederhandschriften widerspricht dem generellen Interesse an der Verbindung von Autornamen mit Liedern nicht, sondern deutet nur auf die Probleme bei der Umsetzung für die Schreiber/Redaktoren hin.

³¹⁸ Bein: Zum Autor im mittelalterlichen Literaturbetrieb, S. 315.

³¹⁹ Ders.: Untersuchungen zu Authentizitätsproblemen in mittelhochdeutscher Lyrik, S. 191.

³²⁰ Foucault: Was ist ein Autor?, S. 210.

Die Namen »Neidhart« und »Reuental« sind in der Forschung vielfach diskutiert worden. Im Mittelpunkt der Namensdebatte stand die Frage, ob es sich um symbolische Namen (»Neidhart« als Teufelsfigur und „Personifikation des Neides“,³²¹ »Reuental« als Jammertal) oder um den Eigennamen und die Herkunftsbezeichnung einer historischen Person handelt.³²² Da die Voraussetzung für die Textphilologie des 19. Jahrhunderts ein Autor – präzisier: eine geniale Dichterpersönlichkeit – war,³²³ wurden die unter dem Namen »Neidhart« tradierten Lieder zunächst biographistisch gedeutet.³²⁴ So versuchte auch Moriz Haupt in seiner einschlägigen »Neidhart«-Ausgabe (1858) die Lieder nach einer frühen bayerischen und späteren österreichischen Schaffensperiode des Dichters »Neidhart« zu ordnen.³²⁵

Fataler als die Einteilung der Lieder in verschiedene Entwicklungsphasen eines real-historischen Dichters war aber die Unterscheidung zwischen »echten« und »unechten« Liedern, also zwischen qualitativ anspruchsvoller Liedkunst eines historischen Autors »Neidhart« und minderwertigen Liedern von mehr oder weniger begabten Epigonen dieses »Originalautors«. Haupt verwarf mehr als die Hälfte aller unter dem Namen »Neidhart« überlieferten Lieder als »unecht« und versagte ihnen damit einen Platz in seiner Ausgabe.³²⁶ Seiner Edition legte Haupt die Riedegger Handschrift aus dem späten 13. Jahrhundert zugrunde, welche er für die dem »Original« am nächsten stehende Handschrift hielt. Da die Ausgabe Haupts bis 2007 – dem Erscheinungsdatum der Salzburger Neidhart-Edition, die alle Texte und Melo-

³²¹ Vgl. Bolte: Neidhart eine volkstümliche Personifikation des Neides.

³²² Es ist nicht zu leugnen, dass die Namen in einigen Liedern explizit in ihrer allegorischen Bedeutung verwendet werden (vgl. etwa SNE I: R 56, V; SNE I: R 53, hier C IX), was aber m.E. die biographische Deutung nicht zwingend ausschließt. Es könnte sich um „biographisch behaust[e] und zugleich innerhalb der Dichtung lebende[]“ Namen handeln (Schumacher: Riuental, S. 94). In Anbetracht der fehlenden Quellen für ein Dichtersubjekt mit diesen Namen ist die Frage jedoch letztlich irrelevant und nur die Verwendung des Namens im jeweiligen Kontext von Interesse. Zur Namensdebatte vgl. Mück: Fiktiver Sänger Nithart; Beyschlag: Neidhart und Neidhartianer, Sp. 872; Simon: Neidhart von Reuental, S. 75–77; Schweikle: Neidhart, S. 50–63; Bockmann: Translatio Neidhardi, S. 91–93.

³²³ Gumbrecht: Die Macht der Philologie, S. 44–68; Gumbrecht geht davon aus, dass das moderne Konzept von Autorschaft eine Folge der Entstehung der Textphilologie ist.

³²⁴ Ich lehne mich an die Terminologie Schweikles an, der zwischen „biographistisch“, „metaphorisch“ und „radikal-metaphorisch“ Deutung des Namens unterscheidet (Schweikle: Neidhart, S. 53).

³²⁵ Vgl. Haupt: Neidhart von Reuenthal, S. 104.

³²⁶ Mit Ausnahme einiger ausgewählter Liedtexte, die am Anfang von Haupts Ausgabe unter dem Titel „Unechte Lieder“ stehen (Vgl. Haupt: Neidhart von Reuenthal, S. XI-LVI). Zu Haupts „Mehrklassensystem von ‚unechten‘ Texten“ vgl. Schweikle: Neidhart, S. 37 und SNE III: S. 546–547. Die Neidhart-Forschung ist keine Ausnahme, Echtheitskritik hat lange Zeit zum täglichen Brot der Minnesang-Philologie gehört. Ein herausragendes Beispiel ist das Werk Reinmars des Alten. In den Überlieferungszeugnissen werden Reinmar 88 Lieder namentlich zugeschrieben, nur bei etwa einem Viertel dieser Lieder wurde die Echtheit nicht angezweifelt. In der ebenfalls von Haupt besorgten Erstausgabe des MF stehen 59 Lieder unter Reinmar (MF¹). Carl von Krauss hat wiederum in seiner 1918/1919 erschienenen Reinmar-Untersuchung nur 35 Lieder für »echt« erklärt (von Krauss: Die Lieder Reinmars des Alten). Zur Echtheitskritik in der Reinmar-Forschung vgl. Tervooren: Reinmar-Studien, S. 17–40.

dien umfasst, „die unter dem Namen Neidhart/,Nîthart“ oder in einem eindeutigen ‚Neidhart-Kontext‘ überliefert sind“³²⁷ – die wichtigste Grundlage der Forschung war, wurde das »Neidhart«-Bild, welches Haupt durch seine Ausgabe konstruiert hat, wiederholt bestätigt.³²⁸

Die Kriterien, nach denen er „neidharts echte dichtung von unechter und schlechter“³²⁹ scheidet, umreißt Haupt im Vorwort und kritischen Apparat seiner Ausgabe nur oberflächlich. Die als »echt« klassifizierten Lieder sind in „sprache, ton und inhalt dem dichter gemäß“ (IX), die »unechten« gekennzeichnet durch „verworrenheit des zusammenhangs“ (XXVI) und „rohheit“ (XXX), es handelt sich um „schlüpfrige lieder“ (XXVII) und „alberne strophe[n]“ (XLVII), deren formale Gestaltung nicht „die neidhartische Art“ hat (XXXVII).³³⁰ Letztlich entscheidet sogar der liedintern genannte Name *Nîthart* gegen die »Echtheit«, da „dieser name in keiner echten strophe vorkommt: der dichter scheint ihn wegen seiner deutbarkeit vermieden zu haben“ (L). Haupt versuchte durch Athetesen die „verwilderung vieler unter Neidharts namen überlieferter lieder“ (V) zu zähmen und erschuf somit den Autor »Neidhart«. Wobei die Autorschaft »Neidharts« hier ein „Funktionsprinzip“ ist, mit dessen Hilfe „die freie Zirkulation, die freie Handhabung, die freie Komposition, Dekomposition und Rekomposition von Fiktion“³³¹ gebändigt werden sollte.

³²⁷ SNE III: S. 551. Unter ‚Neidhart-Kontext‘ verstehen die Herausgeber Lieder, „die im Kontext einer als solcher erkennbaren Neidhart-Sammlung stehen“ (SNE III: S. 550).

³²⁸ Die Herausgeber der SNE stellen fest, „dass nach wie vor die Texte der Riedegger Handschrift den *mainstream* der Neidhart-Forschung generieren“ (SNE III: S. 548). Die neueren Monographien zu den Liedern belegen, dass diese Behauptung nur noch bedingt gelten darf. Beispielsweise bezieht Bockmann in seiner 2001 erschienenen Monographie zur Identität der Neidhartfigur stets die verschiedenen Überlieferungsträger in seine Überlegungen mit ein (Bockmann: *Translatio Neidhardi*). Gleiches gilt für die 2008 erschienene Arbeit von Anna Kathrin Bleuler (Bleuler: *Überlieferungskritik und Poetologie*). Jessika Warnings Versuch, die Autorbilder der ältesten Überlieferungsstufe herauszuarbeiten, welche sie als „Näherungswert an den historischen Autor“ (S. 226) versteht, gründet allerdings in einer erneuten Bevorzugung der Handschrift R, die „im Gegensatz zu den Handschriften B und C ein einheitliches Autorbild“ (ebd.) biete. Die Lieder in R seien viel komplexer als die in B und C überlieferten Liedern („Die hohen Ansprüche, die die Lieder des Überlieferungskerns an ihr Publikum stellen, werden hier nicht eingeholt“ (S. 224)). Das in R entstandene „Bild eines poetologisch hochversierten Autors“ (ebd.) spricht nach der Logik Warnings für die größere Nähe zum »Original« (Warning: *Neidharts Sommerlieder*). Auch viele ältere Publikationen haben sich mit den von Haupt als »unecht« bezeichneten Liedern befasst, allerdings unter dem Axiom, dass es sich um Epigonenlieder oder »Pseudo-Neidharte« handle: Brill: *Die Schule Neidharts* (1908); Boueke: *Materialien zur Neidhart-Überlieferung* (1976); Gusinde: *Neidhart mit dem Veilchen* (1899); Rabinowitsch: *Probleme der Neidhartforschung* (1928); Singer: *Neidhart-Studien* (1920). Für weitere Literaturangaben zur Beschäftigung mit den sogenannten »Pseudo-Neidharten« vor 1968 vgl. Simon: *Neidhart von Reuenthal*, S. 199–203.

³²⁹ Haupt: *Neidhart von Reuenthal*, S. IX. Die Seitenangaben sind in der folgenden Passage im Fließtext angegeben.

³³⁰ Dass es sich hier um meist unbegründete subjektive Urteile handelt, kann man daran erkennen, dass auch die von Haupt als »echt« klassifizierten Lieder häufig eine „verworrenheit des zusammenhangs“ aufweisen. Auch »schlüpfrige« und »rohe« Ausdrücke finden sich in den »echten« Strophen, da ist z.B. vom *gimpelgempel* (HW 21,12), vom *vüdenol* (HW 65,12) und einem *härin vingerlin* (HW 96,35; 96,38) die Rede. Nicht nur die Dörper werden mit diesen »rohen« Attributen beschrieben, auch von seinen eigenen Versuch, die weiblichen Genitalien zu berühren, berichtet das Sprecher-Ich (*lîse greif ich dort hin dâ diu wîp sô stundic sint* (HW 47,13)).

³³¹ Foucault: *Was ist ein Autor?*, S. 228.

Der biographistische Deutungsansatz der Lieder ist trotz fehlender Quellen, die ein historisches Autorsubjekt mit diesen Namen belegen könnten und trotz aller Erkenntnisse über die problematische Konstruktion von Autorbildern bis heute nicht vollständig ad acta gelegt. So erschien etwa im Jahr 2002 eine Monographie mit dem Titel »Neidhart. Leben und Lieder«.³³² Um von den Liedtexten (»Neidharts« Lieder) auf die Realität hinter den Texten (»Neidharts« Leben) schließen zu können, wird in dieser „Neidhart-Biographie“³³³ die fragwürdige Regel aufgestellt, dass alles, was für das zeitgenössische Publikum überprüfbar war, real sein müsse: „Was Neidhart mit einem Bauernmädchen angestellt haben will, kann das Publikum nicht überprüfen. [...] Ob der Sänger aber verheiratet ist und Kinder hat oder nicht, ist dem Publikum bekannt.“³³⁴ Jan-Christian Schwarz bemerkt zu diesem Argument treffend, dass man dann wohl davon ausgehen müsse, „dass die Beatles ein gelbes Unterseeboot besaßen.“³³⁵ Bereits zwei Jahre vor dem Erscheinen dieser aktuellen »Neidhart-Biographie« wurde das sogenannte »Neidhart-Grabmal« in Wien geöffnet. Da es sich bei den Knochenfunden „um Skelettelemente zweier Individuen“³³⁶ handelte, identifizierte man „Individuum 1“ mit »Neithart Fuchs«, einem Epigonen des »Ur-Neidharts«, „Individuum 2“ mit dem originalen Minnesänger „Neidhart von Reuental“.³³⁷

Letztlich führt die biographistische Deutung der Texte die Neidhart-Legende weiter fort, moderne Forschung ist produktive Rezeption der mittelalterlichen Texte. Auf paradoxe Weise sind also gerade die Versuche, die potentielle „krebstartige und gefährliche Vermehrung von Bedeutungen“³³⁸ fiktionaler Texte durch die Autorfunktion einzugrenzen, der Fiktion erlegen, denn die Angaben zum »Leben« des Autors »Neidhart« speisen sich aus den Liedtexten selbst. Da sich das Ich im Text als Autor inszeniert, entsteht ein „sprachlich realisiertes Autorbild, das sich mit dem Autornamen verbindet.“³³⁹ Die Reflexion des Ichs über den Gesang, die Stilisierung des Ichs zum Autor und Sänger, ist zwar auch in Liedern des klassischen Minnesangs gegeben, allerdings scheint hier gerade die Anonymität dieses

³³² Vgl. Bleck: Neidhart. Leben und Lieder.

³³³ Ebd., S. 1.

³³⁴ Ebd., S. 2.

³³⁵ Schwarz: Personennamen in den Neidhart-Liedern, S. 26.

³³⁶ Großschmidt: Die Skelettreste des Minnesängers Neidhart von Reuental, S. 156.

³³⁷ Vgl. Großschmidt: Die Skelettreste des Minnesängers Neidhart von Reuental. Die Radiokarbon-Datierung ist für eine exakte Datierung ungeeignet und daher scheinen die Ergebnisse auch vage: „Die Ergebnisse mit kalibriertem Alter weisen der Probe 1 mit einer Wahrscheinlichkeit von 54,4% ein Alter zwischen 1340 und 1400 zu, der Probe 2 mit einer Wahrscheinlichkeit von 73,4% ein kalibriertes Alter zwischen 1100 und 1260 und entsprechen damit den bisher angenommenen Lebensdaten des Minnesängers Neidhart von Reuental und dessen Epigonen Neithart Fuchs.“ (Vgl. ebd. S. 165).

³³⁸ Foucault: Was ist ein Autor?, S. 228.

³³⁹ Unzeitig: Von der Schwierigkeit zwischen Autor und Erzähler zu unterscheiden, S. 60.

Autor-Sänger-Ichs eine Spielregel der Gattung zu sein.³⁴⁰ Im Gegensatz zum klassischen Minnesang wird in den unter dem Signum »Neidhart« überlieferten Liedern der »Autornamen« *über* den Liedtexten häufig auch *in* den Liedtexten zur Bezeichnung des Autor-Sänger-Ichs verwendet.

Die Popularität der biographischen Deutung hängt also nicht zuletzt damit zusammen, dass der Name »Neidhart« sich nicht bloß auf die Bezeichnungsfunktion für ein bestimmtes Werk beschränken lässt. Er taucht in den Liedtexten als Fremd- oder Eigenbezeichnung des Sprecher-Ichs und Protagonisten auf. Die Autorität, welche die meisten Texte der höfischen Lyrik durch die biographische Profilierung einer Ich-Figur erlangen,³⁴¹ wird in den »Neidhart« durch die liedinterne Benennung des Ichs intensiviert, da erst die Benennung ein Autor-Subjekt hervorbringt. Hinsichtlich der Entstehung der „Neidhartlegende“ vermutet Nellmann, dass die Epigonen des »originalen Neidharts« den Autornamen auf eine von ihm geschaffene literarische Figur übertragen hätten: „Sie [die mittelalterlichen Rezipierenden, F.F.] identifizierten den Schöpfer mit seinem Geschöpf.“³⁴² Eine Aussage, die ebenso gut umgekehrt werden könnte.

Bereits Bertau beschreibt in seiner Literaturgeschichte die Referenzen auf Personen und Ereignisse der historischen Realität und das im Zentrum der Berichte stehende erzählende Ich als Strategie, mittels derer die Liedtexte „biographische Suggestionen“ ausüben.³⁴³ Man könnte vielleicht sogar von »autobiographischen Suggestionen« sprechen, denn die durch den Eigennamen »Neidhart« suggerierte Identität von Autor, Protagonist und Sprecher-Ich bietet den Rezipierenden die Möglichkeit, einen »autobiographischen Pakt«³⁴⁴ mit dem Text einzugehen, und so wurden die Lieder auch als „Autobiographien in Einzelgedichten“³⁴⁵ verstanden – der *durch* den Text performativ erzeugte Autor mit dem physischen Autor *des* Textes gleichgesetzt.³⁴⁶ Aus diesem Grund wurde dem »Autornamen« »Neidhart« von den Philologen des 19. Jahrhunderts auch die Bezeichnung von »Riuwental« beigefügt, denn in vielen früh überlieferten Liedern wird ein *ritter* oder *knappe von Riuwental* genannt, der in

³⁴⁰ Vgl. Unzeitig: Autornamen und Autorschaft, S. 185; Wittstruck: Der dichterische Namensgebrauch, S. 232–240; Titzmann: Zum offenen System bei Neidhart, S. 490. Natürlich gibt es auch Ausnahmen der Regel, z.B. die berühmte *Hôra Walther*-Anrede, in der Walther in der Autorrolle angesprochen wird. Hierzu vgl. Lienert: Autorschaft und Sängerrolle.

³⁴¹ Peters: Autorbilder in volkssprachigen Handschriften des Mittelalters stellt heraus, dass vor allem die den Texten vorangestellten Miniaturen, die »Autorbilder«, zur Biographisierung beitragen.

³⁴² Nellmann: Zeisenmüre, S. 401.

³⁴³ Bertau: Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter, S. 1040.

³⁴⁴ Vgl. Lejeune: Der autobiographische Pakt. Zur Theorie des „autobiographischen Pakts“, S. 13–51.

³⁴⁵ Oebbecke: Lebte Neidhart in Melk?, S. 16.

³⁴⁶ Zur Terminologie (»Autor im Text«) vgl. Unzeitig: Von den Schwierigkeiten zwischen Autor und Erzähler zu unterscheiden.

manchen Texten mit dem Sprecher-Ich identisch ist.³⁴⁷ Da die Namenskombination »Neidhart von Reuentak« aber erst in Überlieferungszeugnissen des 15. Jahrhunderts sicher belegt ist, wurde sie von der späteren Forschung wiederum als »unecht« verworfen.³⁴⁸

Der Name innerhalb eines Textes mit »autobiographischen Elementen« verweist vermeintlich auf einen Referenten außerhalb des Textes – den Textproduzenten. Das Außerhalb des Textes wird allerdings im Text durch sprachliche Zeichen konstruiert. Lejeune formuliert das Problem treffend in einer rhetorischen Frage: „Wie kann ein Text einem Leben gleichen?“³⁴⁹ Der Text selbst produziert die Wahrheit, es geht in autobiographischen Texten nicht um historische Realien, sondern um Reflexion und Produktion des Selbst.³⁵⁰ Texte, die einen autobiographischen Pakt ermöglichen, sind grundsätzlich performative Texte, die ein Ich erzeugen. Die erste Person ist eine Rolle.³⁵¹ Daher gehört Deixis zu den gattungsprägenden Merkmalen nicht nur von Minnesang, sondern auch von autobiographischen Texten.³⁵² Geht man bezüglich des Minnesangs von einer mündlichen Kommunikationssituation aus, liegt der entscheidende Unterschied zur rein schriftlich konzipierten Autobiographie darin, dass das autobiographisch erzählende Subjekt in letzterer körperlos bleibt, sich im Sang allerdings mit einem gegenwärtigen Körper verbindet, wodurch die Grenzen zwischen Gegenwart und Vergangenheit verschwimmen.³⁵³

Bezogen auf die Neidhartlieder könnte man sagen, dass der Name »Neidhart« mit der ersten Person verknüpft und so die Präsenz eines Vortragenden generiert wird, der, wenn er retrospektiv reflektiert, die Position einer »rückblickenden Sprechsituation« einnimmt.³⁵⁴ Jan-Dirk Müller geht von einer „inneren Affinität der beiden literarischen Typen“ *vida* (bzw. auch *razo*) und Lied aus, „die auf Überführung des einen in den anderen zielt“, und nennt

³⁴⁷ Auch jüngere Publikationen verbinden die Namen noch. So erschien z.B. 1998 ein Nachdruck der 1966 erstmals erschienen Reclam-Ausgabe unter dem Titel »Neidhart von Reuentak« (Vgl. Lomnitzer: Neidhart von Reuentak).

³⁴⁸ Vgl. Schweikle: Neidhart, S. 52; Bockmann: Translatio Neidhardi, S. 121.

³⁴⁹ Lejeune: Der autobiographische Pakt, S. 41.

³⁵⁰ Vgl. Waltz: Abbildung des Lebens. Auch Velten spricht von einer „subjektabhängigen Konstruktion“ (Velten: Das selbst geschriebene Leben, S. 240).

³⁵¹ Lejeune: Der autobiographische Pakt, S. 21. Auch John Searle zählt neben Theaterstücken die „Erzähltexte in der ersten Person“ zu den „Spezialfällen von Fiktion“, da der Autor hier vorgebe „jemand anders zu sein, der seinerseits Feststellungen trifft.“ Searle: Der logische Status fiktionalen Diskurses, S. 91.

³⁵² Velten: Das selbst geschriebene Leben, S. 273. Bereits Georg Misch zählt in seiner umfangreichen, zwischen 1904 und 1965 entstandenen »Geschichte der Autobiographie« den Minnesang zu den Vorformen der Autobiographie, da die Lyrik „das ursprünglichste Organ für die Aussprache der inneren Erfahrung“ und „in der chronologischen Folge der Lieder das Gerüst für die Beschreibung des ritterlichen Minnelebens enthalten“ sei. Vgl. Misch: Geschichte der Autobiographie, Bd. IV, 1, S. 429–444, Zitate S. 431.

³⁵³ Vgl. Vögel: Erfahrungen der Fremde am Hof, S. 171.

³⁵⁴ Die Bezeichnung der »rückblickenden Sprechsituation« ist angelehnt an die von Velten gewählte „rückblickende Schreibsituation“ des Ichs in Texten, die eine schriftliche Rahmenkommunikation voraussetzen (vgl. Velten: Das selbst geschriebene Leben, S. 21).

das „Verhältnis zwischen Neidhart, den Neidhartianern, den Neidhartspielen und dem Schwankroman von Neidhart Fuchs“ als möglichen Untersuchungsbereich, um „diesen Übergang literaturgeschichtlich nach[zu]vollziehen.“³⁵⁵

Interessant ist hier also die Frage nach der „biographischen Selbstkonstituierung“,³⁵⁶ der performativen Bildung des Ichs, welches mit dem Namen »Neidhart« bezeichnet wird. Das Pronomen »ich« gilt als „*shifter* par excellence“,³⁵⁷ die Bedeutung hängt immer vom situativen Kommunikationskontext der Botschaft ab und ist daher nicht konstant. Da es sich bei den Pronomen des Minnesangs um nur durch das Medium der Schrift vermittelte Shifter handelt, sind sie „Operatoren der Ungewissheit“.³⁵⁸ Eine der grundlegenden Schwierigkeiten der Minnesang-Forschung ist daher auch die Klärung der Frage »Wer spricht?«,³⁵⁹ anders formuliert: »Wer ist Ich?«. Produktion und Transformation des Ichs finden von Text zu Text, von Handschrift zu Handschrift statt. Aufgrund des ihnen inhärenten Potentials zur Mehrdeutigkeit gilt es, die bedrohlichen Lücken zu füllen. In den Neidhartliedern geschieht dies durch die Verwendung eines Eigennamens, wobei die Verwendung des Namens »Neidhart« als Lückenfüller keineswegs zu einer Reduktion der Mehrdeutigkeit geführt hat.

Da das Ich in den Neidhartliedern auch liedintern in Verbindung mit dem Nomen »Neidhart« steht, lag der Versuch nahe, die Leerräume durch Referenz auf diesen Namen zu füllen, indem man das Ich auf eine historische Person »Neidhart« bezogen hat. Der biographistische Ansatz verortet das Ich in der außerliterarischen Wirklichkeit, setzt eine konstante Bedeutung fest und schafft (vermeintlich) Gewissheit. Heute wird diese Vorgehensweise größtenteils als »naiv« betrachtet, wobei auch die Mechanik des gegenwärtig etwas populäreren Ansatzes, aus den Liedtexten Rückschlüsse auf mögliche Performances zu ziehen, einer ähnlichen Logik folgt: Man versucht die Lücken im Text, die Räume der Mehrdeutigkeit, durch Bezüge auf das Außerhalb des Textes zu schließen. Wenn auch beide Verfahren bezüglich ihres rekonstruktiven Charakters vergleichbar sind, kommt eine Analyse unter dem Aspekt der Performances (nicht »Aufführungen«!) mit weniger Präsuppositionen aus als der biographistische Ansatz. Überlegungen zu Performancesituationen nehmen mehrere Deutungen als gleichsam möglich in den Blick: 1.) Die Interpretation der Liedaussagen als Bezugnahmen auf Wirklichkeit. Das Personalpronomen Ich bezieht sich auf die historische Person eines Autor-Sängers Neidhart. 2.) Die Interpretation der Liedaussagen als Bezugnahmen auf

³⁵⁵ Müller: Literarische und andere Spiele, S. 309, Anm. 52.

³⁵⁶ Wenzel: Die Autobiographie, Bd.1, S. 7.

³⁵⁷ Barthes: Über mich selbst, S. 180.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Vgl. einen Aufsatztitel von Albrecht Hausmann: Wer spricht?.

eine fiktive Welt. Das Personalpronomen bezieht sich auf eine fiktive Welt, die Sänger*innen spielen Rollen (die eines Autors, Sängers oder einer Figur namens Neidhart), ihre realen Körper sind in der Performance zwar sichtbar, werden aber durch das Imaginäre der übernommenen Rolle überschrieben.

Es ist anzunehmen, dass auch im zweiten Fall die Wahrnehmung zwischen phänomenalem Leib und semiotischem Körper der Sängerin oder des Sängers oder des singenden Kollektivs wechselt. Dass sich dieses Changieren zwischen Präsenz und Repräsentation möglicherweise auch in den Texten widerspiegelt, kann man bei einem Vergleich mit modernen Liedtexten erkennen: Ein Vers aus der Beatles-Version des Rockabilly-Klassikers »Honey don't« lautet: „Ah, rock on George, one time for me.“ und „Ah, rock on George, for Ringo one time.“ Der Drummer und Sänger Ringo Starr bricht kurzzeitig aus der Rolle des Liebhabers aus und referiert durch Ansprache des Gitarristen George Harrison auf die Situation der Lied-Performance. Im Text werden diese Zeilen kursiv markiert, die Performancesituation festgeschrieben.

Im Falle »Neidharts« hat paradoxerweise gerade die Anwesenheit des Namens *im* Text nicht nur die biographistischen Deutungsversuche, sondern auch jene »verwilderung vieler unter Neidharts namen überlieferter lieder« angeregt, die von der biographistischen Forschung beanstandet wurde und die zur Trennung von »Original-« und »Pseudo-Neidhart« geführt hat. Denn die sogenannte Neidhartrezeption konzentriert sich auf eine Figur namens »Neidhart«. In späteren Überlieferungszeugnissen, vor allem den »Neidhart Fuchs«-Drucken und den Neidhartspielen, dient der Name nicht mehr zur Bezeichnung eines Ichs, das grammatische Subjekt des Textes, sondern zur Bezeichnung einer handelnden Figur, von welcher in der dritten Person gesprochen wird. Die namentliche Bezeichnung des Sprecher-Ichs als »Neidhart« hat die »verwilderung« oder – um es mit der bereits oben zitierten populären Passage aus Foucaults Überlegungen zur Autorschaft ästhetisch wertneutral auszudrücken – „die freie Zirkulation, die freie Handhabung, die freie Komposition, Dekomposition und Rekomposition von Fiktion“³⁶⁰ überhaupt erst generiert. In dieser Hinsicht führte die biographistische Forschung des 19. und 20. Jahrhunderts also nur fort, was eigentlich bereits im 13. Jahrhundert seinen Anfang genommen hat: die Legende – bzw. Sage

³⁶⁰ Foucault: Was ist ein Autor?, S. 228.

– eines Dichters und Bauernfeinds mit dem Namen »Neidhart«, deren Überlieferungszeugnisse sich durch eine „systematische Unabgeschlossenheit“³⁶¹ und einen fehlenden Werkcharakter auszeichnen.³⁶² Man kann also von einer »Neidhartproduktion« sprechen, an der bis in die Gegenwart „ein ganzes Kollektiv von ‚Kunstschaffenden‘“ beteiligt ist, „das sich aus Dichtern (und Nachdichtern), vortragenden Sängern, Vorlesern, Auftraggebern und Sammlern, Kompilatoren und Kopisten zusammensetzt.“³⁶³

Einen sinnvollen Nachvollzug der Entwicklung dieser Legende gestattet eine Untersuchung des Namens »Neidhart« im Kontext der Überlieferungszeugnisse. Bereits Jörn Bockmann hat die Verteilung der Namen »Neidhart« und »Reuentak« „nach ihren kommunikativen Grundgegebenheiten in der gesamten Liedüberlieferung“³⁶⁴ analysiert und dabei die Komplexität der Namensverwendung herausgestellt. Vor der Arbeit Bockmanns ist die Forschung von einer eindeutigen Verteilung der Namen »Neidhart« und »Reuentak« ausgegangen: »Neidhart« wurde als Autorenname, »Reuentak« als Bezeichnung des ritterlichen Protagonisten der Sommerlieder aufgefasst.³⁶⁵ Bockmann, der die Frage nach dem historischen Subjekt »Neidhart« ausklammert, seine Untersuchung nicht auf die von Wiessner und Haupt als »echt« gekennzeichneten Lieder beschränkt und daher ein umfangreicheres Corpus als der Großteil der früheren Forschung untersucht, kommt zu einem komplexeren Ergebnis:

„Neidhart“ kann zur Bezeichnung des Autors, des Sängers, der Figur der Lieder und Schwänke genauso verwendet werden, wie als Gattungsname für einen neidischen Menschen oder als Texttypenbezeichnung für ein Lied, das mit den personalen Neidhart-Instanzen in irgendeiner Beziehung steht. Die Bezeichnung des Protagonisten der Lieder als „der von Riuwentak“ ist dagegen eingeschränkter und bezieht sich zumeist auf die liedinternen Instanzen; selten werden die Namen kombiniert.³⁶⁶

Die Grenzen zwischen der Verwendung des Namens als Autor-, Sänger-, Figuren- oder Gattungsbezeichnung sind in den wenigsten Fällen klar voneinander zu trennen. Bockmann resümiert: „Dass der Autor ein anderer sei als der gleichnamige Protagonist der Lieder, hat

³⁶¹ Titzmann: Zum offenen System bei Neidhart, S. 512.

³⁶² Vgl. auch Schnell: Vom Sänger zum Autor, S. 103: „Die in den letzten Jahren abgewehrte biographische Deutung des Minnesangs könnte sich als ein im Mittelalter selbst anzutreffendes Paradigma erweisen – das dann bis in die Deutungen des 19. und 20. Jahrhunderts hinein ausgestrahlt hat.“ Dafür, dass Lieder bereits im 13. Jahrhundert das Verlangen nach näheren Informationen zum Sprecher-Ich ausgelöst haben, sprechen auch die bereits von J.-D. Müller (vgl. Anm. 355) erwähnten, im okzitanischen Raum verbreiteten *vidas* und *razos*. Häufig wurden Details der Lieder aufgegriffen, aus denen eine kurze Biographie in Prosaform entstand (*vida*) oder die Entstehung der Lieder erläutert wurde (*razo*), wobei die Gattungsgrenzen fließend sind. Es gibt Hinweise darauf, dass diese in den Performances zur Ankündigung und Einleitung der Lieder dienten.

³⁶³ Schwarz: Personenamen in den Neidhart-Liedern, S. 28.

³⁶⁴ Bockmann: *Translatio Neidhardi*, S. 95.

³⁶⁵ Vgl. Beyschlag: *Neidhart*, Sp. 871–872; Bockmann: *Translatio Neidhardi*, S. 91–93.

³⁶⁶ Ebd., S. 124. Jan-Dirk Müller spricht zwar von einer „internen“ und einer „externen“ Sprechrolle, geht aber auch von einer klaren Verteilung der Namen aus: „Das Liedcorpus ist unter dem Namen Nithart verbreitet, doch in den Liedern agiert der Riuwentaler“ (Müller: *Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung*, S. 58).

in den Aussagen der überlieferten Zeugnisse keine Basis, sodass die Trennlinie zwischen textinterner und textexterner Instanz [...] irrelevant ist.“³⁶⁷ Die Bezeichnungen »Neidhart« und »Reental« widersetzen sich den Ordnungskriterien »Autor«, »Sänger«, »Werk« und »Gattung« – sie referieren auf einen Schwellenbereich.

1.2. Neidhart in den Sommer-, Winter- und Schwankliedern

Während zahlreiche Liedcorpora des klassischen Minnesangs nach den (Autor-)Namen im Paratext geordnet sind, tauchen textintern nur selten Namen auf; sowohl das Sänger- bzw. Minner-Ich als auch die Dame bleiben im deutschen Minnesang in der Regel anonym. „Das Nicht-Nennen des Namens scheint (...) ein Gesetz des Genres zu sein, das sowohl Autor-Sänger-Liebhaber wie auch besungene Dame betrifft.“³⁶⁸ Wie bereits erwähnt besteht eine radikale Neuerung der Neidhartliedtexte darin, dass diese Leerstellen gefüllt werden – Personennamen sind in den Texten allgegenwärtig.³⁶⁹ Die umworbene Dame, die dörperlichen Antagonisten und auch der Autor-Sänger-Dörperfeind-Liebhaber werden regelmäßig namentlich genannt. Die Lieder, in denen Namensnennungen fehlen, sind hingegen in der Minderheit.³⁷⁰

Die für den klassischen Minnesang gattungsprägende Anonymität wird in einigen unter »Neidhart« überlieferten Liedern sogar explizit thematisiert. In mehreren Liedern taucht ein Dörper auf, der als *der ungenant* oder *der ungenante man* bezeichnet wird. Diese Bezeichnung erhält stellenweise sogar den Status des Personennamens: *er haist der ungenante man* (SNE II: c 1,XI,8); *er ist gebaißen Ungenant* (SNE I: R 18, hier C 121,5; c VI,5). Selbst die Anonymität wird hier also „paradoxerweise geradezu in Namenform gefasst.“³⁷¹

³⁶⁷ Bockmann: *Translatio Neidhardi*, S. 323.

³⁶⁸ Unzeitig: *Autorname und Autorschaft*, S. 185. Vgl. auch Wittstruck: *Der dichterische Namengebrauch*, S. 232–240. Im romanischen Minnesang hingegen finden sich sowohl Namen der Angebeteten als auch Namen der Gönner und Gönnerinnen. Vgl. Bumke: *Die romanisch-deutschen Literaturbeziehungen im Mittelalter*, S. 45.

³⁶⁹ Zur Distribution, Verwendung und Funktionalisierung der Personennamen in den Liedern vgl. Schwarz: *Personennamen in den Neidhart-Liedern*.

³⁷⁰ Vgl. ebd S., 215–217. Die Forschung spricht bezüglich der Namensnennungen meist von »Konkretisierung«. Der Begriff wurde von Ingeborg Glier geprägt. Mit »Konkretisierung« umschreibt Glier einerseits die Tendenzen des »späten« Minnesangs zur Konstruktion eines Erzählzusammenhangs und zur Biographisierung des Sprecher-Ichs, andererseits auch die vermehrte Nennung von Orts- und Personennamen. Vgl. Glier: *Konkretisierung im Minnesang des 13. Jahrhunderts*. Zur „Konkretisierung als gattungsbildende Konstante in den objektiven literarischen Erscheinungsformen“ vgl. auch Janssen: *Genre objectif*, S. 69–146. Titzmann stellt allerdings heraus, dass es sich bei den Namen nur um „leere Operatoren ohne Individualität“ handelt (Titzmann: *Zum offenen System bei Neidhart*, S. 491). Inwiefern »Konkretisierung« in diesem Sinne auf Strophen zutrifft, die sich nahezu oder vollständig aus Namen konstituieren (z.B. SNE II: c 41 *der widerdries*), ist tatsächlich fraglich.

³⁷¹ Schwarz: *Personennamen in den Neidhart-Liedern*, S. 365. Der Personenname *ungenant* ist so präsent, dass c 1 eine ätiologische Deutung liefert.

Die Wiederholung bestimmter Namen, z.B. des Erzrivalen Engelmar oder der Angebeteten Friderun, fungiert als »Markenzeichen« der »Neidhartlieder«,³⁷² die durch diese Querweise zu einer – recht lose – zusammenhängenden Erzählwelt verknüpft werden. Wesentlicher Bestandteil dieser Welt sind die Dörper, „außerhöfisch sich gebärdende Kunstfiguren“³⁷³ – eine weitere Innovation der unter dem Signum »Neidhart« überlieferten Lieder, die eng mit der gehäuften Namensnennung verknüpft ist und die Lieder aus der Minnesang-Tradition heraushebt. Die Liedtexte bieten mit den Dörpern ein erweitertes Figurenensemble, welches die Bühne der Lieder betritt. Die Dörper bleiben keine bloßen Statisten, denn sowohl den dörperlichen Konkurrenten als auch den dörperlichen Damen³⁷⁴ wird ein Sprechpart zugestanden.³⁷⁵

1.2.1. *Her Nithart hat gisungen – Erzeugung von auctoritas durch Vielstimmigkeit in den Winterliedern*³⁷⁶

Die Winterlieder stehen nicht allein wegen des winterlichen Natureingangs unter dem Vorzeichen der Negativität.³⁷⁷ Das Ich spricht (die Verben stehen im Präsens) oder erzählt (die Verben stehen im epischen Präteritum) meist im Klagegestus von den Dörpern, die erfolgreiche Konkurrenten im Kampf um Minne sind. Nicht nur auf inhaltlicher Ebene treten die Dörper in Konkurrenz mit dem Sänger-Ich: In einigen Winterliedern verliert das Ich seinen Sprechpart an die Dörper und wird von ihnen buchstäblich „aus dem Zentrum gedrängt“.³⁷⁸ Die Dörper werden zur „Figur im eigentlichen Sinne“,³⁷⁹ zu fiktiv handelnden Subjekten, die von der Rolle des (virtuellen) Publikums in die Sprechrolle wechseln. Durch den Sprecherwechsel wird dem Ich die Rolle des adressierten Publikums zugeschrieben, es verliert vorübergehend die Funktion des grammatischen Subjekts und erscheint „als Objekt in der Rede einer Figur, also selbst als Figur“. Das Ich wird zum »Anderen«, kann gleichermaßen

³⁷² Vgl. Lienert: Spiegelraub, S. 15.

³⁷³ Schweikle: Neidhart, S. 81. Ehrismann: Höfische Wortgeschichten, S. 54, spricht von der „schwebenden Semantik“ des Begriffs »Dörper« in den unterschiedlichen Quellen.

³⁷⁴ Zur „Verdörperung der vrouwe“ vgl. Becker: Neidharte, S. 382–383.

³⁷⁵ Bertau: Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter, S. 1041, nennt die durch die Dörperrede hervorgerufene Multiperspektivität als einen wesentlichen Grund für den fragmentarischen Charakter der Lieder. „Er [nach Bertau der ‚Dichter‘; F.F.] wird aus dem Zentrum gedrängt und Figur neben anderen Figuren. Durch den Umstand, dass die Liedwelt nicht mehr alleine die des Dichters ist, empfängt sie vermutlich ihre epische Unendlichkeit, ihren grundsätzlich fragmentarischen Charakter.“

³⁷⁶ Der Begriff »Vielstimmigkeit« bezieht sich hier nicht auf die musikalische Mehrstimmigkeit, die nur für wenige Neidhartlieder als versteckte Mehrstimmigkeit vermutet wird (vgl. Lewon: Untersuchungen zu den Melodien Neidharts, S. 91), sondern auf die dem Text „eingeschriebene Stimme“. Schäfer: Vokalität, S. 114.

³⁷⁷ Vgl. Bertau: Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter, S. 1040.

³⁷⁸ Ebd., S. 1041.

³⁷⁹ Bockmann: Translatio Neidhardi, S. 116.

„Subjekt und Objekt der Rede sein.“³⁸⁰ Durch diese Auffächerung der Sprecherinstanzen entsteht eine ästhetische Technik der Mehrstimmigkeit und Multiperspektivität, die nicht nur Voraussetzung für die Etablierung von »Neidhart« als Autor-Figur, sondern auch Wegbereiter der potentiell unendlichen Transformationen der Lieder ist.

Dörperrede ist in einigen Strophen durch die Verbindung eines Dörpernamens mit der Inquit-Formel gekennzeichnet (*sprach Merbenpreht*, SNE I: R 42, VII, 2; *so sprach ain dörpel, der hies Ber*, SNE I: R 7, hier B VII, 2; *iane spricht Willebort*, SNE I: R 24, II, 3).³⁸¹ In anderen Strophen wird der Sprecher nicht direkt angegeben, der Sprecherwechsel ist aber eindeutig, da es sich um direkte Repliken auf die vorangegangenen Strophen handelt. Das Ich der vorherigen Strophen wird direkt adressiert (2. Person) oder zumindest eindeutig als Redegegenstand angesprochen (3. Person). Strophen dieser Art werden in der Forschung als »Trutzstrophen« bezeichnet, sie sind bereits in frühen Handschriften überliefert.³⁸² Bezeichnenderweise werden diese, von mir zu den »Dörperstrophen«³⁸³ gezählten Passagen von Harald Haferland, der sich vehement gegen die Auffassung von Minnesang als Rollenlyrik ausspricht, explizit als „Ausnahme von der Regel“ genannt, da sie „in der Tat ein Rollenspiel [indizieren]“.³⁸⁴

In den Trutzstrophen wird das Ich von den Dörpern als »Herr Neidhart«, stellenweise auch als »von Reuental« adressiert.³⁸⁵ Erst diese wiederholte Benennung durch die »Anderen«, die dörperlichen Konkurrenten, bringt das »Neidhart«-Ich als Autor-Subjekt hervor:

³⁸⁰ Titzmann: Zum offenen System bei Neidhart, S. 492.

³⁸¹ Vgl. auch SNE I: R 7, hier B VIII, 1 (*Amenolf sprach*) und 5 (*sprach Eggerich*), B IX, 2 (*sprach Sigeloch*); SNE I: R 27, hier C VII, 7 (*Eppe der was beide zornic und kal, uppeclichen sprach er „traꝛ“*).

³⁸² Vgl. zu den Trutzstrophen Wachinger: Trutzstrophen; Schweikle: Neidhart, S. 95–97. Zu den Trutzstrophen zählen, nach Wachinger und Schweikle: SNE I: R 8 hier c XV (SL 27); SNE I: R 42 VI und c VI (WL 6); SNE I: R 16 C^b VII und c VIII (WL 10); SNE I: R 28 hier d V und c III (WL 11); SNE I: R 32 N I, c VII, z VI (WL 17); SNE I: R 47 hier c V und d V (WL 20); SNE I: R 2 hier c XV und s XI (WL 24); SNE I: R 6 hier O IV–V und c IX–X (WL 27); SNE I: R 18 hier c XIII und XIV (WL 29); SNE I: R 40 hier d X (WL 34). Wachinger zählt die Strophe in R 28 und R 6 (hier O V und c X) nur zu den „Randerscheinungen des Typus“, da die Strophen durch „kurze epische Formeln“ (Inquit-Formeln) eingeleitet sind (Wachinger: Trutzstrophen, S. 99). Eine weitere Randerscheinung stellt m. E. c 129 dar, welche von Bockmann und Wachinger nicht erwähnt wird. Vermutlich, weil in c 129 völlig unklar bleibt, wer was spricht. Es gibt nur eine Trutzstrophe, die in einem Sommerlied überliefert ist: SNE I: R 8, hier c XV (SL 27). Dieses Lied zählt zu den »untypischen« SL, was bereits an der Negation der Freude trotz der Frühlingsankunft im Liedeingang deutlich wird (*Chomen ist ein wunneclicher maie, des chumft envrent sich leider weder phaffe noch der laye*). Auch thematisch (Dörpertreiben, Spiegelraub, Zeitklage) verweist es eher auf die Winterlieder. Strukturell ist es eine „Kombination von Monolog, Dialog und Trutzstrophe“ (Schweikle: Neidhart, S. 74).

³⁸³ Die Bezeichnung »Dörperstrophe« ist weiter gefasst als »Trutzstrophe«, sie bezeichnet Strophen, die ein dörperliches Sprecher-Ich suggerieren. In weiten Teilen der Forschung wird der Begriff allerdings in Bezug auf die »Dörperschelte« bezogen, also jene Strophen, in denen Äußeres und Handlungen der Dörper beschrieben werden.

³⁸⁴ Haferland: Hohe Minne, S. 36.

³⁸⁵ Die direkte Ansprache an das Sprecher-Ich erfolgt jedoch immer als »Herr Neidhart«, während »von Reuental« (bzw. in c *Rubental*) nur in der 3. Person als Redegegenstand erwähnt wird: *Der von Rimental* (bzw. in c *Rubental*):

Das »Ich« entsteht vielmehr nur dadurch, indem es gerufen wird, benannt wird, angerufen wird, um den Althusserschen Ausdruck zu verwenden, und diese diskursive Konstituierung erfolgt, bevor das »Ich« da ist; es ist die transitive Anführung des »Ich«. [...] In der Tat kann ich nur in dem Maße »Ich« sagen, in dem ich zuerst angesprochen worden bin und dieses Ansprechen meinen Platz in der Rede mobilisiert hat. [...] Wiedererkennen wird einem Subjekt nicht zuteil, sondern bildet jenes Subjekt.³⁸⁶

Während im „masochistischen Pakt“³⁸⁷ des reflektierenden Minnesangs und dessen Konzept der »Hohen Minne« die *frouwe* als Projektion des narzistischen Ideals des Mannes dient, durch dessen Begehren sich das Sänger-Subjekt (als Masochist) inszenieren kann, entsteht das Ich in den Neidhartliedern durch die Konstruktion des Anderen als Antagonisten. Die Dörper sind die Rivalen, welche die narzistische Beziehung zur *frouwe* und damit zur Projektionsfläche des Ichs bedrohen.

»Herr Neidhart« wird von seinen Konkurrenten hauptsächlich in seiner Sänger-Rolle angesprochen. Oft wird das Sprecher-Ich der vorangehenden Strophe vermeintlich rüde in seinem Gesang unterbrochen: *Her Nithart, gi mohtent lazzen* (SNE I: R 6, hier O IV) oder *Herr Neithart, senftett ewer laid* (SNE I: R 47, hier c V). Es wird für seinen Gesang über die Dörper kritisiert (*Her Nithart hat gisungen, daz ich in bassen will*; SNE I, R 16, hier C^b VIII) und bedroht (*ich trenne in uf daz man wol einen sessel inn in sezzet*; ebd.). Ziel der Drohungen ist vor allem das Ende des spöttischen Gesangs über seine Konkurrenten: *secht, er niht erwinden mag / an uns mit seinem gesanck, / wir zurutten im den nack, / will er es treiben lange* (SNE I: R 18 hier c XIV,5–8).³⁸⁸ Somit erzeugen die Texte der Trutzstrophen die Präsenz eines scheinbar (an)greifbaren Sänger-Körpers.

An anderer Stelle verweisen die Trutzstrophen wiederum explizit auf die fiktive Existenz der Figuren, die Neidhart bloß aus dem Hut seiner Künste zaubert: *Her Neithart ewer kaiser ist zu lange, / den bringet ir uns alle jar mit ewrm newen gesange* (SNE I: R 8, hier c XV). In einer Metalepse beklagt der dörperliche Sprecher die Wirkungslosigkeit des Singens für die Realität des (Dörper-)Publikums. Hier „scheint die dargestellte Realität nur vom Willkürakt des

SNE I: R 32 NI, c VII und z VI; SNE I: R 28 hier d V und c III SNE I: R 18 hier c XIII. Zur näheren Untersuchung der Namensverteilung vgl. Bockmann: *Translatio Neidhardi*, S. 94–129. Besonders interessant scheint in dem Zusammenhang R 18, in dem zwei Trutzstrophen auf den Spott des vorherigen Sprecher-Ichs über die Haube des Dörper reagieren. Während der Verspotter in c XIII als *der von Rubental* bezeichnet wird, spricht der Dörper in der nächsten Strophe (c XIV) von *Neithart*. Allerdings wird »Neidhart« hier nicht direkt adressiert, sondern bleibt Redegegenstand. Vgl. Bockmann: *Translatio Neidhardi*, S. 104.

³⁸⁶ Butler: *Körper von Gewicht*, S. 310.

³⁸⁷ Žižek: *Minne und Masochismus*, S. 47. Žižek versteht sowohl Masochismus als auch »Hohe Minne« als Inszenierungen des Ich. Im Masochismus halte letztlich der Masochist die Fäden in der Hand, wie im Minnesang der männliche Sänger.

³⁸⁸ Vgl. auch SNE I: R 6 hier c X: *Ja geschaff ich mir sein puss, / das er von uns nicht singet* (Die Strophe ist in O nur fragmentarisch überliefert: ...*zu ich scaf uns eynen ...e / daz ber nicht mer ensinghe*) und SNE I: R 28, hier d VII: *So we sin, / das er je gesang uff mich, das ich wâr ragebuffe!*

Sängers abzuhängen“.³⁸⁹ Die Wirkung der Kunst wird auch in einer weiteren Trutzstrophe diskutiert. *Her Nithart* wird dafür kritisiert, dass sich sein aktueller *sanc* an einen zu kleinen Kreis Rezipierender wende: *Her Nithart, e was úwer sang gemaine gar, / nu wolt ir jn und die ritter eine ban* (SNE I: R 40 hier d X,1f.). Der Akt des Zuhörens und die körperliche Präsenz des Publikums werden hier gewissermaßen in die Liedtexte inkorporiert.³⁹⁰

In den Dörperstrophen der Neidhartlieder wird die Grenze zwischen Darstellung und Publikum in das Dargestellte selbst integriert. Die Dörper übernehmen somit eine ähnliche Mittler-Funktion zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem wie der Praecursor in den spätmittelalterlichen Spielen, der „als wichtigste Figur der Spiele“ durch die Publikumsansprachen inneres und äußeres Kommunikationssystem verknüpft und somit „ihre Permeabilität gewährleistet“,³⁹¹ oder der Chor im antiken Drama, der nach Friedrich Schlegel als „Zuschauer, Richter, Beurtheiler“³⁹² diene. Nach Lacan entlastet der tragische Chor die Zuschauer*innen von den Emotionen: „Auch wenn sie nichts spüren, so wird der Chor an ihrer Stelle gespürt haben!“³⁹³ In diesem Sinne könnte man die Funktion der Trutzstrophen als in die Lieder verlagerte destruktive Kritik durch das Publikum deuten, um mögliche Aggressionen von Außen abzufangen. Die Trutzstrophen könnten in diesem Fall als interpassive Auslagerungsmechanismen interpretiert werden, wobei sich interaktive und interpassive Strategien und Rezeptionsmodi nicht zwingend ausschließen müssen, sondern kombiniert auftreten können.³⁹⁴

Der Chor dient zudem als *shifter* zwischen dem Da und Damals (dem Mythos) und dem Hier und Jetzt der Performance – Vergangenheit und Gegenwart verschmelzen.³⁹⁵ Durch die Trutzstrophen werden Produktion und Rezeption der Neidhartlieder als gleichzeitig suggeriert, die Dörper erscheinen in einer (im Text fingierten) Improvisation als präsenten Publikum der zuvor gesungenen Strophen. Die Strophen inkorporieren die Grenze zwischen Darstellung und Publikum in die Lieder selbst. Das Performte bricht somit in den Akt der Performance herein, die Handlung wechselt zwischen einer erzählten Welt und einer als

³⁸⁹ Titzmann: Zum offenen System bei Neidhart, S. 507.

³⁹⁰ Für die Annahme, dass die spottenden Dörper mit einem kritischen Publikum gleichgesetzt werden, spricht auch die Vorrede des Praecursors im »Kleinen Neidhartspiel«.

³⁹¹ Grafetstätter: *Ludus compleatur*, S. 13.

³⁹² F. Schlegel: Charakteristik der griechischen Tragiker, S. 98. Selbstverständlich sind die Dörper keine „idealisierte[n] Zuschauer“, so das berühmtere Urteil zum antiken Chor von F. Schlegels Bruder A. W. Schlegel (Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, S. 64).

³⁹³ Lacan: Seminar VII, S. 303.

³⁹⁴ Zum Begriff der Interpassivität vgl. Pfaller: Die Illusion der Anderen.

³⁹⁵ Vgl. Bierl: Prozessionen auf der griechischen Bühne.

gegenwärtig inszenierten. Aufgrund dieser „Simultaneitätsinszenierungen“³⁹⁶ ist kaum zwischen dem »Wie« des Singens und dem »Was« des Singens zu unterscheiden. Die Nennung des Namens »Neidhart« steht hier also im Kontext einer Performance, das Lied wird als im Prozess befindliches, unabgeschlossenes Werk behauptet. In den Texten wird »Neidhart« als Sänger- und Autor-Ich im Akt des Singens und im Kampf gegen die Dörper présent.³⁹⁷ Während in den Liedern des klassischen Minnesangs der verkündete Liebesdienst durch die Liedproduktion vollzogen wird, besteht der illokutionäre Akt der Neidharte darin, dass der verkündete Dörperkampf durch die Liedproduktion vollzogen wird. Sang ist Kampf.

Das Ich steht nicht ganz alleine im Dörper-Kampf, des Öfteren bittet es seine *vriunde* um Rat, und stellenweise bekommen auch sie einen Sprechpart zugestanden: In einem Winterlied, in dem das gealterte Ich die Zuwendung zu Frau Welt beklagt, sich von ihr abkehren will und somit auch mit dem Ende seines *uppblichem sange* droht, drängt *einer*, es solle weitersingen:

*So chumt einer unde sprichet: „gute, nu singet ettwaz!
lat uns mit iu singen, tut uns vroudebelfe schin.
swaz man nu gesinget, daz ist niht ze gut.
mine vriunde sprechent, ir sunget weilein verre baz.
siu nimt immer wunder, wa di dorper chomen sin,
di da waren hie bevor
uf Tulnære velde.“
ez vert noch einer mit spor,
des uppebeit ich melde. (SNE I: R 20,V,2–10)*

Der *eine* spricht für ein Kollektiv, welches das Ich nicht nur zum Weitersingen auffordert, sondern sogar gemeinsam mit ihm singen will. Während die Ausgaben entscheiden, die Anführungszeichen hinter *Tulnære velde* zu setzen, hier einen Sprecherwechsel zu markieren und so das Ende der Strophe und die beiden in R nachfolgenden Strophen dem ersten Sprecher in den Mund zu legen, könnte die folgende Dorperbeschreibung – oder zumindest ein Teil dieser – ebenso gut von dem zweiten Sprecher stammen, der ja bereits angeboten hatte mitzusingen, oder auch von der Gesamtheit des Chors der *vriunde*. Kollektiver Sang und Epigontum werden in einem früh überlieferten Lied als Möglichkeit suggeriert.³⁹⁸

³⁹⁶ Hausmann: Text und Handeln, S. 17. Zu diesem Phänomen im trobadoresken Streitlied vgl. Rieger: ‚chantar‘ und ‚faire‘. Fingierte Improvisation, die durch Ansprachen an den Erzähler das Werk als im Entstehen behauptet, findet sich auch in der Epik (z.B. *nu swic, lieber Hartmann*). Vgl. hierzu: Unzeitig: Von der Schwierigkeit, zwischen Autor und Erzähler zu unterscheiden.

³⁹⁷ Vgl. ebd., S. 76. Unzeitig stellt hier heraus, dass auch in der Epik häufig die „Gesprächsform als Ausdruck imaginerter Mündlichkeit“ steht und „Platz für die Autornennung“ bietet. M. E. ist sind derartige Improvisationsinszenierung in den Liedtexten des Minnesangs auch der Grund für die verbreitete Annahme, dass die Autoren ihre Lieder selbst vorgetragen haben, denn andere Belege für die Form des Vortrags fehlen.

³⁹⁸ In Handschrift R wird das Ich im Lied zwar nicht namentlich genannt, es gibt aber einen Hinweis auf »Riuwental« in Strophe III: *Swenne ich sunderhafter in den riuwen pad* [Hervorhebung F.F.]. Am Ende der letzten Strophe von

»Herr Neidhart«, der »von Reuental« oder das namentlich nicht genannte Sänger-Ich wird nicht nur in den Unterbrechungen durch die Trutzstrophen oder die *vrunde* in der Sangerrolle angesprochen, die Strophen greifen vielmehr die vorangehenden Strophen thematisch auf. Das Sänger-Ich reflektiert permanent über den *sanc*. Der *sanc* soll „Minnesangfunktionen wie Dienst und Werbung“³⁹⁹ übernehmen, bleibt aber im Gegensatz zum Werben der Dörper meist erfolglos. Das Ich behauptet daher auch nicht durchgehend seine Überlegenheit, sondern bekennt zeitweise seine mangelnden künstlerischen Kompetenzen und droht zu kapitulieren: *owe, daz ich niht chan / gesingen do von si mir also holdez herczze truege. / ia pin ich in dem munde ninder so gevuege, / bezzer wære, daz ich nives nimmer niht entslge* (SNE I: R 32,II,8–11) – natürlich folgen noch weitere Strophen, das Sänger-Ich singt weiter. Ein dörperlicher Sprecher knüpft in einer späteren Strophe an und schmahnt das Singen des *von Rivental* als torich-tes Getöse (*Der von Rivental brvet tumplichen schal*; SNE I: R 32,N I).⁴⁰⁰

In den Neidhartliedern fällt der »Autornamen« Neidhart paradoxerweise fast ausschließlich in genau jenen Dörperstrophen, die das künstlerische Talent des Sänger-Ichs nicht nur hinterfragen, sondern offen angreifen. Durch das zweifelhafte Gebärden der dörperlichen Sprecher – von dem freilich das »Neidhart«-Ich berichtet – führt die Diskreditierung des Ichs als Sänger letztlich aber zu einem Gewinn an künstlerischer Autorität. Bereits Rainer Warning hat erkannt, dass die namentliche Nennung des »Autors« ein „Indiz einer artistischen Konkurrenzsituation“ ist: „Der Autornamen steht ein für *auctoritas*, für reklamierte Überlegenheit gegenüber der Masse anonymer Jongleure, er steht ein für Meisterschaft.“⁴⁰¹

In den Neidhartliedern spielt sich die »artistische Konkurrenzsituation« und die Etablierung von *auctoritas* ber den Autornamen nicht nur in der paratextuellen Peripherie ab, sondern ist ins Zentrum der Lieder verlagert. Dadurch ist die Autorität »Neidharts« effektiver gegen die Schwundgefahr in der handschriftlichen Überlieferung gewappnet als die der Namen, die sich an den Textrandern verewigt haben. Die dörperlichen Stimmen der liedintern konkurrierenden Jongleure bringen die Autorität und Autorschaft »Neidharts« hervor, indem sie das Ich benennen und somit das Wiedererkennen »Neidharts« ermöglichen. Erst

Handschrift O (IV, 9–10) steht: *se ne torven mich zuo Ruwental / dar heyme nicht mer suo...* [Der letzte Vers ist von mir nach dem digitalen Faksimile transkribiert. In der SNE fehlt er, vermutlich wegen eines Fehlers im Drucksatz.] Auch in Handschrift c wird *Rubental* zweimal erwähnt (X,3; XI,9).

³⁹⁹ Obermaier: Dichtung über Dichtung, S. 108.

⁴⁰⁰ Auch anderen Trutzstrophen geht eine Stilisierung der Sangerrolle durch das Sprecher-Ich voraus: SNE I: R 28 (WL 11); SNE I: R 2 (WL 24); SNE I: R 6 (WL 27); SNE I: R 18 (WL 29); SNE I: R 40 (WL 34). Sabine Obermaier, die in ihrer Dissertation „Dichtung über Dichtung“ untersucht, belegt an zahlreichen weiteren Strophen, dass der *sanc* als „ein wichtiges Attribut des lyrischen Ichs“ der unter dem Namen »Neidhart« berlieferten Lieder zu betrachten ist (Obermaier: Dichtung über Dichtung, S. 108).

⁴⁰¹ Warning: Lyrisches Ich und Öffentlichkeit, S. 129.

dadurch, dass das Lied als Kollektivprodukt inszeniert wird, kann die Autorität Neidharts behauptet werden. Die Etablierung Neidharts als Autor-Subjekt ist die Folge der Einbindung des Sänger-Ichs Neidhart in ein Sprecherkollektiv.⁴⁰² Als Autor wird Neidhart erst durch den liedintern inszenierten, gemeinschaftlich rituellen Vollzug generiert. Über die Abgrenzung seiner Kunst von der Kunst des Kollektivs wird Autorschaft performativ erzeugt. Der Autor »Neidhart« ist Produkt eines liedinternen Kollektivs – Bedingung der Möglichkeit der »(auto)biographischen Suggestionen« sind also »Kollektivitätssuggestionen«.

Eine außergewöhnliche Reflexion der kollektiven Liedproduktion- und rezeption und eine »Simultanitätsinszenierung« bietet das nur in Handschrift c überlieferte Lied „*Der schreiber*“ (SNE II: c 89). Bereits in der ersten Strophe wird das (hier namenlos bleibende) Ich in seiner Funktion als präsenter Sänger inszeniert: *doch so will ich meinen gesang / guten freunden singen* (I, 9–10). Im Folgenden bezeichnet es seine Dame (Frau Welt) als schamlos und nicht lobenswert, sie komme aus einer Gegend (*Lügenlingen*), in der Lügen Schulfach sei. Wenn seine *rede* nicht wahr sei, solle man es einen *lügenäre* heißen. Lug und Trug vermutet das Sänger-Ich überall, denn völlig unvermittelt fordert es einen Schreiber auf, nur die Wahrheit aufzuzeichnen: *Wa nu, schreiber, nu schreib recht / und schreib nit nach wan, / schreib meiner frawen kindt, / wie die sein gestalt* (V, 1–4). Es gibt zwei mögliche Lesarten für die Strophe: 1. Ein schreibender Dichter wendet sich an einen nachfolgenden Kopisten und ermahnt ihn, den von ihm aufgezeichneten Text im Prozess des Abschreibens nicht zu verändern. 2. Im Text wird eine Performance- und Aufzeichnungssituation inszeniert, in der ein Sänger aus dem Stegreif dichtet und ein Schreiber das Lied simultan aufzeichnet. Die Schrift wird als in der Performance generiert behauptet, die Performance als der Schrift vorgelagert. Da schon in den vorangehenden Strophen *gesang* und *rede* des Ichs erwähnt werden und somit durchgängig eine mündliche Vortragssituation suggeriert wird, scheint die zweite Option naheliegender.

Hinsichtlich der Ermahnung des Schreibers stellt sich die in diesem Abschnitt bislang ausgeklammerte Frage nach der tatsächlichen Performancesituation und damit zusammenhängend der Entstehung der Liedtexte und dem Verhältnis von Performance und Schrift besonders drängend. Inwiefern die in den Texten behauptete Prozesshaftigkeit und interaktive Entstehung der Lieder auf die tatsächliche Performancesituation zurückgehen, bleibt

⁴⁰² Vgl. Cramer: Lyrik im 13. Jahrhundert, S. 138: „Wenn der Autor sich seine Rolle selbst definiert und nicht durch literarische Musterkonventionen und behauptete gesellschaftliche Erwartungen vorgegebene Rollen spielt, indem er über sie reflektiert, so erscheint dies dennoch und trotz der fiktionalen Gefährdung des Autors durch seine Figuren zunächst als ein Schritt in die dichterische Subjektivität und Autonomie.“

im Bereich des Spekultativen. Wurden die Texte theatral inszeniert, rituell vollzogen oder zeichnen sie Performances auf? Wenn man von einem vornehmlich schriftlichen Produktionsmodus ausgeht, kann man dann zumindest aus der durch die Trutzstrophen in der Schrift fingierte Improvisation darauf schließen, dass die Lieder mit Blick auf die Performance gedichtet wurden? Kann man also von einer „theatralen Funktion“ der fingierten Zwischenrufe und der „Dynamik, ja Dramatik der Lieder“ sprechen?⁴⁰³ Hat nur eine Person die Lieder vorgetragen und unterschiedliche Rollen gespielt? Oder wurden die dialogischen Parts mit mehreren Sänger*innen inszeniert? Hatten die Dörperstrophen die Funktion, die Kritik durch das Publikum vorwegzunehmen, das Publikum von einem ästhetischen Urteil zu entlasten und Interaktivität zu unterbinden, oder sind sie Anregungen für bzw. Zeugen von interaktive/r Liedproduktion? Hat eine historische Person namens »Neidhart« oder ein Sänger in einer Neidhart-Rolle ein Lied vorgetragen? Befanden sich im Publikum dörperliche Konkurrenten⁴⁰⁴ oder ihm positiv gesinnte, „literarisch interessierte und gewandte Zeitgenossen“,⁴⁰⁵ welche aus dem Stegreif Repliken verfassten, die dann entweder simultan (so im *schreiber* suggeriert) oder zeitlich versetzt verschriftlicht wurden? Für die letzte Version würden die zahlreichen, an den Rändern von Handschrift R nachgetragenen Strophen sprechen, zu denen auch eine Trutzstrophe gehört (SNE I: R 32,N I). Doch könnten die Nachträge in R auch schlichtweg auf später geplante Inszenierungen zurückgehen.

1.2.2. Das Ich als Ohrenzeuge seiner Meisterschaft: »Neidhart« und »der von Reuentak« in den Sommerliedern

Während in den Trutzstrophen der Winterlieder hauptsächlich männliche Sprecher über das Sänger-Ich sprechen oder es namentlich adressieren, sind es in den Sommerliedern meist weibliche Stimmen, die in aller Regel den »von Reuentak«, in wenigen Fällen »Herrn Neidhart«,⁴⁰⁶ zum Redegegenstand haben.⁴⁰⁷ Die Dialoglieder (Mutter-Tochter-Gespräche oder

⁴⁰³ Rieger: ‚Chantar‘ und ‚faire‘, S. 429.

⁴⁰⁴ Der Logik seines radikal biographistischen Deutungsansatzes entsprechend, geht Haupt von den bäuerlichen Rivalen als Verfassern der Strophe aus (Haupt: Neidharts Lieder, S. 134).

⁴⁰⁵ Wachinger: Trutzstrophen, S. 100.

⁴⁰⁶ In den Dialogliedern der frühen Überlieferung überwiegt liedintern die Erwähnung des »Reuentalers«, während in der späteren Überlieferung auch der Name »Neidhart« für das begehrte Objekt erscheint. Die einzige Ausnahme stellt SNE I: C 232–236 dar, hier steht am Schluss des Liedes: *Her Nithart disen reien sanc*. Zu »Neidhart« in den spät überlieferten Dialogliedern vgl. SNE II: c 38,II; c 69,II. SNE I: C 255–257 hier c V.

⁴⁰⁷ Für eine genaue Auflistung der namentlichen Erwähnungen in den Sommerliedern vgl. Bockmann: *Translatio Neidhardi*, S. 98–120, hier v.a. S. 98 Anm. 33 („Riuwental-Nennungen“), S. 112 Fn. 74 („Neidhart-Erwähnungen“). In zahlreichen Dialogliedern bleibt das begehrte Objekt anonym.

Mädchen-Gespräche) gelten als „kennzeichnend für das Neidhartsche Sommerprogramm“.⁴⁰⁸ Verglichen mit dem monologisch reflektierenden Minnesang kommt es hier zu einer karnevalesken Inversion, da das männliche Sprecher-Ich in den Sommerliedern beinahe vollständig durch die weiblichen Sprecher⁴⁰⁹ verdrängt wird und meist eine das Gespräch szenisch rahmende, kommentierende oder erzählende Funktion übernimmt⁴¹⁰ – wobei es in vielen Passagen nicht eindeutig zu bestimmen ist, wer spricht, und die Markierung der Sprecherwechsel durch die Herausgeber stets hinterfragt werden kann.⁴¹¹

Vermittelt durch die männliche Beobachter-Rolle werden die Rezipierenden in den Dialogliedern selbst zu Beobachtern einer (intimen) Szene. Bertau spricht in diesem Zusammenhang von der „szenischen Suggestion der Sommerlieder“,⁴¹² die er der „biographischen Suggestion“⁴¹³ der Winterlieder entgegensetzt. Doch Dörpperede in den Winterliedern und biographische Angaben in den Sommerliedern⁴¹⁴ belegen, dass es sich hier nicht um eine klare Abgrenzung, sondern lediglich um Tendenzen handelt. Beide Liedtypen üben sowohl durch die vom Ich erzählten Passagen (auto)biographische Suggestionen als auch durch dialogische Reden szenische Suggestionen aus.

In der Regel scheitert in den Winterliedern die männliche Werbung durch *sanc*, in den Sommerliedern trägt der *sanc* hingegen oft zum Erfolg des von den Frauen begehrten »Reuentalers« bei.⁴¹⁵ Aus weiblicher Perspektive wird das Singen als besonders attraktives Attribut des »Reuentalers« betont: *Du horst etteswenne / ze einem mal / einen ritter nennen / von Rivental*

⁴⁰⁸ Vgl. Schweikle: Neidhart, S. 72. Neben den Dialogliedern gibt es auch Monologlieder (vgl. ebd., S. 77–79).

⁴⁰⁹ Ich setze die Organisationsform der heterosexuellen Matrix voraus.

⁴¹⁰ Vgl. SNE I: R 9; SNE I: R 11; SNE I: R 15; SNE I: R 22; SNE I: R 23; SNE I: R 25; SNE I: R 48; SNE I: R 49 – R 14; SNE I: R 50; SNE I: R 54; SNE I: R 57; SNE I: B 42–46; SNE I: C 260a–265, SNE I: C 280–284. Die rein dialogische Form ohne Inquit-Formeln und einleitendem Natureingang scheint innerhalb der älteren Überlieferungszeugnisse nur in einem Lied der Hs. C vorzukommen (SNE I: C 206–209). Zwei weitere Lieder in C sind nur durch Inquit-Formeln und sehr knappe Situationsschilderungen, in denen sich kein Ich äußert, gekennzeichnet (SNE I: C 210–212, SNE I: C 222–226).

⁴¹¹ Cramer spricht hier von „androgynen Strophen“: Woran erkennt man eine Frauenstrophe?, S. 24. Es würde beispielsweise nichts dagegensprechen, die ersten drei Strophen von SNE I: R 15 derselben Sprecherin wie Strophe V zuzuordnen, die Editionen gehen aber in der Regel vom männlichen Sprecher-Ich des Natureingangs aus und kennzeichnen die Strophen entsprechend nicht durch Anführungszeichen als weibliche Rede. Ähnliches gilt für SNE I: R 9, R 11, R 48, R 49 – R 14, R 57, R 58, B 42–46, C 222, C 260a–265, C 280–284. Völlig unerklärlich ist die Entscheidung der Herausgeber, innerhalb der vierten Strophe von R 9 von einem Sprecherwechsel auszugehen, da sich die Rede der Alten mittels Pronomen auf den ersten Teil der Strophe bezieht. Müller deutet die Unentscheidbarkeit bezüglich der Sprecherrollen als bewusste poetologische Strategie (Müller: Männliche *Stimme* – weibliche *Stimme* in Neidharts SL). Auch Bleuler wertet sie als „Merkmal für konzeptionelle Mündlichkeit“, da das „Enttarnen der Stimme des Sängers als Stimme einer Frau [...] als irritierendes Moment im Liedvortrag“ erscheine (Bleuler: Überlieferungskritik, S. 88).

⁴¹² Bertau: Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter, S. 1036.

⁴¹³ Ebd., S. 1040.

⁴¹⁴ Vgl. etwa SNE I: R 8; SNE I: R 10; SNE I: R 12; SNE I: R 19.

⁴¹⁵ Vgl. Händl: Rollen und pragmatische Einbindung, S. 96 und Obermaier: Dichtung über Dichtung, S. 108.

/ oder sinen sanch, / min gemûte sere twanch. (SNE I: R 54,VI,1–6).⁴¹⁶ Durch die vermittelnde Beobachterperspektive des »Reentalers«⁴¹⁷ wird im Text ein weibliches Publikum installiert, die Frauen sind „Kritikerinnen“⁴¹⁸ der Lieder. Wie in den Winterliedern ist die Kritik in die Lieder selbst verlagert. Während die destruktiven männlichen Stimmen in den Winterliedern aber negative Kritik üben, ist die weibliche Resonanz in den Sommerliedern positiv. Der Gesang des männlichen Sänger-Ichs erzeugt weibliches Begehren. „Wenn in den SL die Rede der Mädchen die Lieder des Ich betrifft, wird dieses ein Rezipient der Rezeption seiner eigenen Texte“,⁴¹⁹ besser gesagt Lieder. Das im Lied konstruierte männlich-voyeuristische Ich wird Augen- und Ohrenzeuge seiner eigenen Meisterschaft.

Das männliche Sänger-Ich ist Schnittpunkt zwischen Szene und Publikum. Es werden zwei Zeitdimensionen etabliert, die Lieder haben Simultanbühnencharakter. Aufgrund der zahlreichen Inquit-Formeln wird jedoch meist ausgeschlossen, dass die Gesprächslieder theatral performt wurden.⁴²⁰ Eine mögliche Beteiligung von Frauen an Minnesang-Performances wird oft nicht einmal erwähnt. Als exemplarisch für die selten hinterfragten Forschungsprämissen vom männlichen Minnesänger, der seine Lieder in einer Solo-Performance darbietet, kann hier der eröffnende Satz eines Artikels von Jan-Dirk Müller zu den Neidhart-Sommerliedern dienen: „Im deutschen Minnesang ist die Stimme der Frau durch die Stimme des männlichen Minnesängers vermittelt.“⁴²¹ Tatsächlich finden sich in der

⁴¹⁶ Zur Betonung des Gesangs als wichtigem, verführerischen Attribut vgl. auch SNE I: R 15 VII (SL 14); SNE I: R 23 hier c III (SL 16); SNE I: R 56,I (SL 18). In anderen Fällen wird nicht explizit das Singen, dafür aber das gemeinsame Tanzen mit dem Riuwentaler erwähnt: SNE I: R 53 (SL 23); SNE I: R 57 (SL 24).

⁴¹⁷ Weil in einigen R-Liedern Strophen mit »Reentaler«-Nennungen fehlen, die in c überliefert sind, hält Bockmann die Einsetzung des »Reentalers« in die Position des anonymen Ichs für generell möglich. Bockmann: *Translatio Neidhardi*, S. 102–103.

⁴¹⁸ Cramer: *Lyrik im 13. Jahrhundert*, S. 140.

⁴¹⁹ Titzmann: *Zum offenen System bei Neidhart*, S. 503. Problematisch wird dieser Deutungsansatz, wenn man die traditionelle Annahme hinterfragt, dass die Natureingänge, in denen ein Ich im Präsens spricht, einem männlichen Sprecher zuzuordnen seien. Gegen einen männlichen Sprecher stehen mehrfach Bezugnahmen durch Pronomen (SNE I: R 9,IV, 3; R 23,III,5), Konjunkionaladverbien (SNE I: B 42–46,II,1) oder direkte Reaktionen (SNE I: R 15,IV,1) innerhalb der Rede einer weiblichen Sprecherin, die auf den Natureingang referieren und die Warning als „Interrelation von Sänger und Mädchenrolle“ bezeichnet. Jessica Warning wertet sie als Merkmal für die höhere Komplexität der Lieder des ältesten „Überlieferungskerns *RC/RB“ gegenüber der jüngeren Überlieferung, in der diese „Interrelation“ meist fehle. „Die hohen Ansprüche, die die Lieder des Überlieferungskerns an ihr Publikum stellen, werden hier nicht eingeholt.“ (Warning: *Sommerlieder*, S. 94 und 224). Geht man jedoch von weiblichen Sprecherinnen der Natureingänge aus, tritt in den meisten Fällen keine narrative Ich-Instanz in den Vordergrund, da die Ereignisse im dramatischen Modus geschildert werden und der unbeteiligte Erzähler sich allenfalls durch Inquit-Formeln oder knappe szenische Schilderungen äußert.

⁴²⁰ Dabei sind die Möglichkeiten eines Vortrags mit Unterstützung durch Bilder im Stile des Bänkelsangs, der pantomimischen Darstellung zum Sang oder des Mitsingens der eigenen »Regieanweisung«, wie im epischen Theater Brechts, durchaus vorstellbar.

⁴²¹ Müller: *Männliche Stimme – weibliche Stimme in Neidharts SL*, S. 233. Auch Cramer (*Woran erkennt man eine Frauenstrophe?*) übergeht die Möglichkeit einer durch weibliche Sängerinnen vorgetragene Frauenrede stillschweigend und ohne hierfür eine Begründung zu geben. Nur selten wird die Möglichkeit einer weiblichen Sängerin überhaupt erwähnt, so z.B. Mertens: *Autor, Körper und Performanz*, S. 382. In der Kommentierung

deutschsprachigen Minnesang-Überlieferung im Gegensatz zu den okzitanischen Liederhandschriften, in denen einige Trobairitz namentlich genannt werden, keine weiblichen Namen. Frauenstrophen sind entweder anonym überliefert oder mit männlichen Namen im Paratext verbunden, was als Anhaltspunkt dafür gedeutet wird, dass Frauen auch nicht aktiv an den Performances teilgenommen haben.⁴²² Die Minnesang-Forschung negiert die weibliche Teilnahme an der Liedproduktion nicht aktiv, sondern macht sie durch Schweigen unsichtbar. Dabei liegen für das Hoch- und Spätmittelalter schriftliche und bildliche Zeugnisse vor, die die Mitwirkung von Frauen belegen.⁴²³ Wie groß und signifikant der Anteil von Frauen in Minnesang-Performances im deutschsprachigen Raum war und an der Überlieferung ist, ist letztlich auch heute noch ein Forschungsdesiderat.

Das häufig genannte Argument gegen die weibliche Beteiligung im deutschen Minnesang, dass die Frauenstrophen in der Schrift an männliche »Autornamen« geknüpft sind, erlaubt keine sicheren Rückschlüsse auf die Performance. Die Dynamik der musikalischen Performance und mögliche Überschneidungen von Autorschaft, Performance- und Schreib-Situation bleiben hier unberücksichtigt. Die Beobachtung, dass weibliche Rede in den Liedern nie als Sang charakterisiert wird, trifft hingegen zu. Das Ich in den Frauenstrophen ist kein präsentisch singendes, sondern ein vergangenes Sprecher-Ich (*sprach ein maget*). Allerdings gibt es auch hier Ausnahmen, wie etwa das Mutter-Tochter-Dialoglied C 206–209, in dem es kein kommentierendes männliches Sänger-Ich und keine Inquit-Formeln gibt. Der letzte Vers der Strophen I, II und IV ist ein lautmalerischer Refrain: *tohter, da tenderl lenderl lenderlin*

seiner Ausgabe von Frauenliedern des 15. und 16. Jahrhunderts stellt Albrecht Classen (Deutsche Frauenlieder) Vermutungen zu weiblicher Autorschaft an. In der frühen Forschung wurden Frauen als Sängerinnen und Autorinnen wiederum nur deshalb in Betracht gezogen, weil die Strophen oft als »kunstlos« betrachtet wurden und dies durch „die Formvollendung des Berufsdichters gegenüber der Dilettantin“ (vgl. MF, Kommentare III/1, S. 168) erklärt wurde.

⁴²² Zur Definition des Terminus »Frauenstrophe« und der problematischen Kennzeichnung der »weiblichen« Sprechrolle vgl. Boll: *Alsô redete ein vrowe schoene*.

⁴²³ Vgl. Salmen: *Spielfrauen im Mittelalter*; Hartung: *Spielleute*, S. 224–247; Boynton: *Women's Performance of the Lyrics*. Bezüglich der historischen Performance-Belege stellt sich die Frage, inwiefern das generische Maskulinum die weibliche Teilnahme einschließt, ohne sie sprachlich explizit zu benennen. Dass Frauen als Musikerinnen auch im höfischen Kontext nicht undenkbar waren, zeigen Passagen aus der mhd. Epik. Im »Parzival« sendet die junge *Obie* ein *spilwîb* als Botin zu ihrem Vater, dem König (362,20). Im »Rosengarten D« lobt Rüdiger das Harfen- und Rottenspiel einer Musikerin und berichtet Dietrich, dass er dieser seinen goldenen Mantel gegeben habe (945–949). Berühmtestes Beispiel einer Musikerin ist Isolde, die bereits, bevor sie Tristan kennenlernt, das Saitenspiel beherrscht (7727). Isolde spielt Leier, Harfe und singt für *arme und rîche* am Hof (8048), sie fiedelt eine *stampenîe* (8058) und singt verschiedenste Liedtypen (u.a. Pastourelle und Rondeau, vgl. 8072–8074). Sie kann nicht nur schreiben und lesen, sondern auch *brieve und schanzâne tîhten* (8139). Obwohl Isolde als exceptionell hervorsteht, wird die in der Öffentlichkeit musizierende Frau explizit nicht als Ausnahme bezeichnet: *in Lût noch in Thamîse / gesluogen vrouwen bende nie / seiten süezer danne hie / la dâze Ísôt, la bêle* (8068–8071).

(SNE I C 206–209). Die Anrede verdeutlicht, dass der Vers der Stimme der Mutter zugeordnet ist, und es ist durchaus vorstellbar, dass das gesamte Lied von Frauen performt wurde.⁴²⁴

Dass die mögliche Beteiligung von Frauen in der gegenwärtigen Diskussion oft schlicht ausgeblendet wird, hängt nicht zuletzt auch damit zusammen, dass sich die Forschung über den fiktionalen Status des Minnesangs weitestgehend einig ist.⁴²⁵ Da man im 19. Jahrhundert überwiegend von der Authentizität der Ich-Rede in den Liedern ausging und somit beispielsweise die monologischen Werbelieder als Frauendienst im Vollzug interpretierte, lag der Schluss nahe, dass die Frauenstrophen auch von Frauen verfasst wurden. So führt Wilhelm Scherer nicht nur anonym tradierte Frauenstrophen, sondern etwa auch das berühmte Falkenlied, das unter dem Namen »Der von Kürenberg« überliefert ist, auf die Improvisation von Frauen zurück.⁴²⁶ Da die Frauenstrophen vor allem im frühen Minnesang so zahlreich vertreten seien, geht auch Konrad Burdach von „dichterinnen“⁴²⁷ aus. Die meist einfache Form wird auf eine »rituelle« Ursprünglichkeit der Lieder zurückgeführt, welche von »authentischer Weiblichkeit« zeugen, während die späteren und in Form und Inhalt komplexeren Lieder wiederum eine »weiterentwickelte« männliche Literarizität bezeugen, so der Grundgedanke der Geburt des Minnesangs aus der Kehle der Frau. Von Fragen der Genese abgesehen, kann man festhalten, dass die Neidhart-Sommerlieder durch die dialogisch-szenische Gestaltung tendentiell theatral strukturiert sind, während die lautmalerisch, rhythmischen Komponenten rituelle Elemente sind. Textualität, Theatralität und Ritualität schließen sich nicht aus.

Wie in den Winterliedern wird Autorschaft in den Sommerliedern erst durch die Benennung des (männlichen) Sängers durch weitere Sprecher*innen konstruiert, seine *auctoritas* durch Wiederholung gefestigt werden. Auch in den Monologliedern wird »Reuentak« als Name und Herkunftsbezeichnung des Sänger-Ichs gewählt. Das Ich gibt »Reuentak« als seinen Besitz an (*Swie Rūwental min eigen si, / ich bin disen sumer aller sorgen fri*, SNE I: C 245–248, V, 1f.). In einem weiteren Lied wird der Besitz als hinderlich für den Gesang dargestellt: *Nu heizsent si mich singen. Ich mü̅z ein hūs bisorgen. Daz mich sanges wendet mēgen morgen.* (SNE I:

⁴²⁴ Einen ähnlichen lautmalerischen Refrain enthält auch der nur sehr spärlich kommentierte Mutter-Tochter-Dialog (SNE I C 210–212).

⁴²⁵ Umstrittene Ausnahme ist Haferland: Hohe Minne. Trotz seiner Annahme, dass Autor, Sänger-Ich und Text-Ich identisch seien, und die Werbung somit eine authentische Aussage eines Liebenden, geht auch Haferland bezüglich der Frauenstrophen nicht von weiblichen Sängerinnen oder Verfasserinnen aus. Die Frauenstrophen hält er für „Rollenrede“. Haferland: Hohe Minne, S. 34.

⁴²⁶ Vgl. Scherer: Deutsche Studien II. Die Anfänge des Minnesangs.

⁴²⁷ Burdach: Das volkstümliche deutsche Liebeslied, S. 358.

R 52, hier C^b II und c IX,1–3). Nichtsdestotrotz fordert das Ich im selben Lied ein Mädchen zur Flucht nach »Reuental« auf, sie soll sich also in die Einflussphäre des Ichs (= des »Reuentalers«) begeben (*Fridelune, fluch gen Ruwental!*; SNE I: R 52, hier C^b III und c VII,7). Fremd- und Eigenbenennung des Ichs initiieren den Prozess der Autor-Werdung.

1.2.3. Neidharts *liste*: Die Angst der Konkurrenten vor Neidharts Liedkunst in den Schwankliedern

Als Schwanklieder werden „schwankhafte Erzähllieder um einen Protagonisten namens Neidhart“⁴²⁸ bezeichnet. In der Forschung werden sie meist späteren Nachahmern des »echten« Lieddichters »Neidhart« zugeschrieben, wobei einige Texte, die im Allgemeinen zu den »unechten« Schwankliedern gezählt werden, bereits in den frühen Pergamenthandschriften überliefert sind.

Nach einer häufig zitierten Feststellung von Max Lüthi handelt es sich bei einem Schwank weniger um eine eigene Gattung als vielmehr um eine „Möglichkeit jeder Gattung“.⁴²⁹ Das Merkmal »schwankhaft« kennzeichnet den Plot, nicht die Form, und manifestiert sich vor allem in der komischen Wirkung schwankhafter Literatur.⁴³⁰ Bereits die Übernahme des Terminus »Schwank« (mhd. *schwanc*, nhd. »Schwung«, »Schlag«, »Streich«) aus der Fechtsprache lässt auf die Bewegtheit und Nähe zum Kampf schließen: Die Handlung ist von antagonistischen Parteien geprägt, die sich gegenseitig durch listige Streiche zu überbieten versuchen; eine Partei ist hierbei zum Schluss stets die überlegene und siegreiche. Hermann Bausinger bezeichnet den Schwank daher auch als „Spiel“ oder „Wettkampf“.⁴³¹

In den sogenannten »Neidhart-Schwänken« steht die Rivalität zwischen Ich und Dörpern im Vordergrund. Da dieser Antagonismus allerdings ebenfalls zentrales Thema vieler Lieder ist, die von der Forschung nicht als Schwanklieder bezeichnet werden, sind klare Kategorisierungen problematisch. Burghart Wachinger bemerkt, dass es „zwischen Schwankliedern und anderen Liedern der Neidhart-Tradition mannigfache Übergangsformen gibt.“⁴³² Aus

⁴²⁸ Schweikle: Neidhart, S. 89.

⁴²⁹ Lüthi: Märchen, S. 13.

⁴³⁰ Ziegeler: Erzählen, S. 13. Hermann Bausinger hat diese allgemeinen Aussagen konkretisiert und verschiedene Formtypen des Schwanks beschrieben. Bausinger: Schwank.

⁴³¹ Ebd., S. 125.

⁴³² Wachinger: Neidhart-Schwänke im Bild, S. 138. Ähnlich Jöst: Bauernfeindlichkeit, S. 46. Das Corpus der Schwanklieder wird daher in der Forschung unterschiedlich definiert. Bockmann nennt insgesamt 17 Schwänke, wobei zwei (Säulenschwank und Schwertfegerschwank) lediglich in der Spielüberlieferung vorhanden sind: Beichtschwank (SNE II: c 13), Bilderschwank (SNE II: f 4), Brautschwank (SNE II: z 7), Bremsenschwank (SNE II: c 12), Faßschwank (SNE I: B 69), Hosenschwank (SNE II: s 7), Jägerschwank (SNE II: c 1), Krämer- oder Krellschwank (SNE II: c 131), Mistgrubenschwank (SNE II: c 43), Mönchs- oder Kuttenschwank (SNE II: f 17), Pilzschwank (SNE II: s 10), Salbenschwank (SNE II c 76), Schneiderschwank (SNE II: pr 1),

diesem Grund zählt Hans Becker die Schwanklieder in seiner Typologie zu der weiter gefassten Kategorie der „Erzähllieder dörperlichen Inhalts“.⁴³³

Wie an der Überschrift Beckers ersichtlich ist, sind „Ansätze zu mehr oder weniger kontinuierlichem Erzählen“⁴³⁴ bereits in früh überlieferten Liedern vorhanden. Mit diesen Ansätzen einher geht vor allem die Transformation des Ichs vom „Ich des jetzt Sprechenden“, welches auf „seine grammatische Funktion als Satzsubjekt eingeschränkt“ ist (=Sprecher-Ich), zum „fiktiv handelnden Subjekt“.⁴³⁵ Die Funktion des Sprecher-Ichs fällt aber in den Schwankliedern nicht vollständig weg, das singende Ich wird lediglich durch erzählendes und erlebendes Ich ergänzt, es sieht sich selbst in die Szene einbezogen und in ihr agieren. Die meisten Schwanklieder beginnen mit einem präsentisch sprechenden Ich und gehen dann plötzlich in das epische Präteritum über, die Ich-Erzählung wird durch Ich-Rede gerahmt.

Das erlebende Neidhart-Ich gehört nach Lotmans strukturalistischer Erzähltheorie zu den „beweglichen Figuren“,⁴³⁶ denen die Grenzüberschreitung zwischen zwei semantisch codierten Feldern (höfische und dörperliche Sphäre) gelingt. Von diesem Ereignis ausgehend entwickelt sich die narrative Struktur der Lieder. Die Dörper wiederum gehören zu den »unbeweglichen Figuren«, die ganz dem Feld des Unhöfischen, Dörperlichen zugeordnet sind. Ihre Versuche, die Grenze zur höfischen Sphäre zu übertreten, misslingen. Es ist der semantische und topographische Raum der Dörper, der durch die Opposition zum höfischen Raum eine Grenze markiert und somit überhaupt erst die Etablierung des grenzüberschreitenden Helden und die Sujethaftigkeit der Lieder ermöglicht. Der dörperliche Raum ist der Raum der Erzählung, in dem das Sänger-Ich zum Handelnden wird.

Schwank von Neidharts tauber Frau (SNE II: c 78), Veilchenschwank A und B (SNE II: c 17). Wachinger mustert den Schneiderschwank aus, „weil Neidhart darin nur als verstorbene literarisches Vorbild genannt wird“ (Wachinger: Neidhart-Schwänke im Bild, S. 138). Immerhin teilt Wachinger die Neidhartrezeption in »echt« und »unecht« ein und ordnet die Schwanklieder der Gruppe der »unechten« Lieder zu (S. 135). Wieso das Bekenntnis der Nachahmung eines Originals innerhalb dieser Logik ein Ausschlusskriterium sein sollte, lässt sich nicht nachvollziehen. Ich zähle auch pr 1 zu den Schwankliedern. Becker: Neidharte, S. 401, bezeichnet auch SNE II: c 122 (*Der han oder des kübels überlid*) als Schwanklied. Gegen die Zuordnung von c 122 zu den Schwankliedern spricht, dass im Gegensatz zu allen anderen Schwankliedern der Name »Neidhart« nicht genannt wird. Dafür spricht, dass sowohl das Motiv der Verstellung »Neidharts« (*ich tet als ein flüchtig man VIII*) als auch das der Flucht (*geswinder flucht mich nicht verdros XI, ee ich floch X*) eine Rolle spielen. Zudem spielt das Ich die Dörper gegeneinander aus – man kann c 122 also tatsächlich mit Becker als Schwanklied mit dem Titel »Bers Beistand« bezeichnen. Ähnliches gilt für SNE II: w 9. Becker zeigt außerdem, dass auch SNE II: c 107 eine „schwankhafte Situation“ enthält, da »Neidhart« hier den Streit der Dörper ausnutzt, um *Elsemüt* heimlich ins *Rubental* zu entführen (Becker: Neidharte, S. 401). Beyschlag/Brunner ordnen in ihrer Edition auch »Das Gerfäß« den Schwankliedern zu (vgl. Beyschlag/Brunner (Hg.): Herr Neidhart diesen Reihen sang, S. 452–461).

⁴³³ Becker: Neidharte, S. 345–411.

⁴³⁴ Wachinger: Neidhart-Schwänke im Bild, S. 139. Hier als charakteristisches Merkmal der Schwanklieder genannt.

⁴³⁵ Ziegeler: Erzählen, S. 66.

⁴³⁶ Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 347.

In allen Schwankliedern wird der Name »Neidhart« genannt.⁴³⁷ In der Regel wird nicht das Sprecher-Ich als »Neidhart« bezeichnet, sondern das erlebende Ich in der Figurenrede als »Neidhart« angesprochen, oder es wird in der Figurenrede über »Neidhart« gesprochen.⁴³⁸ Wie in den Winter- und Sommerliedern wird das (Autor-)Subjekt Neidhart durch die Benennung konstituiert. Die Identität der narrativ rückblickenden Ich-Instanz mit der handelnden Figur »Neidhart« wird durch Handlungselemente erzeugt. Dadurch, dass die Rezipierenden das Ich als »Neidhart« identifizieren können, die handelnden Figuren dieses Wissen aber nicht haben und nicht selten mit dem Ich über »Neidhart« reden, entsteht häufig dramatische Ironie.

In Bezug auf die Erzählhaltung der Schwanklieder kann man von einer „lax gehandhabten Ich-Form“⁴³⁹ sprechen. Im Kuttenschwank wird beispielsweise die autodiegetische Stellung des Erzählers durch eine heterodiegetische Position ersetzt, plötzlich wird von »Neidhart« in der dritten Person berichtet (SNE II: f 17,XV).⁴⁴⁰ Braut-, Pilz- und Schneiderschwank sind durchgehend heterodiegetisch erzählt, die Erzählinstanz ist auktorial bzw. nimmt das Erzählte aus auktorialer Perspektive wahr (Nullfokalisierung). Der Name »Neidhart« wird hier nicht nur in der Figurenrede, sondern häufig vom Sprecher oder heterodiegetischem Erzähler genannt.⁴⁴¹ Im Pilz- und Schneiderschwank wird »Neidhart« explizit als Autor des Liedes angeführt, im Pilzschwank wird gleichzeitig auch die handelnde Figur als »Neidhart« bezeichnet.

Die physische Unterlegenheit »Neidharts«, welche in den Schwankliedern stets betont wird, dient vor allem dazu, die intellektuelle Überlegenheit gegenüber den Dörfern zu akzentuieren. Trotz der körperlich schwächeren Stellung als Einzelner gegen das körperliche Kollektiv bleibt »Neidhart« der Überlegene. Das „intellektualistische Grundprinzip“⁴⁴² der

⁴³⁷ Einzige Ausnahme ist das Schwanklied »Bers Beistand« (SNE II: c 122).

⁴³⁸ Vgl. SNE I: B 69-77,IX; SNE II: c 1 V und VI; SNE II: c 12,VIII und X; SNE II: c 13,VII und VIII; SNE II: c 17,IV und V (f II, V); SNE II: c 43,IV und VII; SNE II: c 76,VII und XII und XIV; SNE II: c 78,IV und VI und IX; SNE II: c 131,XV und XIX und XXI; SNE II: f 4 XVII und XIX; SNE II: s 7 Xf. Die Bezeichnung *Riuvental* taucht in keinem Schwanklied auf.

⁴³⁹ Wachinger: Neidhart-Schwänke im Bild, S. 139

⁴⁴⁰ Vgl. auch die als B-Fassung bezeichnete Version des Veilchenschwanks in f und s (SNE II: c 17, in f V heißt es plötzlich *der Neithart furt den ruyen*). Dass es sich bei dem Ich der vorausgehenden Strophen um dieselbe Figur handelt, von der ab Str. XV plötzlich in der dritten Person gesprochen wird und die in XXVIII als *Der Neithart* bezeichnet wird, lässt sich aus der Handlung erahnen. Der Wechsel der Erzählhaltung findet genau an der Stelle der Handlung statt, an der »Neidhart« seine Verkleidung als Mönch vervollständigt hat und in dieser Rolle vor die Bauern tritt. Wer spricht bzw. erzählt, ist allerdings im Kuttenschwank recht unsicher. Während in f das Sprecher-Ich der ersten beiden Verse im dritten Vers als Bauer entlarvt wird, spricht in w ein Ich, das aber noch zwei *gesellen* als weitere Redner bezeichnet. (Vgl. Teil III, Kap. 1.3.). Für bestimmte lyrische Formen (Partimen) wird Rollenverteilung während der Performance angenommen.

⁴⁴¹ Vgl. SNE II: pr 1; SNE II: s 10; SNE II: z 7.

⁴⁴² Fischer: Schwankerzählungen, S. 328.

Gattung Schwank setzt den „Sieg der Klugheit“⁴⁴³ »Neidharts« voraus. Kennzeichnend für die Schwanklieder ist das Moment des *listes*, mit der »Neidhart« die Dörper übertrumpft.⁴⁴⁴ Im positiven Sinne bedeutet *list* »Klugheit«, »schlaue Absicht oder Handlung« oder »Kunst«⁴⁴⁵. In den Schwankliedern drückt der Begriff alle diese Konzepte aus: Klugheit ist die Voraussetzung, mit der das erlebende Ich die Handlung plant und durchführt, die listige Handlung wird vom Sprecher-Ich als Voraussetzung für die Entstehung des Liedes (Kunst) genannt (SNE II: c 131,IV–VI). Legitimation der Autorschaft Neidharts ist seine Augenzeugenschaft des Erlebten. Die erlebte Handlung wird als Bedingung der Möglichkeit vom Erzählen behauptet. Die Schwanklieder erzählen vom Ursprung des Liedes.⁴⁴⁶

»Neidhart« als Sprecher-Ich, erlebendes Ich und Protagonist wird in allen Schwankliedern als Lied-Künstler stilisiert.⁴⁴⁷ Die Bauern fürchten nicht nur die listigen Handlungen »Neidharts«. Wie sich auch in den Trutzstrophen abgezeichnet hat, sind es vor allem die aus den Handlungen resultierenden Spott-Lieder, die die Bauern verhindern wollen: *und ticht er ichbezit newes, so sei er verschant!* (SNE II: c 131,XIX).⁴⁴⁸ Neidhart wird wiederholt als Autor-Sänger dargestellt, dessen Sangeskunst die wichtigste Waffe im Kampf gegen die Bauern ist. Neidharts »Autorschaft« wird erst durch die aggressiven Konkurrenten generiert.⁴⁴⁹

In einem kurzen Exkurs zum Fassschwank, dem frühesten überlieferten Schwanklied,⁴⁵⁰ möchte ich zeigen, dass sich einige Unstimmigkeiten bezüglich der Interpretation durch die Fokussierung auf die Lesart des Sangs als stärkste Waffe Neidharts beseitigen lassen. Der Fassschwank ist in drei Handschriften und den Neidhart Fuchs-Drucken überliefert. In allen

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Vgl. Becker: Neidharte, S. 404–405. Hier auch Angaben zur Bezeichnung »Neidharts« als *listic* und *klug*.

⁴⁴⁵ Vgl. Lexer, Sp. 1936.

⁴⁴⁶ Vgl. den Titel eines Vortrags von Franz-Josef Holznagel auf einer im Juli 2012 veranstalteten Tagung des Heinrich-Schliemann Instituts für Altertumswissenschaften in Rostock („Dichtung und Ursache. Strukturen ätiologischen Erzählens“): Die »Geschichte dahinter«. Erzählungen vom Ursprung des Liedes. Dieses Erzählen vom Ursprung des Liedes ist eine Schnittstelle zur bereits erwähnten Gattung *razo*, vgl. Anm. 362.

⁴⁴⁷ Um nur ein paar Stellen zu nennen, in denen explizit vom Singen, Dichten, Sagen oder Gesang die Rede ist: SNE I: B 69–77,VI; SNE II: c 1,III und VIII und X; SNE II: c 17,II, hier f II; SNE c 43,IV; SNE II: c 76,VIII und XII; SNE II: c 122,VII und IXf.; SNE II: c 131 IV und XIXff.; SNE II: pr 1,I; SNE II: s 7,II f.; SNE II: s 10,I.

⁴⁴⁸ Vgl. auch SNE II: c 1,V; SNE II: c 12,VIII; SNE: II f 4,XVII; SNE II: c 122,VII.

⁴⁴⁹ Cramers Feststellung, die Lieder „in den Lyrikgenerationen nach Walther von der Vogelweide“ (S. 136) hätten insofern eine neuartige Rollendefinition entwickelt, als hier „keine Dichterrollen, sondern Handlungsrollen“ (S. 139) vorlägen, greift daher zu kurz. Vgl. Cramer: Lyrik im 13. Jahrhundert.

⁴⁵⁰ Lindemann schlägt vor, das Lied als „ältestes dörperliches Sommerlied“ zu bezeichnen (Lindemann: Studien zur Neidhart-Tradition, S. 180). Auch Becker zählt die Schwanklieder in seiner Typologie zu der weiter gefassten Kategorie der „Erzähllieder dörperlichen Inhalts“ (Becker: Die Neidharte, S. 345–411). Wachinger stellt die Frage, ob „man so etwas überhaupt einen Schwank nennen“ solle, da einige Strophen lediglich aus der Aufzählung von Namen im Präsens bestehen und die Handlung fehle. Er versucht die Texte abgelöst von möglichen Performance-Kontexten zu verstehen und bezieht nur die materiell überlieferte Tradition mit ein. Zudem moniert er die fehlende Komik des Liedes. Mögliche Performances, wie etwa das Mitspielen verkleideter Bauernfiguren, die die Aufzählung erklären und in denen Komik entstehen konnte, blendet er aus. Vgl. Wachinger: Neidhart-Schwänke im Bild, S. 141.

Fassungen wechselt das Sprecher-Ich an verschiedenen Stellen zwischen Präsens und Präteritum. In den Drucken wird die Unklarheit bezüglich der Sprecherposition durch die zusätzliche Kombination von Präsens und Präteritum in einer Überschrift über den Holzschnitt verstärkt: *Hie schenkt Neithart wein und ließ pinen unter die pauren* (SNE I: B 69–77, vgl. Abb. 1 und 2). Da in den älteren überlieferten Liedtexten keine Bienen vorkommen und im Text kein Wein ausgeschenkt wird, geht Wachinger bezüglich der Drucke von einer Diskrepanz zwischen Überschrift, Holzschnitt und Text aus:

Vom Weinausschenken jedoch, dass die Überschrift nennt, ist im Text überhaupt nicht die Rede, und die Bienen, die im Bild und in der Überschrift vorkommen, sind in die Textfassung des ‚Neidhart Fuchs‘ offensichtlich erst sekundär hineingeschoben worden, weil Überschrift und Bild sie zu fordern scheinen. Statt der alten, nicht sonderlich deutlichen Formulierung *Her Engelmar wart sere betrogen und die genossen sine* heißt es jetzt *Der Engelmar war ser betrogen von den binen meine*; aber da die Bienen im übrigen Text nirgends erwähnt werden, bleibt die Stelle völlig unverständlich.⁴⁵¹

Geschuldet sei dieses Missverhältnis dem „Interesse einer schnellen Fertigstellung eines gut verkäuflichen Buchs“.⁴⁵² Die Erklärung durch sorgloses Kompilieren unterscheidet sich kaum von den textkritischen Positionen der älteren Forschung, die das plötzliche Auftauchen der Bienen durch Schreiberfehler erklärt hat. Im Sinne einer modernen Philologie, welche die komplexen Verbindungen von Mündlichkeit, Schriftlichkeit und materieller und immaterieller Bilder berücksichtigt, sollen im Folgenden noch weitere, wenn auch nicht weniger rekonstruktive Erklärungsansätze in Betracht gezogen werden.

Wachinger setzt voraus, dass im Produktionsprozess der Text den Holzschnitten nachgestellt ist.⁴⁵³ Bezüglich der fehlenden Erwähnung des Weinausschens im Text wäre eine andere, recht naheliegende Überlegung, die Überschrift ironisch zu verstehen. Der im Fass zu erwartende Wein entpuppt sich für die Bauern als höfischer Spitzel, der zu allem Überfluss auch noch Bienen als biologische Waffen mit sich führt.⁴⁵⁴ Für diese Interpretation spricht auch das Bild der dritten Auflage, deren Holzschnitte sich stark von denen der beiden ersten Auflagen unterscheiden. Auf dem Holzschnitt zum Fassschwank sind hier schließlich nur noch die Bienen als Bildmotiv erhalten geblieben, das Fass ist verschwunden. Stattdessen ist ein für Darstellungen des 16. Jahrhunderts typisches Trinkgelage zu sehen,

⁴⁵¹ Wachinger: Neidhart-Schwänke im Bild, S. 152.

⁴⁵² Ebd., S. 159.

⁴⁵³ Ähnlich auch Simon: *The rustic muse*, S. 256. Zum in verschiedenen Medien überlieferten Bildmotiv Neidharts im Fass vgl. Matter: *Neidhart und die Bienen*.

⁴⁵⁴ Dass Bienen in der mittelalterlichen Kriegsführung als Waffen zumindest denkbar waren, belegt eine Passage aus dem mittellenglischen Versroman über Richard Löwenherz. Hier wird erzählt, dass Richard bei der Belagerung von Akkon Bienenkörbe einsammeln und über die Stadtmauern werfen ließ. Vgl. Brunner (Hg.) *Der mittellenglische Versroman über Richard Löwenherz*, 2911ff.

was vor allem an dem üppigen Schwall an Erbrochenem zu erkennen ist, den einer der zeichnenden Bauern ausspeit (vgl. Abb. 1). Eine Figur, bei der es sich höchstwahrscheinlich um Neidhart handelt, trägt einen Bienenkorb statt der nach üblichem Bildmuster zu erwartenden Kanne Wein zum Tisch der Zecher.

Bezogen auf den Fassschwank-Holzchnitt der beiden älteren Drucke betrachtet Wachinger die Tatsache, dass die Bauern in das Fass stechen, während Neidhart noch im Fass sitzt, als weiteres Indiz dafür, dass das Bild nicht zum Liedtext passt (Abb. 2). Eine Ansicht, die von daher verwundert, dass Wachinger sich im selben Aufsatz intensiv mit dem aus der Burg Trautson stammenden Wandbild beschäftigt (vgl. Abb. 4), zu dem er bemerkt, dass hier mehrere Situationen und verschiedene Schwänke (Veilchen-, Kuten, Fass- und Bremsenschwank) simultan gezeigt werden. Seine These ist, dass ausgehend vom Wandbild der Burg Trautson und anderen nicht überlieferten Bildern mit ähnlichem schematischem Aufbau „das ikonographische Muster auf die Texttradition zurückgewirkt hat“⁴⁵⁵ und die Bienen so im Liedtext der Drucke gelandet seien. Die simultane Darstellung des Fass- und Bremsenschwanks auf dem Wandgemälde habe die Texttradition insofern beeinflusst, als die „Bienen der späteren Tradition missverstandene oder umgedeutet Bremsen sind.“⁴⁵⁶

Wachinger bedenkt nicht, dass ein Simultanbild auch im Medium des Holzschnitts denkbar ist, wie das zweite Bild zum Veilchenschwank im ältesten Neidhart Fuchs Druck belegt (vgl. Abb. 17), auf dem der typische Hut Neidharts gleich zweimal abgebildet ist. Unverständlich ist der Text des Bienenschwanks in den ersten beiden Auflagen des Neidhart Fuchs also nur, wenn man ihn losgelöst von den ikonographischen Darstellungen der Holzschnitte rezipiert bzw. die Bilder als unbewegte Objekte aufnimmt.

Einen weiteren Erklärungsansatz für das Auftauchen der Bienen in den Drucken liefert Stefan Matter. Er geht davon aus, dass die Drucke eine inkohärente Neidhartfigur entwerfen, denn während sich „die Darstellungen im Umfeld des Veilchenschwanks [...] auf den ‚Minnesinger Neidhart‘ zu beziehen scheinen“, evoziere „der im Fass sitzende Neidhart offenbar auch ein ganzes Spektrum von Assoziationen, die im Bereich ‚Personifikation des Neides, des Hasses‘ u.ä. zu suchen sind.“⁴⁵⁷ Laut Matter stehen die Bienen allegorisch für Neid und Hass, wie ikonographische Darstellungen der *Invidia* aus dem 15. Jahrhundert

⁴⁵⁵ Wachinger: Neidhart-Schwänke im Bild, S. 158.

⁴⁵⁶ Ebd.

⁴⁵⁷ Matter: Neidhart und die Bienen, S. 455. Hier auch eine Übersicht über die zahlreichen Belege, die Neidhart mit Bienen verknüpfen. Matters These speist sich wesentlich aus drei undatierten Flugblättern des 16. Jahrhunderts, deren moraldidaktische Sprüche den Schwankhelden Neidhart zur Personifikation der Sünde (*invidia*) umgestalten. Vgl. hierzu auch: Bolte: Neidhart, eine volkstümliche Personifikation des Neides.

belegen, auf denen die personifizierte Todsünde einen Bienenstock auf dem Helm trägt. Der dazugehörige Text des Traktats erläutert:

Der bynn haut das honig in dem mund und den angell in dem schwantz, da er mich hecket. Also tünd die nydigen vnd die nachreder: wan die lüt by in sind, so hand si gar süsse wort, aber alsbald man in den ruggen keert, so sind ire wort sch(dlich, und heckent und verwunden vast.⁴⁵⁸

Auch in den »Pluemen der Tugend« von Hans Vintler (1411) werden die Bienen im Kapitel zur »Schmeichelrede« genannt: *die pain trait das honig in dem snabel und das stechent in dem zagel* (2466–67).⁴⁵⁹

Allerdings wendet Matter selbst ein, dass es sich bei der negativen Darstellung eher um eine Ausnahme der spätmittelalterlichen »Bienenexegese« handele.⁴⁶⁰ Aufgrund ihrer Organisationsformen und ihres Fleißes werden sie in den meisten Texten affirmativ gedeutet und häufig in Verbindung mit als positiv bewerteten rhetorischen Fähigkeiten, mit »honigsüßer Rede«, gebracht.⁴⁶¹ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die genaue Wortwahl des Verses, in dem die Bienen im Fassschwank auftauchen: *der Engelmar was ser betrogen / von den binen meine* (SNE I: B 69–77, hier z VII,5f.). Das Versteck im Weinfass ermöglicht es ihm, den dörperlichen Tanz heimlich zu beobachten und aus dieser Fassschau heraus seine rhetorischen Künste zu verwenden, um ein Spottlied über sie zu dichten, welches ihnen um die Ohren fliegt und sie sticht, wie die summenden Bienen. Die Kombination aus alkoholischen Getränken und Neidharts überzeugender Rhetorik ist seine stärkste Waffe im Kampf gegen die Bauern und kommt in verschiedenen Schwänken zur Anwendung.⁴⁶²

Im Zusammenhang mit der Wortkunst der Neidhartfigur gerät zudem der Bremsenschwank (SNE II: c 12) ins Blickfeld, der in zwei Papierhandschriften und im »Neithart Fuchs« enthalten ist. Für Wachingers These vom Eindringen der Bienen in den Fassschwanktext der Drucke spielt der Bremsenschwank eine bedeutende Rolle, denn hier gibt das durch fehlgeschlagene Werbung frustrierte Neidhart-Ich an, sich an seinen dörperlichen Konkurrenten rächen und mit den springenden und singenden Stutzern *streiten* zu wollen (V, 8). Zu diesem Zweck lässt es während eines Tanzes Bremsen auf die »Zehenschleifer« los: *meine bremen / muss ich zemen, / dass sie nemen / raines far / und mich rechen / mit irm stechen*

⁴⁵⁸ »Etymachia«, zitiert nach Matter: Neidhart und die Bienen, S. 444.

⁴⁵⁹ Zingerle (Hg.): Die pluemen der tugent des Hans Vintler.

⁴⁶⁰ Vgl. Matter: Neidhart und die Bienen, S. 445.

⁴⁶¹ So etwa Ambrosius oder Bernhard von Clairvaux, vgl. Stauch: Biene. Auch Burghart Wachinger erhebt Einwände gegen Matters These. Zu Recht merkt er an, dass die Neidhartfigur auch noch in den Drucken als Sympathieträger fungiere und nur an wenigen Stellen mit Neid assoziiert werde.

⁴⁶² So z.B. im Kuttenschwank (SNE II: f 17), Salbenschwank (SNE II: c 76) und Brautschwank (SNE II: z 7).

(V, 9–14). Die *bremen* beißen den Bauern in die Wangen und die dörperlichen Münder werden schwarz wie Kohle (VI und VII).⁴⁶³ Das Ich bezeichnet die *bremen* auch als *mein vogel* (VI, 6). Da der Gesang von Vögeln quasi das Paradigma für den Minnesang schlechthin ist, liegt es nahe, dass die bissigen *bremen* für die bissigen Spottlieder Neidharts stehen. Eine Annahme, die durch die Form des heterometrischen Liedes gestützt wird. Auf der klanglichen Ebene erzeugen die Kurzzeilen im Mittelteil der zusammengesetzten Weise einen durchdringenden Präsenzeffekt, wie die Bremsenstiche auf den Wangen der Bauern. Ähnliches könnte bereits für die *binen* aus dem Fassschwank gelten, die als sprachliche Sticheleien zu verstehen sind, als Spottlieder, die Neidhart gegen die Bauern loslässt.⁴⁶⁴

Doch die Schwanklieder erzählen nicht nur von ihrem Ursprung aus Neidharts Spitzeleien und Kämpfen mit den Bauern und sind gleichzeitig seine Waffen im Krieg gegen letztere, sie erzählen auch von Neidharts sozialem Aufstieg als Künstler am Hof. Im Hosenschwank wird die in den Dörperstrophen der Sommer- und Winterlieder vollzogene Fremdbezeichnung des Sängers-Ichs als »Neidhart« auserzählt. Das zunächst anonyme erzählende Ich berichtet, wie es durch seine Preislieder bekannt wird:

*Ich kom dahin gein nurenberck
ich sang auß meines tibtes werk
das was zu preiß in allen
si sprachen, wurd ich ze hof erchant, das wurd mir wol gevallen* (SNE II: s 7,III,1–4)

Doch nicht nur die Lieder, auch die Handlungen des Ichs dringen bis zu den fürstlichen Ohren durch: Das Vorgehen des Sängers beim Hosensverkauf unterläuft die ökonomische Logik des städtischen Marktes, da er den Ausruf des Verkäufers: *wer selber kaufes nit enkan, der sol ein zu im myeten!* (VI, 8) wörtlich nimmt und letztlich durch die Bezahlung der zahlreich herbeiströmenden Helfer beim Kauf einen Betrag ausgibt, der den ursprünglich für die Hosen angesetzten Preis überschreitet. Das spontan improvisierte Spektakel verschafft dem Ich eine Einladung an den Hof, wo es schließlich durch den performativen Sprechakt des höfischen Kollektivs auf den Namen »Neidhart« getauft wird:

Do kam der selbe ritter

⁴⁶³ Cora Dietl hat darauf hingewiesen, dass die Abbildung des Holzschnitts Ähnlichkeit zu einer Miniatur des »Heidelberger Bilderkatechismus« aufweist. In der Heidelberger Handschrift aus dem frühen 15. Jahrhundert ist das Sabbatgebot durch eine Abbildung ergänzt, auf der Männer und Frauen mit Teufeln tanzen und von Insekten gestochen werden. Da die Insekten hier mit der dritten ägyptischen Plage korrespondieren, könne man auch den Holzschnitt aus dem »Neithart Fuchs« mit der Tradition parallel setzen (vgl. Dietl: Tanz und Teufel in der Neidharttradition, S. 400). Allerdings ist auf der Miniatur des »Heidelberger Bilderkatechismus« ein Reigen mit Teufeln zu sehen, auf dem Holzschnitt des »Neithart Fuchs« sind weder Reigen noch Teufel dargestellt. Zudem erkennt man auf dem Holzschnitt des »Neithart Fuchs« am linken Bildrand Neidhart mit einem Korb, aus dem die Insekten fliegen, während die Insekten auf der Miniatur des »Heidelberger Bilderkatechismus« keinen sichtbaren Ursprungsort haben.

⁴⁶⁴ Dass sich die Bauern vor seinen Worten fürchten, wird beispielsweise auch im Krämerschwank (c 131) deutlich.

(...)
*er sprach ir seyt ein geitig man
 ir solt mein gewartet han
 wie lang solt ich eur wartē
 Ich sprich es wol auff meinē eyd, Ir seit geleich neythart
 sie schrin all: „er heißt Neithart!“
 der nam mir da berufet wart,
 der must mir do peleiben,
 vil manig zeit und mänge tag kund ich in nie vertreiben (SNE II s 7, hier f IX,9–X,4)⁴⁶⁵*

Der Künstlername Neidhart entsteht als Zufallsprodukt aus einem kollektiv performativen Sprechakt. Dank der öffentlichen Proklamation (*berufet*) wird das Sänger-Ich den Namen nicht mehr los, kann ihn nicht mehr vertreiben. Der Autor-Sänger »Neidhart« wird im Text durch den rituellen Vollzug der Taufe gezeugt. Der kollektiven Taufe geht allerdings wiederum ein performativer Sprechakt voraus: der *eyd* des *ritters*, der angibt, dass das Ich *geleich neythart* sei. Da der *ritter* ihn zuvor als *geitig man* beschimpft, kann man annehmen, dass er mit *neythart* hier zunächst eine Personifikation des Neides meint – eine Verwendung, für die sich bereits im 11. Jahrhundert Belege finden.⁴⁶⁶ Die biographistische Lesart würde hingegen lauten, dass das Ich dem »echten« Sänger Neidhart *geleich* sei und daher durch den höfischen Chor als Nachfolger des »echten« Neidharts eingesetzt wird.⁴⁶⁷ In jedem Fall handelt es sich hierbei aber um ein Spiel mit der Bezeichnung »Neidhart« und der damit zusammenhängenden Sängerrolle.

Eine interessante Variante der »Taufe Neidharts« weist Handschrift w auf. Während der Namensvorschlag in den Handschriften f und s zunächst von einem dem Sänger-Ich nicht wohl gesonnenen *ritter* stammt (s X, 9) und daraufhin von der Menge übernommen wird, wird »Neidhart« in w von einem anderen Sänger getauft: *Do cham ein ander singer dar, / der wolt mir luzzel frummen* (SNE II: s 7, hier w XVII,1f.). Die Taufe Neidharts durch einen Konkurrenten im Sängerstreit entspricht der Fremdbezeichnung Neidharts durch die dörperlichen Konkurrenten in den früh überlieferten Liedern.

⁴⁶⁵ Ich zitiere hier aus Handschrift f, da die Stelle in Handschrift s wegen der Pronomen schwierig zu deuten ist. Den in der SNE gesetzten Anführungszeichen zufolge würde das Ich hier den *ritter* als Neidhart bezeichnen und daraufhin selbst von der Menge als Neidhart getauft.

⁴⁶⁶ Vgl. Bolte: Neidhart eine volkstümliche Personifikation des Neides, S. 14.

⁴⁶⁷ Bezeichnenderweise fehlt die Passage in den Drucken, deren Kompilation nach dem biographischen Prinzip eingerichtet ist. Dass ausgerechnet die »Vita« von Neithart Fuchs den Vergleich mit *neythart* ausspart, ist besonders auffällig.

2. Materialphilologische Beobachtung: »Neidhart« in der Lied- und Spielüberlieferung

Dass die modernen Editionen den genitivus possessivus verwenden, um Lieder als Eigentum eines Autors namens »Neidhart« zu betiteln, wird durch die handschriftliche Überlieferung scheinbar gerechtfertigt: Das Liedcorpus wird in Handschrift A mit *Nithart* und in Handschrift C mit *Her Nithart* überschrieben. In der Riedegger Handschrift R, die, laut dem vielzitierten Votum aus Haupts Ausgabe von 1858, die einzige Handschrift ist, die »Echtheit gewährt«, beginnt die Neidhartsammlung mit den Worten: *hie endet sich der phaff amis und hebt sich an hern neitharts wis.*⁴⁶⁸ In der umfangreichsten Handschrift der Neidhart-Überlieferung aus dem 15. Jahrhundert, der Berliner Neidhart Handschrift (c), die 131 Lieder und 45 Melodien enthält und somit den Versuch einer „Gesamtausgabe“⁴⁶⁹ darstellt, wird das Liedcorpus im Inhaltsverzeichnis auf dem Vorderdeckel mit *Etwevil des Neitharts rayen* betitelt.⁴⁷⁰

Franz-Josef Holznagel deutet die paratextuellen Namensnennungen in diesen wohl wichtigsten Überlieferungszeugnissen der Neidhartlieder als Autorzuschreibungen: „In den Corpusüberschriften von A, R und C meint der Name *Nithart* sicher noch den Verfasser der Lieder, und in dieser Bedeutung wird er auch noch im Inhaltsverzeichnis von c (*Etwevil des Neitharts rayen*) verwendet.“⁴⁷¹ Eine ähnliche Ansicht vertreten auch Jörn Bockmann, der die Bei- und Überschriften in A, R, C, C^b und c als Verfasserangaben versteht, und Heinz-Dieter Kivernagel, der die paratextuellen Nennungen in A, C, R, c und sogar in d und f für Autornamen hält.⁴⁷²

Im Folgenden möchte ich zeigen, dass »Neidhart« bereits in den frühen Überlieferungszeugnissen einen liminalen Bereich zwischen Autor, erzählendem und erzähltem Ich und Gattung bezeichnet, was vor allem für die Handschriften gilt, in denen der Name sowohl im Text als auch im Paratext (Über- oder Beischrift) erscheint.⁴⁷³ Dies ist nicht allein eine

⁴⁶⁸ Vgl. die Faksimile-Ausgabe: Fritz (Hg.): Die Berliner Neidhart-Handschrift R, Blatt 48r.

⁴⁶⁹ Schweikle: Neidhart, S. 8.

⁴⁷⁰ Vgl. Handschriftenbeschreibung von Boueke: Materialien zur Neidhart-Überlieferung, S. 18–28. Die Handschrift c ist als Faksimile über die Digitale Sammlung der Staatsbibliothek Berlin einsehbar unter <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN721568572> (Stand 11.08.2019).

⁴⁷¹ Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 385. Vgl. auch Schweikle: Neidhart, S. 50, der die Über- und Beischriften in A, C, R, c und fr als „Autorbezeichnungen in den Handschriften“ versteht.

⁴⁷² Vgl. Kivernagel: Die Werltsüeze-Lieder, S. 181 und Bockmann: Translatio Neidhardi, S. 122. Bockmann betont aber ausdrücklich, dass er unter dem »Verfasser« keine historische Person, sondern eine durch die Überlieferung und Rezeption konstituierte Figur versteht.

⁴⁷³ Der Name »Reuentak« taucht im Gegensatz zu »Neidhart« in der handschriftlichen Überlieferung – mit Ausnahme einer Überschrift in Handschrift f: *Her Neithart von Rewental und sein bruder Eberzan* (SNE II: w 9) – nur liedintern auf. Meist fungiert er nur als Bei- und Herkunftsname und findet in meiner Untersuchung daher nur stellenweise Beachtung. Zur Verwendung der Bezeichnung *Riuwental* vgl. Kivernagel: Die Werltsüeze-Lieder, S. 153–194 und Bockmann: Translatio Neidhardi, S. 91–129.

logische Konsequenz aus der Tatsache, dass selbst ein Paratext nach Genette als „Schwelle“ bezeichnet werden kann, die „keine feste Grenze nach innen (zum Text) oder nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist.“⁴⁷⁴ Durch den identischen Namen von Autor, erlebendem und erzählendem Ich und die im Zusammenhang mit dem Ich entstehenden Präsenzeffekte ist diese Schwelle zwischen Haupttext und Paratext in autobiographischen Texten noch wesentlich breiter als in Texten, die frei von autobiographischen Gesetzen sind. Daher erscheint es sinnvoll, die Namensnennung im Paratext und die Namensnennungen im jeweiligen Spiel- bzw. Liedcorpus der Handschrift im Zusammenhang zu betrachten, um die Verwobenheit von Paratext und Text zu verdeutlichen.⁴⁷⁵ Auch Zeugnisse, in denen die paratextuelle Nennung fehlt und der Name nur im Text auftaucht, werden berücksichtigt, denn zumindest in Fällen, bei denen nicht von fragmentarischer Überlieferung auszugehen ist, ist die Abwesenheit von Titel und Namensnennung ein Hinweis auf die Positionierung des überlieferten Textes im Werk- und Autorschaftsdiskurs.

2.1. »Neidhart« in den Pergamenthandschriften

2.1.1. *Nithart* in der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift (A)

Die kleine Heidelberger Liederhandschrift (Hs. A; cpg 357; Ende des 13. Jahrhunderts) überliefert unter dem Namen *Nithart* 17 Strophen, weitere 22 Strophen stehen unter anderen Namen (*Niune*, *Gedrut*, *Der junge Spervogel* und *Leuthold von Seven*).⁴⁷⁶ In den Liedtexten, die unter der Überschrift *Nithart* tradiert sind, taucht der Name »Neidhart« nicht auf, man kann

⁴⁷⁴ Genette: Paratexte, S. 10.

⁴⁷⁵ Hierbei werden einige Zeugnisse wegen ihrer fragmentarischen Überlieferung bzw. weil es sich um Nachträge von einzelnen Liedern in Sammelhandschriften handelt, nicht im Einzelnen berücksichtigt. Es befinden sich zwar Fragmente von Schwankliedern darunter, der Name »Neidhart« ist aber verloren. Der extrem fragmentarische Charakter lässt in diesen Fällen auch keine weiteren Deutungen zu. Es handelt sich um: Grieshabers Bruchstück (G; UB Freiburg im Breisgau Hs. 520), das Hildesheimer Neidhart-Fragment (Hi; Dombibliothek Hildesheim, St. God. Nr. 30), das Lemberger Neidhart-Fragment (K; vernichtet, als Kupferstich erhalten, vgl. SNE III: S. 510), eine »Neidhart«-Strophe in den Carmina Burana (M; clm 4660), das Maastrichter Fragment (Ma; Reichsarchiv in Limburg, 167/III,11), das Neidhart-Fragment St. Paul (S; Stiftsbibliothek St. Paul 10/8), ein Liedeintrag im Augsburger Codex (m; clm 3576) und das Stockholmer Neidhart-Fragment (st; Kungliga Biblioteket Stockholm Vu 85:2).

⁴⁷⁶ Vgl. Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 326. Die Überlieferung unter fremden Namen wurde in der Forschung dadurch erklärt, dass die Lieder von anderen Sängern reproduziert oder von Sammlern in Liederbücher gefasst wurden, die als Vorlage von A fungierten. Die „Reproduzenten- oder Liebhaber-Namen“ stehen in A anstelle des »echten« Autornamens, so die These (vgl. die Zusammenfassung bei Kornrumpf: Heidelberger Liederhandschrift A, Zitat Sp. 581). Auffällig ist vor allem, dass *Niune*, *Gedrut*, *Der junge Spervogel* und *Nithart* zusammen stehen. Kornrumpf begründet die divergente Strophenzuweisung durch die „Umwandlung des ‚gemischten Anhangs‘ in eine Reihe von ‚Autorcorpora‘“ (ebd., Sp. 582), geht also von einer Vorlage aus, in der viele Töne anonym überliefert wurden. Auch Holznagel geht von einer „Phase mündlicher oder schriftlicher Überlieferung“ aus, „in der die Neidhart-Strophen ohne den Namen des Autors tradiert wurden“ (Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 334).

hier also nicht von einem autobiographischem Gestus sprechen.⁴⁷⁷ Holznagel schließt, dass der Name entweder der Vorlage des Liedcorpus entnommen wurde oder „die Redaktoren von A oder *A [...] aufgrund ihrer literarischen Kenntnisse die gesammelten Lieder Neidhart zusprechen“⁴⁷⁸ konnten. Beide Möglichkeiten erscheinen plausibel, letztere vor allem, da die Liedtexte zahlreiche für die Neidhartlieder typische Merkmale enthalten, zu denen die Nennung der *dorper* und *gettelingē*, des *ungenannten* und des Spiegelraubs gehören.⁴⁷⁹ Die Überschrift »Neidhart« kann hier als ordnender Autor- oder Gattungsname für eine Liedgruppe aufgefasst worden sein.

2.1.2. *Her Nithart ime vasse* – »Neidhart« als Schwankheld in der Weingartner Liederhandschrift (B)

Ob der anonym überlieferte Nachtrag der Lieder in der Weingartner/Stuttgarter Liederhandschrift (Hs. B; HB XIII *poetae germanici* 1; Anfang des 14. Jahrhunderts) als Autorsammlung »Neidhart« zugeschrieben wurde, ist umstritten. Während die Herausgeber der SNE behaupten, dass das Liedcorpus in B – „wie die Parallelüberlieferung zeigt – als ‚Neidhart-Sammlung‘ gedacht“ war (SNE III, S. 499), stellt Franz-Josef Holznagel in seiner umfassenden Untersuchung zur Neidhart-Überlieferung fest, der Nachtrag könne „streng genommen kaum noch als Neidhart-Corpus bezeichnet werden.“⁴⁸⁰ Aufgrund der Zerteilung der Lieder in einen Block von älteren Liedern und einen Block von „jüngeren Neidhart“ vermuten auch Lindemann und Wenzel, dass kein Autor-Corpus gesammelt wurde, sondern die Lieder eher nach Gattungsmerkmalen zusammengestellt wurden.⁴⁸¹

Zu den »jüngeren Neidhart« gehört auch das als Fassschwank bekannte Schwanklied (SNE I: B 69–77; vgl. Teil II Kap. 1.2.3). Die Überlieferung der Schwanklieder, die zu den sogenannten »Pseudo-Neidhart« gezählt werden, setzt somit früh ein – die Weingartner Liederhandschrift wurde im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts geschrieben –, was die Differenzierung zwischen »älteren« und »jüngeren« Liedern erschwert.⁴⁸² Während das Lied in

⁴⁷⁷ Allerdings gibt es eine *Riuvental*-Nennung in einer Strophe, die Niune zugeordnet wurde. Bezeichnenderweise verlangt das Ich im letzten Vers dieser Strophe: *mine vriunt, nu lazet mich des namen vri!* (SNE I: R 2, hier A VII,6).

⁴⁷⁸ Holznagel: *Wege in die Schriftlichkeit*, S. 327.

⁴⁷⁹ Die Analyse des Spiegelraub-Motivs überschreitet den Rahmen dieser Arbeit. Einen wichtigen Überblick bietet Lienert: *Spiegelraub*.

⁴⁸⁰ Holznagel: *Wege in die Schriftlichkeit*, S. 338. Gründe für Holznagels Position sind vor allem die Parallelüberlieferung unter anderem Namen und die »unechten« Lieder. Es muss offenbleiben, ob die Freiseite vor dem Nachtrag die Funktion hat, eine neue Liedersammlung anzuzeigen (vgl. ebd. S. 335), oder ob ursprünglich eine Miniatur beabsichtigt wurde (Schweikle: *Neidhart*, S. 23).

⁴⁸¹ Lindemann: *Studien zur Neidhart-Tradition*, S. 179–180 (Zitat S. 179); Wenzel: *Der Text als Realie?*, S. 93.

⁴⁸² Nellmann datiert die Entstehung des Fassschwanks sogar auf die Mitte des 13. Jahrhunderts (Nellmann: *Zeisenmûre*, S. 409–413). Vgl. auch die fragmentarische Überlieferung von zwei Schwänken in »Grieshabers Bruchstück« (Hs. G) aus dem 14. Jahrhundert (Krechsenschwank, SNE II: c 131; Kuttenschwank, SNE II: f 17).

B ohne Überschrift bleibt, ist es in der Parallelüberlieferung mit *Neidhart im vas* (c) und *Neidhart im was von Engelmars pus* (f) überschrieben; diese Themenüberschriften deuten bereits darauf hin, dass »Neidhart« in dem Lied handelnde Figur ist.⁴⁸³ Obwohl ich das Lied bereits im Kapitel zu den Schwankliedern ausführlicher besprochen habe, werde ich im Folgenden noch einmal einen kurzen Überblick über die Handlung des Liedes nach dem in Handschrift B überlieferten Text geben.

Nach dem Willkommensgruß an den Frühling im Natureingang wird im Fassschwank ein dörperlicher Tanz im Präsens geschildert, der schnell in Keilereien ausartet. Das Sprecher-Ich äußert direkte Fragen (*Wa sint nu hûte, / die da kunnen tretten nah der gigen?* II, 1–2) und formuliert die Handlung betreffende, konkrete Anweisungen (*ir lant sin niht, ir vaht sû ðffe, e das sû vellen tóttē* V, 11), wodurch im Text ein Publikum konstruiert wird, welches konkret am besprochenen Geschehen teilhat. Produktion und Rezeption werden als simultan inszeniert, Präsenzeffekte entstehen, das Publikum soll sich auf die Seite des greifbaren Ichs schlagen und wird Teil des Dörperkampfes.

Plötzlich wird dem Sänger-Ich von den Dörpern verboten, sich am Ort des Geschehens aufzuhalten. Weil sie sich so frech verhalten, will es trotz ihrer Drohungen weitersingen. Doch der Aufenthalt im dörperlichen Bereich ist anscheinend Voraussetzung für das Singen:

*noch sint ir laider drie,
die mir verbietet dikeke das gôy.
die hant vil mangen virretag
mit hunger úberrennet.
si dunkent sich so vri,
das ich will singen sunder ir drôy.* (SNE I: B 69–77, VI)

Das Ich gibt *Giselbreht* den Befehl zum Trommeln und schon beginnt *ain spil*. Mit diesem Spiel ändert sich auch die Zeitstruktur: Plötzlich wechselt das Ich in eine heimliche Beobachterposition und ins Präteritum – das zuvor präsente Sänger-Ich spaltet sich in erlebendes Ich (in der heimlichen Beobachterposition) und präsentes Sänger-Ich auf. Die Augenzeugenschaft des erlebenden Ichs im dörperlichen *gôy* dient dem präsenten Sänger-Ich als Legitimationsstrategie, um die gesungene Geschichte zu beglaubigen.⁴⁸⁴ Durch sein Versteck aus dem Weinfass beobachtet das erlebende Ich das *spil*, und nur durch diese heimliche

⁴⁸³ Zu den Überschriftentypen und ihren Bezeichnungen vgl. Becker: Die Neidharte, S. 142–181. Die Überschrift in Hs. f ist schwer lesbar, die hier angebotene Lesart orientiert sich an den Angaben der SNE (vgl. zur Überschrift SNE III: S. 221).

⁴⁸⁴ Zur „Evidenz der Augenzeugenschaft“ vgl. Wandhoff: Der epische Blick, S. 169–258 (Zitat S. 178). Nach Wandhoff können die Augen der Beobachter im Text als „verlängerte Augen der Hörer und Leser“ (S. 178) fungieren, d.h. die textexternen Rezipienten werden zu Augenzeugen.

Anwesenheit im *gôy* ist es für das präsente Sänger-Ich möglich, davon zu berichten, wie *Engelmar* einen Spiegel zerbricht und auf Stelzen gerichtet wird.⁴⁸⁵

Schließlich wird das erlebende Ich im Fass entdeckt und in diesem Zusammenhang von einem Dörper als *her Nithart* bezeichnet (*er sprach „so wert mir niemer bolt, her Nithart lîge ime vasse“* IX, 10). Protagonist, Sprecher-Ich und *her Nithart* sind identisch. Da *her Nithart* zwar intellektuell überlegen ist, physisch aber unterlegen, flieht er aus dem *gôy*. Die Pointe des Schwankliedes fehlt keineswegs,⁴⁸⁶ sie liegt in der Listigkeit von »Neidhart«, versteckt im *gôy* zu bleiben und retrospektiv ein Lied über das dörperliche Gewalt-*spil* singen zu können – singen ist siegen und somit das (fingierte) Liedpublikum unmittelbar am Kampfspiel gegen die Dörper beteiligt.

2.1.3. *Her Nithart disen reien sanc* – »Neidhart« in der Manessischen Liederhandschrift (C)

Das Liedcorpus in der »Großen Heidelberger Liederhandschrift« (Hs. C; cpg 848; 1. Drittel des 14. Jahrhunderts) wird nicht alleine durch die Überschrift *Her Nithart* eingeleitet. Dem Ordnungssystem der Handschrift entsprechend ist dem Corpus eine Miniatur vorangestellt, die meist als »Autorminiatur« bezeichnet wird (vgl. Abb. 7).⁴⁸⁷ Die Anordnung der Lieder nach »Autornamen« und »Autorminiaturen« ist das Ergebnis eines sekundären Sammlungsprozesses. Die Bezeichnung »Autorminiatur« irritiert, da das Bild – wie die meisten »Autorminiaturen« romanischer und deutscher Liederhandschriften – keine spezielle Autordarstellung bietet, sondern „zwischen Gliederungsfunktion, übergreifender Thematik, Textillustration und Autorkonstruktion“⁴⁸⁸ changiert. Die »Neidhart«-Miniatur hat eine ähnliche Funktion wie die autobiographischen Gesten in den Liedtexten: Sie verleiht den Texten die „Aura persönlich-biographischer *auctoritas*“ und dient der „biographischen Beglaubigung“ der Lieder.⁴⁸⁹ Das Zusammenspiel von Text und Bild zeigt, dass die Lieder „auf das Agieren

⁴⁸⁵ Beide Motive sind in der Neidhartrezeption äußerst populär.

⁴⁸⁶ Vgl. Wachinger: Neidhart-Schwänke im Bild, S. 143. Lindemann deutet den Witz des Liedes in eine andere Richtung: „Signum Engelmars ist nun die Einbeinigkeit, die ihn für immer kennzeichnet: Engelmars buoze diu bleip staete, triumphiert der Sänger (VIII, 5); darin könnte die – oft vermisste – Pointe des Schwankes liegen.“ (Lindemann: Studien zur Neidhart-Tradition, S. 183–184).

⁴⁸⁷ Vgl. das digitale Faksimile des Manessischen Codex: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/cpg848>, Bl. 273r.

⁴⁸⁸ Peters: Ordnungsfunktion – Textillustration – Autorkonstruktion, S. 429. Das Zitat bezieht sich auf die Bilder der romanischen und deutschen Liederhandschriften generell und fasst – wie auch Peters Überschrift – die grundlegenden Erkenntnisse von Peters zusammen, an denen ich mich bei den Überlegungen zum Text-Bild-Verhältnis wesentlich orientiere.

⁴⁸⁹ Peters: Ordnungsfunktion – Textillustration – Autorkonstruktion, S. 399. Nichols geht davon aus, dass die »Autorminiaturen« und die Biographisierung der Lieder Folgen der Verschriftlichung sind und als Ersatz („poet surrogates“) für die Absenz des Sängers in der Schrift fungieren (Nichols: The early troubadours, S. 70). Hierbei ist aber fraglich, wieso sich die Biographisierung der Lieder auf wenige Werke beschränkt.

und ‚Erleben‘ einer Autorfigur hin rezipiert werden⁴⁹⁰ sollten. Volker Mertens bemerkt zu den Miniaturen, dass „Momente der adligen Existenz, eines ‚idealen Dichterlebens‘“ dargestellt werden. „Die Bilder gehorchen einer Authentisierungsstrategie, sie fingieren Entstehungsumstände der Lieder, nicht Aufführungssituationen.“⁴⁹¹ Da aber grade für die Neidhartlieder gilt, dass Entstehungsumstände und Performancesituationen eng miteinander verknüpft sind, in den Texten der Entstehungsprozess des Liedes erzählt wird und das Lied als spontan improvisiert und somit im Entstehen behauptet wird, ist die Funktion der Neidhartminiatur nicht auf die rein biographische Legitimierung beschränkt – das Eine (»Entstehungsumstände«) schließt das Andere (»Aufführungssituation« bzw. Performance) nicht aus. Die Miniatur koppelt die Darstellung des »Autors« Neidhart mit der in den Liedtexten erzeugten Situation der vielstimmigen Performance. Dies ist auch der Grund, weshalb sich die Neidhart-Miniatur von den übrigen Bildtypen im Codex Manesse unterscheidet.⁴⁹²

Die in der Mitte der Miniatur positionierte Figur, die die vier umstehenden Figuren durch ihre Körpergröße überragt, wird in der Forschung einhellig als *Her Nîthart* identifiziert.⁴⁹³ Bezüglich der vier Figuren, die die Zentralfigur – je zwei von der linken und rechten Seite – umringen, ist sich die Forschung nicht einig. Mal werden die Figuren als freundlich gesinntes Publikum »Neidharts«, mal als feindlich gesinnte Dörper bzw. Bauern interpretiert.⁴⁹⁴ Die Miniatur stellt eine bewegte Szene dar: Die umstehenden Figuren greifen »Neidharts« Arm,

⁴⁹⁰ Peters: Ordnungsfunktion – Textillustration – Autorkonstruktion, S. 429. Die Beteiligung der Bilder an der „Biographisierung“ und der Konstruktion von Autorschaft hat Ursula Peters anhand vieler Miniaturen in romanischen und deutschen Liederhandschriften geltend gemacht. Vgl. auch dies.: Autorbilder in volkssprachigen Handschriften des Mittelalters; Peters: Das Ich im Bild.

⁴⁹¹ Mertens: Der Sänger und das Buch, S. 115. Franz-Josef Holznapel macht auf verschiedene Miniaturen aufmerksam, die Rückschlüsse auf eine musikalische Darbietung zulassen (z.B. von Buochein Bl. 271r, Reinmar der Fiedler Bl. 312r, Frauenlob Bl. 399r). Vgl. Holznapel: Die deutschsprachige Lyrik des Mittelalters, Sp. 6.

⁴⁹² Die »Autorminiaturen« im Codex Manesse lassen sich nach Peters in vier Kategorien teilen: „der Protagonist als sitzende Einzelperson in Frontal- oder Halbprofilstellung, im Gespräch mit der Dame und schließlich als Ritter auf bzw. mit seinem Pferd“. Hinzu kommen die „sog. Genrebilder, [...] Szenen höfischer Fest- und Geselligkeitskultur in Turnier, Kampf, Jagd, Spiel, Tanz und Liebesbegegnungen“ (Peters: Ordnungsfunktion – Textillustration – Autorkonstruktion S. 397 und S. 399).

⁴⁹³ Vgl. Voetz: Neidhart-Miniatur, S. 136-141, hier auch weitere Literaturangaben.

⁴⁹⁴ Edmund Wiessner identifiziert im Vorwort zu seinem Kommentar alle Figuren als *vrunt* »Neidharts«: „Der Dichter ist von seinen Freunden umgeben, die ihn bittend und schmeichelnd bedrängen, doch wieder von den Dörpern zu singen, während er sich dagegen sträubt“ (Wiessner: Kommentar, S. VI). Walter Koschorreck kombiniert in seinem Kommentar zur Faksimileausgabe sogar die beiden Deutungsmöglichkeiten: In den rechten Figuren erkennt er „Bauernlummel“, die »Neidhart« „in die Quere kommen“, in den linken Figuren hingegen das Publikum »Neidharts«, dessen positives Verhältnis zur Zentralfigur an dem „freundlichen Grinsen“ und der „Gebärde der Begeisterung“ der linken Figur im gelben Gewand offenbar werde (Koschorreck, Kommentar, S. 108). Die Lieder, die Wiessner und Koschorreck diesbezüglich als mögliche Referenzpunkte für den Illuminator nennen (SNE I: R 1; SNE I: R 20), sind nicht in C überliefert, von „Anregungen aus den Strophen der Handschrift“ (Koschorreck, Kommentar S. 103) kann also keine Rede sein. Für eine ausführlichere Darlegung weiterer Positionen vgl. Voetz: Neidhart-Miniatur, S. 139–140. Im Gegensatz zu dem Großteil der Interpreten der Neidhartminiatur, die die Seiten aus der Sicht des Betrachters angeben, halte ich mich bei den Seitenangaben an die ikonographische Tradition.

Schulter und seine Flanke an – sie kommen ihm zu nahe. Neben der körperlichen Distanzlosigkeit sprechen Mimik und Kleidung der Figuren dafür, die Figuren als Dörper zu identifizieren.⁴⁹⁵ Ihre deutlich kürzer geschnittene Kleidung steht im Kontrast zur langen Kleidung der Zentralfigur.⁴⁹⁶ Auffällig sind außerdem das gelbe Gewand und die roten Schuhe der Figur auf der linken Seite. Die Schuhe könnten ein Hinweis auf die Textkenntnis des Illuminators sein, denn in Strophe C 130 werden explizit die roten Schuhe eines Dörpers namens Hildemar erwähnt: *Die Hildemars gelōschten schūch die sint mit rotem leder* (SNE I: R 18, hier C XII,1).⁴⁹⁷

Die Strophe, die Hildemars rote Schuhe erwähnt, fehlt in der Riedegger Handschrift – kein Einzelfall, denn in C sind viele Dörperbeschreibungen überliefert, die nicht in R stehen. „Im Allgemeinen biegen die Zusätze ab ins Grelle von Keilereien und grobbäurischem Benehmen.“⁴⁹⁸ Vor allem bedingt durch derartige Zusatzstrophen, die das Verhältnis von Dörpern und Sänger-Ich ausgestalten, so Siegfried Beyschlag, sei in C ein „anderes Gesicht“ »Neidharts« zu erkennen.⁴⁹⁹ Auch Holznagel bezeichnet das „Spiel mit der Sängerfigur“ als hervorstechendes Merkmal der Neidhart-Sammlung in C. Diese „pseudobiographische Ausgestaltung der Sängerrolle“⁵⁰⁰ wird bereits in der Miniatur, die die Ich-Reden der textinternen Sprecher (sic!) piktorial umsetzt, deutlich.

⁴⁹⁵ Die grotesken Grimassen der beiden linken Figuren erinnern beispielsweise an die Darstellung der Sünder im jüngsten Gericht am Fürstenportal des Bamberger Doms (erste Hälfte der zwanziger Jahre des 13. Jahrhunderts; vgl. Schuller: Fürstenportal, S. 90). Auf mögliche motivische Vorbilder aus dem geistlichen Bereich haben bereits Eckehard Simon und Lothar Voetz hingewiesen. Es handelt sich bei den vermuteten Bildspendern in beiden Fällen um die im Kontext der Passion als gewalttätige und spottende Widersacher Jesu konnotierten Juden, die ihr Gesicht zu einem fratzenhaften Grinsen verzerren. Simon: Neidhart von Reuental, S. 33, verweist auf den Bildtypus der »Gefangennahme Christi«. Voetz: Neidhart-Miniatur, sieht in der »Verhöhnung des Gekreuzigten« ein mögliches Vorbild. Diese Thesen sind durchaus plausibel und werden von weiteren Details in der Neidhart-Ikonographie gestützt.

⁴⁹⁶ Voetz betrachtet vor allem die bunt-gestreiften *bosen* der Figuren als Argument dafür, dass es sich um Dörper handelt (Voetz: Neidhart-Miniatur, S. 147–149.) Nach Voetz sind die gestreiften *bosen*, also die „enganliegende Beinbekleidung der Männer“, die man heute wohl eher als Strumpf bezeichnen würde (Brüggen: Kleidung und Mode, S. 199. Vgl. auch S. 225), in den C-Miniaturen singulär. Da auf mehreren der Miniaturen aber Figuren dargestellt sind, die gestreifte Gewänder tragen, ist diese Begründung nicht überzeugend. Vgl. u.a. folgende Miniaturen: Heinrich von Breslau (Bl. 11v), Otto von Brandenburg (13r), Heinrich von Meißen (14v), Johannes Hadloub (371r), Frauenlob (399r).

⁴⁹⁷ *Gelōscht* bedeutet, dass die Schuhe aus einem teuren roten Leder gefertigt wurden. *Lōsche* ist ein „feines rotes Leder“ (Brüggen: Kleidung und Mode, S. 232.).

⁴⁹⁸ Beyschlag: Neidhart (VL²), Sp. 881. Dies gilt beispielsweise bereits für das erste unter *Her Nīthart* verzeichnete Lied in C (SNE I: R 44).

⁴⁹⁹ Beyschlag verwendet den Namen »Neidhart« hier wohl als übergeordneten Begriff für das Gesamtwerk. Die Verwendung der Metapher des „anderen Gesichts“ verdeutlicht, wie stark die Suggestionskraft der körperlichen Präsenz des Sprecher-Ichs in den Liedern ist.

⁵⁰⁰ Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 352. Jessica Warning spricht hingegen von einem „Bedeutungsverlust der Sängerrolle“ (Warning: Neidharts Sommerlieder, S. 142). Im Zuge ihrer Grundthese, dass den Liedern in R eine „höhere Komplexität“ (S. 223) zuzusprechen sei, ist diese Beobachtung nur logisch. Problematisch ist vor allem Warnings Prämisse, man könne sich durch eine Untersuchung der Überlieferungsschichten, der Poetologie der Texte und der Autorbilder in den Texten tatsächlich dem historischen Autor nähern (S. 22–24).

»Neidhart« formt mit der linken Hand einen „Ablehnungsgestus“⁵⁰¹ in Richtung der Dörper zu seiner Rechten. Sein rechter Arm ragt weit in die Höhe, Zeige- und Mittelfinger der Hand sind locker ausgestreckt, Ringfinger und kleiner Finger gekrümmt, während die Spitze des Daumens den Ringfinger berührt. Die Dörper bewegen ihre Hände in Richtung der Geste »Neidharts«; eine der Figuren zu seiner Rechten packt den Ellenbogen seines empor-gereckten Arms, die andere hat ihre linke Hand erhoben, der Zeigefinger ist ausgestreckt. Die Augen der rechten Dörper sind deutlich auf die erhobene Hand »Neidharts« fixiert. Die Geste ist auch durch die Aussparung anderer farbiger Motive innerhalb des oberen Drittels der Miniatur hervorgehoben.⁵⁰²

Die so in Szene gesetzte Handhaltung »Neidharts« kann als Abstufung der *digitus-argumentalis*-Geste gedeutet werden – eine Geste, die „auf unterschiedliche Weise das Thema Lehrvortrag, aber möglicherweise auch Aufführung oder Performanz impliziert.“⁵⁰³ Die Miniatur ist eine bildliche Umsetzung der in den Liedtexten evidenten Bedrohung »Neidharts« durch die Dörper, welche ihn sowohl körperlich bedrängen als auch seine Existenz als Minnesänger gefährden: Auf Ebene der erzählten Handlung liegen sie der umworbenen Dame ebenfalls in den Ohren und treten somit in Konkurrenz zu »Neidharts« Sang; in den Trutzstrophen bekommen sie eine Stimme und drängen »Neidhart« in die Position des schweigend rezipierenden Objekts. Auf der Miniatur erreicht der *digitus-argumentalis* des Dörpers auf der rechten Seite nicht annähernd die Höhe der Redegeste »Neidharts«. Seine *manus loquens* befindet sich in einer für die Dörper unerreichbare Höhe, in der »Neidhart« seinen Status als Sänger vor den konkurrierenden Dörpern schützt.⁵⁰⁴

Durch diese Grundannahme dient die Arbeit, die durchaus sehr feinsinnige Beobachtungen zu einzelnen Liedern bietet, letztlich nur der Bestätigung der frühen Forschung: R sei die Handschrift mit der größten Nähe zum historischen Autor. Die Lieder in C hingegen würden nicht „die Vorstellung eines souveränen und literarisch versierten Autors“ evozieren (S. 144). Warning bestätigt also die Vorstellung des 19. Jahrhunderts vom in der Überlieferung »zersetzten Original«.

⁵⁰¹ Amira: Handgebärden, S. 220–222.

⁵⁰² Das vorgezeichnete Wappen wurde – vielleicht mit Absicht? – nicht illuminiert. Mit einer Ausnahme (Her Hug von Werbenwag, Bl. 252r, hier sind aber Wappen und Bogen vorgezeichnet) finden sich in allen anderen Miniaturen Zierranken, Wappen, Vögel, Bögen oder Turnierpublikum im oberen Drittel.

⁵⁰³ Peters: Ordnungsfunktion – Textillustration – Autorkonstruktion, S. 396. Auch Amira zählt »Neidharts Geste« in einer Anmerkung zu den Redegesten, die als Abwandlung des „altbekannten sog. Segensgestus“ zu verstehen sind (Amira: Handgebärden S. 194, Anm. 2). Bereits Quintilian beschreibt unter den Redegesten eine Gruppe von Zweifingergesten (Quintilian, Institutionis, XI 3, 94–100). Ähnliche Fingerhaltungen sind zudem auf weiteren Miniaturen der Handschrift C abgebildet: Die Miniatur des von Scharpfenberg (Bl. 204r) zeigt beispielsweise eine Frau im Publikum mit entsprechender Geste. Koschorreck deutet diese im Kommentar zum Faksimile als „lebhafteste Redegebärde“ (Koschorreck: Kommentar, S. 118). Dasselbe darf man wohl auch für eine ähnliche Szene auf der Miniatur des Dürner (Bl. 397v) annehmen. Auf der Miniatur der Winsbekin, die recht eindeutig einen Lehrvortrag darstellt, sieht man eine Zweifingergeste, bei der sich Daumen und Zeigefinger allerdings nicht berühren (Die Winsbekin, Bl. 217r).

⁵⁰⁴ In keiner anderen Miniatur der Handschrift wird eine Redegeste über der Höhe des Kopfes ausgeführt. Lediglich in Zeigegesten (Kol von Nüssen, Bl. 396r) oder beim Gruß (Der wilde Alexander, Bl. 412r) werden die Hände höher gestreckt.

In der Forschung wird »Neidharts« Geste aber auch häufig als „Schwur“⁵⁰⁵ oder „Abschwörungsgestus“⁵⁰⁶ gedeutet.⁵⁰⁷ Egal, ob die Geste die performative Setzung »Ich rede« oder »Ich schwöre« verkörpert: Das Bild weist eine intrikate Relation zum Inhalt des ersten Liedes in Handschrift C auf, in dem sowohl Eidesleistungen als auch der sängerische Wettstreit des Sänger-Ichs mit den Dörpern eine Rolle spielen.

Im Winterlied C I (SNE I: R 44, hier C 1–10),⁵⁰⁸ welches Beyschlag unter die treffende Überschrift „Minnedienst – Abrechnung“⁵⁰⁹ stellt, reflektiert das Ich die Bedingungen des Minnesangs: Wenn es sich von der Dame trenne, wem soll es dann seinen Dienst (=Minnesang) leisten? Es entscheidet sich für das Fortsetzen des Singens – allerdings nicht in Form von Frauenpreis, sondern in Form von Dörperschelte (*mir hat aber ein geteling genuwet disen has*, SNE I: R 44 hier C II,14). Der *geteling* Irenber und seine unhöfischen Werbungsversuche werden ausführlich beschrieben. Zunächst schwört die Dame allen Werbern ab (*si hat mich und in und alle unstete man verlobt*; C III,14). Das Ich hofft, dass die Angebetete den Abschwörungseid brechen und sich ihm zuwenden wird: *Breche si den eit, / liesse ir mine sicherheit / vor ir fründen hobe staben, / das ichs ziemer wolde haben / lieb vor allem liebe hin da liep ein ende hat* (C IV, 1–5). Es ersehnt den Eidbruch seiner Dame und will diesen dadurch erreichen, dass es selbst einen Eid leistet (*hobe staben*).⁵¹⁰ Dabei hat es sich in der vorangehenden Strophe in die Reihe der *unsteten* gestellt, eine Eidleistung seinerseits scheint also äußerst zweifelhaft, der performative Sprechakt »Eid« ist durch die Unzuverlässigkeit des Sprechers gefährdet.

Schließlich entpuppen sich die Dörper doch als ernsthafte Konkurrenten des Sänger-Ichs im Minnedienst: *Der hat ir gesaget, das ir oren wol behaget* (C VIII 1–2), was wohl den schlechten Geschmack der Rezipientin impliziert und sie selbst zur Dörperin stilisiert. Das Ich bleibt mit seinem Singen erfolglos, es ist im Wettkampf mit dem Dörper um die Gunst der (Dörper-)Dame unterlegen. „Der Konflikt für den Sänger entsteht dadurch, dass er [...] mit adäquaten (höfischen) Mitteln um eine inadäquate (nicht-höfische) Partnerin in einem inadäquaten (nicht-höfischen) Bereich wirbt.“⁵¹¹

⁵⁰⁵ Holzngel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 345. Walther: Die Miniaturen, S. 188, spricht vorsichtiger von einer „wie zum Schwur erhobene Handgebärde“.

⁵⁰⁶ Simon: Neidhart von Reuental, S. 138; Voetz: Neidhart-Miniatur, S. 156.

⁵⁰⁷ Vetter: Rezeption der Bilder, S. 207, spricht von einem „Zeichen des ‚Hörneraufsetzens‘“. Wobei dies eher unwahrscheinlich ist, da die spottende Bedeutung dieser Geste erst neuzeitlich entstanden ist. Vgl. Engemann: Der corna-Gestus. Die Ähnlichkeit der Geste mit den Darstellungen der „Schwurgebärden“ im Sachsenspiegel ist nicht von der Hand zu weisen (vgl. Amira: Handgebärden, S. 227–230), und auch andere Miniaturen im Codex Manesse sprechen für diese Deutung, z.B. Von Buchheim (271r) oder Rudolf der Schreiber (362r).

⁵⁰⁸ Der Strophenbestand in C weicht stark von dem in R und c ab. Das Lied ist in R in nur fünf Strophen überliefert, während in C zehn Strophen und c vierzehn Strophen stehen.

⁵⁰⁹ Beyschlag: Die Lieder Neidharts, S. 279.

⁵¹⁰ Vgl. Wachinger: Kommentar, S. 667.

⁵¹¹ Händl: Rollen und pragmatische Einbindung, S. 134.

Die neunte Strophe scheint auf den ersten Blick recht zusammenhanglos in das Lied eingefügt zu sein:

*Ein vri wib schrei: „we!
Tihelhart von Gremmense
der hat mir leides vil getan.
er ist niht man noch wirt öch man.
die sinen gumpelwise die treib er hüre mir ze schaden.
de konde er genüg,
er brach mir miner mümen krüg,
da er stünt uf einem bank.
das sin schere hab undank,
dú da hinden reicht hin dan gegen dem einen waden.
dú ist zerbetzet gar
und get niden us der scheide.
da mit er den krüg zerbrach. got fúge im herzeleide!
da von ich min benne verlos, des wart ich missevar.“ (C IX)*

Bleibt man bei der durch die Ausgabe vorgegebenen Deutung, ist die gesamte Strophe als Dörper-Rede zu deuten.⁵¹² Diese Unterbrechung würde das Scheitern des Minnesangs auf der formalen Ebene signalisieren.

Es gibt aber meines Erachtens eine zweite Deutungsmöglichkeit, die einen Zusammenhang zur vorherigen Minnereflexion herstellen würde. Im Rahmen dieser Lesart setze ich entgegen der Ausgaben die Anführungszeichen unmittelbar hinter dem Wehschrei: *Ein vri wib schrei „we!“*.⁵¹³ Das *vri wib* wird also mit der Minnedame und »Tihelhart von Gremmense« mit dem konkurrierenden Dörper der beiden vorangehenden Strophen identifiziert, dessen Dienst bei der Dame erfolgreicher war.⁵¹⁴ Das Sänger-Ich fordert die Dame auf, gegen die unlautere Werbung des Konkurrenten zu protestieren. Das *vri wib* kommt dem aber nicht nach – im Gegenteil! Kodiert durch die Sexualmetaphorik von Schwert und Scheide und zerbrochenem Krug wird angedeutet, dass der Konkurrent sehr gut bei der Dame gelandet ist.⁵¹⁵

⁵¹² *vri wib* kann mit »Dienstmagd« übersetzt werden (vgl. Beyschlag: Die Lieder Neidharts, L 51 Va). Vgl. Lexer, Bd. 3, Sp. 528: „nicht leibeigene magd“. Vgl. auch die Belegstellen im Helmbrecht (711 und 1088).

⁵¹³ Das Verb steht in der Imperativform (*schrei*). Alle späteren Aussagen lassen sich problemlos auf das männliche Sänger-Ich als Sprecher beziehen.

⁵¹⁴ Der sprechende Name (*Tihelhart* = »starkes Dichterlein«) deutet auf den Konkurrenten aus der vorherigen Strophe hin. In Handschrift c heißt der Dörper *durchelhart von grammase* (c 93, 13).

⁵¹⁵ Ich deute *muome* (9, 7) also nicht als Verwandtschaftsbezeichnung, sondern als weibliche Person im Allgemeinen (DWB 12, Sp. 2647). Dafür spricht auch die Verwendung des Begriffs im Rahmen einer Neidhart-Referenz bei Hermann von Sachsenheim. Der Anblick von ihm fremden Damen wird vom Erzähler des »Spiegels« dazu verwendet, auf die *mōmen* zu verweisen, von denen »Neidhart« gesungen habe (Des Spiegels Abenteuer, 1414–1417).

Da sie den falschen Sang erhört hat, fällt die Dame nun als umworbene Adressatin weg. Ihre Position als Rezipientin wird in der letzten Strophe, die zu den sogenannten »Heischestrophen« zählt, durch Fürst Friedrich ersetzt. Das Sänger-Ich richtet eine Apostrophe an Fürst Friedrich und bittet ihn um Unterstützung (C X, 1–7).⁵¹⁶ Die Strophe steht in C nicht zusammenhanglos „in Distanz zum Rest des Liedes“,⁵¹⁷ wie Burghart Wachinger meint, vielmehr greift sie die innerhalb der Minnesangreflexion durchgehend thematisierte Dienst-Lohn-Beziehung erneut auf und überträgt sie auf das Verhältnis von Sänger und Herrscher. Nach dem Scheitern im Minnedienst will das Sänger-Ich nun als Panegyriker Friedrichs aktiv werden:⁵¹⁸

*wan ich han in dime gōy
manige snōde sunderdrōy.
ich will es gedienen, al die wile so ich lebe,
hie mit miner hant,
hin ze got mit miner zungen
wirt in fronechore ein lobeliet von dir gesungen,
da von du wirst in dem paradyse wite erkant. (C X)⁵¹⁹*

Die Bezeichnung von Friedrichs Territorium, in dem sich das Ich aufhält, als *gōy* – ein Begriff, der in der Regel zur Bezeichnung des Dörpermilieus, also für einen explizit unhöfischen Bereich verwendet wird – scheint nicht unbedingt schmeichelhaft.⁵²⁰ In Friedrichs *gōy* ist das Sänger-Ich harten Drohungen ausgesetzt, eine Anspielung auf die Dörper, die bereits in den vorherigen Strophen als singende Konkurrenten beschrieben wurden. Man kann den Vers also als Beschwerde über konkurrierende, unhöfische Sänger verstehen, die im höfischen Bereich geduldet werden. An diesem dörperlichen Hof wird das Ich als obdachlose

⁵¹⁶ Die »Heischestrophen« gehören zu den pseudobiographischen Legitimationsstrategien. Vgl. Holznapel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 421. Zum Verständnis der literarischen Funktion der Heischestrophen innerhalb des Spiels mit der Sängerrolle hat vor allem Christelrose Rischer beigetragen: Rischer: Rolle in den Liedern Neidharts. Ein eigenes Kapitel zu den Heischestrophen bietet außerdem Lindemann: Studien zur Neidhart-Tradition, S. 206–242. Schweikle deutet die Heischestrophen allerdings noch als biographische Dokumente, „die den fiktionalen Rahmen der Lyrik durchbrechen“. „In ihnen spricht Neidhart in eigener Sache, tritt aus seinem Spielfeld heraus und wendet sich an den österreichischen Herzog Friedrich II., den Streitbaren, seinen mutmaßlichen Landesherrn.“ (Schweikle: Neidhart, S. 93). Diese Position vertritt auch Rahm: Das Heidelberger Neidhart-Fragment d, S. 30.

⁵¹⁷ Wachinger: Kommentar, S. 667. Den Versuch, die Heischestrophen in den Liedkontext zu integrieren, haben Händl: Rollen und pragmatische Einbindung, S. 134–140, Obermaier: Dichtung über Dichtung, S. 112–114 und Rischer: Rolle in den Liedern Neidharts unternommen. C 1 – 10 (=WL 35) hat in ihren Untersuchungen aber nur am Rande Beachtung gefunden. Rischers Interpretation ist ein wesentlicher Orientierungspunkt für meine Liedbeschreibung, da auch sie die Dienst-Lohn-Beziehung innerhalb der Reflexion über den richtigen *sanc* als wichtigsten Anknüpfungspunkt der Heischestrophe hervorhebt.

⁵¹⁸ Vgl. Obermaier: Dichtung über Dichtung, S. 112 über die Heischestrophe c 123, 12 (SNE I: R 1).

⁵¹⁹ Die Strophe knüpft möglicherweise an eine Heischestrophe Walthers (La 28,1) an. Vgl. Hausteil: Neidharts „hiuselîn“, S. 312f.

⁵²⁰ Vgl. Lindemann: Studien zur Neidhart-Tradition, S. 215.

Schwellenfigur inszeniert.⁵²¹ Seine Außenseiterposition markiert es durch eine positive Differenz: die des über alle anderen Sänger hervorragenden Sängers.

Den Dienst verspricht das Sänger-Ich *hie* mit seiner *hant* zu verrichten und *hin ze got* durch seinen Gesang auszuüben (*mit miner zungen*).⁵²² Das Versprechen kann bedeuten, dass das Sänger-Ich im Diesseits für den Fürsten mit seiner Hand zum Waffendienst (gegen die Dörper?) bereit ist: als Opposition zum sich erst im Jenseits erfüllenden Dienst durch den Gesang mit der Zunge. Gleichzeitig kann sich die *hant* auch unmittelbar auf den Gesang des Lobliedes beziehen, denn zum Memorieren der Tonstufen des Hexachords wurden diese auf der Hand verortet (Guidonische Hand). Hierauf bezieht sich etwa eine Stelle aus Heinrichs von Mügeln »Der meide kranz«, in der die *Musica* explizit vom Singen der drei Hexachorde (*gesenge dri*) »in der Hand« spricht: *ich tu gar meisterlich bekannt, / wie man sie singet in der hant*.⁵²³ Da bereits in der dritten Strophe auf die Existenz der Figuren in der Schrift verwiesen wird (*wan enkunde es an ein bûch / niemer halbes han geschriben / des er wunders hat getriben*; C III, 7–9), kann sich die Passage aber auch auf die Geste des Schreibens beziehen, die Hand als Schreiberhand gedeutet werden, die in Opposition zum mündlichen Gesang mit der *zunge* steht. In diesem Fall deutet das *hie* unmittelbar auf die Materialität der Schrift – die Produktion und den Ort der Buchstaben im Manuskript. Die Geste überschreitet den schriftlich-semiotischen Zeichenraum, da das Ich nicht nur als Sänger-Ich, sondern auch als Schreiber-Ich präsent wird.⁵²⁴ Die deiktische Sprachgeste *hie mit mîner hant* des Ichs im Text könnte auch auf die *manus loquens* »Neidharts« – je nach Interpretation auf die Schwur- oder Redegeste – auf der Miniatur verweisen. Die Korrelation von Text und Bild fingiert Performance, in die Sänger (Neidhart), Konkurrenten (Dörper) und Publikum (Friedrich) eingebunden sind.

Während auf zahlreichen Miniaturen des Codex Manesse das Gespräch mit der Dame

⁵²¹ Eine „Fixierung der Außenseiterrolle in den Heischestrophen“, die dazu dient, „den interpretativen Prozeß der Verständigung zwischen dem Minnesänger und seinem Publikum im Rahmen von Minnesang“ zu fördern, betont bereits Rischer: Rolle in den Liedern Neidharts, S. 199.

⁵²² Dem Gesang kommt also mehrfache Bedeutung zu: Er ist letztlich nicht nur Minne- und Fürsten-, sondern gewissermaßen auch Gottesdienst.

⁵²³ Heinrich von Mügeln: Der meide kranz, 429–430. Text und hilfreichen Kommentar zu der Stelle im Zusammenhang mit der Guidonischen Hand bietet Volting: Der meide kranz – A Commentary, S. 121–125. Zu „Handzeichensystemen in der Musik des europäischen Mittelalters“ (so der Untertitel) vgl. auch Lindenau: *Musica manufacta*. In einem unter Rumelant von Sachsen überlieferten Lied findet sich ein Hinweis darauf, dass sich die Verwendung der Guidonischen Hand auf den Bereich der Gelehrten beschränkt hat: *du bâst die musiken an der hant, die sillaben an dem vinger / gemezzen: des versmâ die leien nicht ze sêre*. Rumelant von Sachsen, Lied 12,3 in: Nolte/Schupp (Hg.): Mittelhochdeutsche Sangspruchdichtung des 13. Jh.

⁵²⁴ Dies soll keineswegs eine Bestätigung der These Cramers sein, „mittelalterliche Gedichte“ seien „im Wortsinne literarische, also durch die Schrift bestimmte Kunstgebilde in ihrer Konzeption, der *primary reception* und der Verbreitung“ (Cramer: Lyrik im 13. Jahrhundert, S. 8). Vielmehr ist die Stelle ein Beleg für das enge Zusammenspiel von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in Produktion und Rezeption von Minnesang.

als „bildliche Signatur des literarischen Konzepts von Minnesang als Minnewerbung“⁵²⁵ gelten kann, ist die Neidhart-Miniatur bildliche Signatur des literarischen Konzepts von Sang als Kampf um Minne. Durch die Fixierung des Sänger-Ichs auf seine Konkurrenten gerät die Dame in den Liedern und auf der Miniatur aus dem Blickfeld. Ist der Bildtyp des Gesprächs mit der Dame im Codex Manesse besonders häufig vor den Liedcorpora zu finden, in denen der weiblichen Stimme im Frauenlied, Dialoglied oder Wechsel ein Raum zugestanden wird,⁵²⁶ so ist die Vielstimmigkeit der Lieder auf der Neidhart-Miniatur durch die Präsenz der Dörper markiert. Die Miniatur ist als Darstellung der »Ichs im Bild« zu verstehen.⁵²⁷ Das poetologische Prinzip der fingierten Performance wird in der Miniatur bildlich umgesetzt. Die Miniatur stellt demnach sowohl die »Entstehungsumstände« der Lieder dar, die eng mit der biographischen Legitimierung der Figur »Neidhart« verknüpft sind, als auch eine Performance-Situation.

Liedintern taucht die Bezeichnung »Neidhart« in Handschrift C nur ein Mal auf. Es handelt sich um den einzigen Beleg einer Erwähnung von *Hern Nithart* innerhalb eines früh überlieferten Dialogliedes.⁵²⁸ Das Lied beginnt unvermittelt – ohne Natureingang – mit einer narrativen Passage im Präteritum: *ein altū vor den reien trat* (SNE I: C 232,1). Der nächste Vers steht im Präsens: *dū mer danne tusent runzen hat* (SNE I: C 232,2). Das Gesicht der Alten, die vorher als Figur in einer erzählten Welt existiert hat, wird durch die Beschreibung seiner verfallenden Körperlichkeit präsent und dem Rezipienten unmittelbar vor Augen gestellt. Die Distanz zur Alten wird im nächsten Vers durch die Inquit-Formel im Präteritum (*si sprach*) wiederhergestellt.

Auf diese narrative Einleitung folgt ein – im dramatischen Modus dargestelltes – Streitgespräch zwischen Mutter und Tochter. Es tritt kein männliches Sprecher-Ich in den Vordergrund, die erzählende Stimme ist heterodiegetisch. Das Personalpronomen »Ich« taucht nur im Dialog zwischen Mutter- und Tochter auf und ist eindeutig auf ihre Rollen zu beziehen. In der letzten Strophe bittet die Tochter ihre Mutter um die Teilnahme am Reigen:

*„Müter, ich wil ūch vertreten.
ein hūbescher man hat mich gebetten,*

⁵²⁵ Peters: Ordnungsfunktion – Textillustration – Autorkonstruktion, S. 398.

⁵²⁶ Vgl. etwa folgende Miniaturen: Der von Kurenberg (Bl. 63r), Dietmar von Aist (Bl. 64r), Reinmar (Bl. 98r), Meinloh von Sevelingen (Bl. 120v), Ulrich von Singenberg (Bl. 151 r), Albrecht von Johansdorf (Bl. 179r). Eine „thematische Parallele zwischen Gesprächsbild und Dialoglied“ konstatiert auch Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 87.

⁵²⁷ Ich beziehe mich hier auf den Titel der einschlägigen Monographie von Ursula Peters, die „die intrikate Relation von Ich-Rede und Autorschaftskonstruktion“ anhand von romanischen und deutschen Handschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts untersucht (Peters: Das Ich im Bild, S. 10).

⁵²⁸ Nichtsdestotrotz ist der Vers *Her Nithart disen Reien sanc* so populär, dass er es sogar in den Titel einer Liedausgabe geschafft hat. Vgl. Beyschlag/Brunner: Herr Neidhart diesen Reihen sang.

*der kürzet uns die wile lanc.“
her Nithart disen reien sanc. (SNE I: C 236,4)⁵²⁹*

Durch Anführungsstriche im vorletzten Vers trennen die Ausgaben den letzten Vers vom Sprech-Text der Mädchenrolle.⁵³⁰ Der Vers wird somit einem nicht weiter bestimmten Sprecher in den Mund gelegt, der den Autornamen des Lieds nennt. In dieser Lesart wird das Lied als bereits verfasstes, abgeschlossenes Werk dargestellt.

Dass die Stelle aber ebenso gut zur Figurenrede des Mädchens gehören könnte, belegt ein Mutter-Tochter-Dialog, der in den Hss. C, c und f überliefert ist. Die Papierhandschriften aus dem 15. Jahrhundert überliefern vier Strophen, die in der »Großen Heidelberger Liederhandschrift« nicht bezeugt sind. Ein Vers dieser Zusatzstrophen, der sich relativ eindeutig der Tochter zuordnen lässt, lautet: *herr Neythart uns den rayen sangke* (SNE 1: C 255 hier c V,8). Auch die *her Nithart*-Erwähnung in Handschrift C könnte sich auf den Gegenstand der Mädchenrede, den galanten Unterhalter, der den Mädchen durch seinen Gesang die Zeit vertreibt, beziehen. Dadurch, dass die Referenz für den Namen *Nithart* im Text letztlich offen bleibt, entsteht in der Rezeption eine „Ineinssetzung von textintern vorgestelltem Autor mit der besprochenen und sprechenden Hauptfigur.“⁵³¹

Durch Verwendung des Präteritums und das Schlagwort *reien* schließt sich der Kreis zwischen erstem (*ein aliu vor den reien trat*) und letztem Vers (*her Nithart disen reien sanc*). Der Vortänzer bzw. die Vortänzerin eines *reien* ist oft auch der Vorsänger bzw. die Vorsängerin des Liedes.⁵³² Durch ihre Stellung im ersten Vers vollführt die Alte einen metaleptischen

⁵²⁹ „Das Verb mhd. *reien* etabliert sich - ebenso wie die entsprechende Substantivbildung mhd. *reie* - erst durch die Lieder Neidharts in der mittelhochdeutschen Dichtung. Beide Termini stehen ausschließlich für kollektive Tanzformen. Zwar ist der Begriff offenbar bereits vor Neidhart bekannt, im höfischen Sprachgebrauch scheint er jedoch zunächst unpopulär zu sein. [...] Neben der unspezifischen Bezeichnung für einen kollektiv ausgeführten Tanz ist der Begriff *reie* im mittelhochdeutschen Wortschatz zudem Terminus für eine bestimmte Lied- und Strophenform, die ebenfalls erstmals mit dem Liedkorpus Neidharts in der höfischen Literatur belegt ist.“ (Zimmermann: Teufelsreigen, S. 45). In c lautet der letzte Vers: *herr Neythart uns den rayen sancke*. Auch hier bleibt offen, ob das Personalpronomen ein internes oder ein externes Liedpublikum anspricht. Ein ähnliches Explicit steht am Ende von c 14, hier wird allerdings der von Rubental als Sänger angegeben: *der uns diesen raen sangke der ist genant von Rubental* (SNE II: c 14,VII). Auch hier spielt in der vorherigen Liedhandlung der Tanz eine wichtige Rolle, sodass die Entscheidung, ob es sich um eine Autorkennzeichnung handelt oder *raie* hier den liedinternen Tanz/Gesang bezeichnet, offenbleibt. „Als identisch behandelt werden damit der Sänger des aktuellen Liedes, der Mann ‚von Rubental‘ und das sprechende Ich des Textes.“ Bockmann: Translatio Neidhardi, S. 110.

⁵³⁰ Vgl. SNE I: C 236,4; Beyschlag L 71; HW L 23. Haupt schließt aus der Verwendung des Namens darauf, dass es sich um ein »unechtes« Lied handle: „der name Nithart entscheidet gegen die echtheit des liedes“, da der Name in „keiner sicher echten strophe“ vorkomme.

⁵³¹ Bockmann: Translatio Neidhardi, S. 114. Auch Millet: Der Mutter-Tochter-Dialog, S. 130, kommt in einer Untersuchung des Liedes C 260a–265 zu einem ähnlichen Ergebnis: „Das lyrische Subjekt hat sich, obwohl es nicht direkt am Dialog beteiligt ist, trotzdem als Sprecher präsent gemacht; dieser Sprecher wird nun sogar zum Erzähler, der sich wiederum auf subtile Weise als handelnde Person im Lied dargestellt hat und dadurch eine vielschichtige Rolle spielt.“ Für die Mädchen-Gespräche hat Joldersma: The Eavesdropping Male dieselbe Konstellation herausgearbeitet.

⁵³² Vgl. DWB, Bd. 26, Sp. 1722 (»Vortänzer«). Einen Hinweis darauf gibt es in SNE I: R 33,II,9: *so die voretanzer danne swigen*.

Sprung und tritt vor das Lied selbst, sie führt es an. Nicht nur *her Nithart*, auch die Alte ist Sänger*in des *reien*.⁵³³ Die Differenz zwischen (männlichem) Sänger – der hier nur in der dritten Person erwähnt wird – und (weiblicher) Ich-Rolle verwischt. Die Überlagerung der Rollen regt eine Reflexion über die weibliche und männliche Stimme und die Referentialität des Ichs an.⁵³⁴ »Neidhart« ist – nicht nur als handelnde Figur der Schwanklieder, sondern auch auf poetologischer Ebene – ein Meister der Verstellung, der in alle möglichen Rollen schlüpfen kann.

2.1.4. *Her Nithart* im Münchener Neidhart-Fragment (C^b)

Es ist unwahrscheinlich, dass sich die Beischriften (*H^s Nit* [Bl. 1 rb] und *H^s Nithart* [Bl. 1 vb])⁵³⁵ der Lieder im Fragment C^b (cgm 5249/26; 14. Jahrhundert)⁵³⁶ nur auf den Verfasser der Strophen beziehen.⁵³⁷ Nach Holznagel stammen die roten oder rotblauen Initialen, die nachträglich eingefügt, ebenfalls roten oder rotblauen Beischriften und der Haupttext vermutlich von derselben Hand.⁵³⁸ Neben den erwähnten Beischriften taucht *her Nithart* in dem Fragment in einer Trutzstrophe auf. In der Eröffnung der Dörpperrede wird das Sänger-Ich der vorherigen Strophen nicht direkt adressiert, ist aber Redegegenstand: *her nithart hat gisungen, daz ich in bassen will* (SNE I: R 16, hier C^b VIII). Die Strophe findet sich auf derselben Seite wie die Beischrift *H^s Nithart* [Bl. 1 vb]. Es ist also nicht ausgeschlossen, dass die nachträglich eingetragene Beischrift auf die Erwähnung im Haupttext zurückzuführen ist.

⁵³³ Das Lied ist formal betrachtet ein *reien* und ist in der später überlieferten Handschrift c nach seiner Gattungsform – und seinem thematischen Inhalt – mit *Ein Raye* überschrieben.

⁵³⁴ Zur offenen Rollenzuweisung vieler Minnelieder bzw. Strophen vgl. Ingrid Kasten: Zur Poetologie der weiblichen Stimme und Thomas Cramer: Woran erkennt man eine Frauenstrophe? Cramer spricht hinsichtlich des Rollenspiels in den Neidhartliedern von einer „Technik effektiver Pointierung“ (S. 22), wobei er sich aber auf die oftmals nachgeschobenen Inquit-Formeln bezieht, die zunächst eine männliche Stimme vermuten lassen, die Strophe dann aber als weibliche Rede entlarvt.

⁵³⁵ Anstelle der ersten Beischrift (*H^s Nit*) gibt SNE I: R 16 *Her Nithart* an. Diese Ergänzung scheint etwas vorschnell, da „mit der Randnotiz evtl. der personifizierte Neid (*Herr Neid*) gemeint sein könnte.“ Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 359, Anm. 116. Holznagel bezieht sich hier auf einen mündlichen Hinweis von Lothar Voetz. Die zweite Beischrift wird in der SNE hingegen völlig unterschlagen, vgl. die fehlende Angabe in SNE I: R 2, hier C^b. Auch wenn unklar ist, ob sich *H^s Nithart* [Bl. 1 vb] auf das nachstehende Lied (R 2) oder auf das vorangegangene Lied (R 16) mit der Namensnennung in der Trutzstrophe bezieht, hätte die Ausgabe dies irgendwie kenntlich machen müssen bzw. besser im Kommentar beider Lieder erwähnen sollen, als die Beischrift völlig zu ignorieren. Wegen der Unsicherheit der Zuordnung spreche ich hier bewusst von Bei- und nicht von Überschriften.

⁵³⁶ Kornrumpf datiert sogar auf um 1300: Budapestter Blätter einer Liederhandschrift, S. 167.

⁵³⁷ Anders Bockmann: Translatio Neidhardi, S. 122: „Auch die Überschriften der Lieder im Münchener Fragment C^b (‘H Nit’ [Bl. 1 rb] und ‘H Nithart’ [Bl. 1 vb]) scheinen sich auf den Verfasser der Strophen zu beziehen, da im überlieferten Text weder der Reuentaler noch Neidhart als Protagonisten eine Rolle spielen.“ Auch Holznagel spricht von „Autornennung als Tonkennzeichnung“ (Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 384).

⁵³⁸ Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 359, Anm. 114.

Dem Betrachter der Handschrift springt *her nithart* an dieser Stelle direkt ins Auge: Wie die Initialen und die Beischriften ist der Name rotblau hervorgehoben.⁵³⁹ Die farbliche Markierung des Sprecherwechsels könnte auf die Verwendung der Handschrift in der Performance deuten. Die visuelle Hervorhebung eines Rollenwechsels hat einen hohen praktischen Nutzen für den oder die Vortragenden. Doch auch in der stillen Lektüre wird der Präsenzeffekt, der durch die plötzliche Unterbrechung der Dörper entsteht, visuell durch die farbige Akzentuierung gestützt. »Neidhart« ist als Schwellenwesen markiert, das einerseits dem Haupttext angehört und als Sängerfigur innerhalb der fiktiven Welt existiert, andererseits wird *her nithart* durch die farbige Kennzeichnung von den anderen Figuren im Haupttext geschieden und dem Paratext zugeordnet.

2.1.5. *heren nithardes scilling* – »Neidhart« im Frankfurter Fragment (O)

Das Frankfurter Fragment O (Ms. germ. oct. 18; Anfang des 14. Jahrhunderts) gilt – trotz seines schlechten Erhaltungszustands – aufgrund der Melodieüberlieferung in gotischer Choral-Notation und des niederdeutschen Schreibdialekts als bedeutendes Dokument der Neidhart-Rezeption.⁵⁴⁰ Vor der ersten Melodiezeile von O 1 wurde von späterer Hand *b^s nithart* nachgetragen.⁵⁴¹ Der Name taucht auf Bl. 1r im Haupttext in einer Trutzstrophe auf (*Her Nithart, gi mohtent lazen?* SNE I: R 6 hier O 4), wie in C^b stehen also vermeintliche »Autornennung« und die Adressierung »Neidharts« in einer Trutzstrophe auf demselben Blatt.

Im Anschluss an eine größere Lücke hat der Rubrikator eine weitere Namensnennung in der letzten Zeile von Bl. 3vb nachgetragen: *Dit is heren nithardes scilling*.⁵⁴² Diese Beischrift bezieht sich auf das zu Beginn von Bl. 4r einsetzende Lied. Das Wort *scilling* wird in der übertragenen Bedeutung »Zins« verwendet und spielt offenbar auf eine in O nicht überlie-

⁵³⁹ Ebd., Anm. 115. Im Schwarz-Weiß-Faksimile von Fritz ist die Markierung leider nicht zu erkennen (vgl. Fritz (Hg.): Die Berliner Neidhart-Handschrift R, S. 32 (Bl. C^b 1v)). Besser erkennbar bei Voetz: Überlieferungsformen mittelhochdeutscher Lyrik, S. 579.

⁵⁴⁰ Zur Handschriftenbeschreibung vgl. Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 371–386. Zu den Melodien vgl. Lewon: Vom Tanz im Lied zum Tanzlied?, S. 161–166.

⁵⁴¹ Vgl. das digitale Faksimile: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/msma/content/titleinfo/3678701>. Holznagel spricht von „Autornennung“ und führt die nachträgliche Eintragung darauf zurück, dass es sich um das äußerste Blatt der Lage handeln könnte, da mit Bl. 1 ra die erste Text- und Melodiezeile beginnt. „Unter dieser Voraussetzung ist möglicherweise ein Neidhart-Corpus verlorengegangen, das in seinem Umfang mit B oder sogar mit C oder R konkurrieren könnte.“ Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 376. Auch diese Beischrift wird in der Edition und im Kommentar der SNE verschwiegen. Vgl. die fehlende Angabe bei SNE I: R 6 hier O.

⁵⁴² Vgl. das Farbfaksimile des Blatts in Voetz: Überlieferungsformen mittelhochdeutscher Lyrik, S. 578.

ferte Strophe an (vgl. SNE I: R 24 hier c und d XII). Die Überschrift wird zu den »Kennwortüberschriften« gezählt, die sich auf ein hervorstechendes Kennwort des Liedtextes beziehen. Da die Überlieferung in O auf Bl. 4v abbricht, ist das Lied nicht vollständig überliefert, das Kennwort fehlt im tradierten Liedtext. Man kann aber davon ausgehen, dass die Strophe, auf die sich die Überschrift bezieht, ursprünglich auch in O stand.⁵⁴³ Es handelt sich um eine Heischestrophe, in der das Sänger-Ich den Fürsten bittet, den Zins zu verringern.⁵⁴⁴ Um die Beischrift zu kontextualisieren, werde ich das Lied knapp skizzieren:

Das Lied beginnt mit der Klage des Ichs über die Vergeblichkeit seines Minnedienstes. In Anbetracht der dörperlichen Konkurrenten, die die Ohren der Dame verstopfen, ist sein Gesang mit einem Kampf gegen Mühlen zu vergleichen (*Waz ich ir gbesingbe, daz harpet in der molen*; SNE I: R 24, hier O II,1). Was ihm durch den Dörper *Enghelmar* leidvolles widerfahren sei, dass sei mit Hilfe von Gesang gar nicht im vollen Umfang zu beklagen (O IV, 5), insbesondere der Spiegelraub wird *Enghelmar* zur Last gelegt (O V). In Gegenwart der Angebeteten verliere das Sänger-Ich Sinn und Wort (O VI), doch allein mit Gedanken könne man keine Frauen erobern, deshalb führe zuweilen auch *gerunen* zum Ziel (O VII).⁵⁴⁵ Die Fassung in O schließt mit einer Strophe, die Männer zur reinen Liebe auffordert. Fröhlicher als reine Liebe könne auch Gold nicht machen. In Handschrift c – in der die Überschrift *Der scilling* lautet – und Handschrift d folgt die bereits erwähnte Heischestrophe, auf die sich vermutlich auch die Überschrift in O bezieht.

Wie im ersten Lied des Codex Manesse steht auch hier die Heischestrophe im Zusammenhang mit der Reflexion des Ichs über Minnedienst und Minnelohn, Singen und erfolgreiche Werbung. Der inhaltliche Bezug der Heischestrophe zu den vorherigen Strophen wird besonders durch die Gleichsetzung von Minnedienst mit materiellen Gütern deutlich (*ir sult wiczen, alle Kreken golt / kann eyn herze vrolicher nicht gemachen*; O VIII, 11–12). Im Gegensatz zur Parallelüberlieferung ist diese Strophe in O vermutlich ans Ende des Lieds gerückt. *Heren Nithardes scilling* ist also der Minnedienst und damit das Lied selbst.

⁵⁴³ Vgl. Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 383.; Brill: Die Schule Neidharts, S. 66. Voetz: Rekonstruktion, S. 389, hat nachgewiesen, dass die Strophe ursprünglich auch in C enthalten war.

⁵⁴⁴ Die Heischestrophen wurden lange als „Realitätsfragmente“ (Bertau: Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter, Bd. II., S. 1032) aufgefasst. Jens Haustein kritisiert die biographistische Deutung. Hinsichtlich der Zinsstrophe verweist er auf die intertextuellen Bezüge zu Walther.

⁵⁴⁵ In zahlreichen anderen Belegen wird *runen* negativ bewertet und sogar gegen den »rechten« Sang kontrastiert: *wol singen und rounen haben ungelichen don* (SNE I: R 39,VI,3). Meist sind es die Dörper, die *runen* (z.B. *sælten cbom sin munt mit rounen danches ũz ir oren*, SNE I: R 41,IV,11). Vgl. auch die Belege bei Wiessner: Wörterbuch, S. 220. In einem Lied, das unter dem Namen Geltar überliefert ist und das zum »Gegensang« gerechnet wird, *runen* die vom Ich getadelten Minnesänger, die in dem Lied als Konkurrenten im Kampf um materiellen Lohn dargestellt werden: *slaben ũf die minnesenger die man rũnen sibt* (KLD 13, II). Auch Thomasin von Zerklare empfiehlt den Verzicht auf *rũnen* (*diu kint suln ir rũnen lŕn, wan rũnen ist niht ŕn arcwŕn*; WG 567–568).

Franz-Josef Holznagel hat die möglichen Bedeutungen der Beischrift *Dit is heren nitbardes scilling* treffend beschrieben:

So könnte die Liedüberschrift in O bedeuten: »Dies ist das Lied *Der Schilling* des Dichters Neidhart«, »Dies ist ein Lied, in dem Neidhart (Das Sänger-Ich) um Zinsminderung bittet« oder sogar: »Dies ist ein Lied, in dem Neidhart (das Sänger-Ich und gleichzeitig der Dichter) um eine Reduzierung des Zinses bittet und das deshalb *Der Schilling* heißt«. ⁵⁴⁶

Diesen Deutungen könnte man nach meiner Lesart noch hinzufügen: »Dieses Lied *ist* der Zins Neidharts (des Sänger-Ichs, Protagonisten und Dichters des Liedes)«. Durch den Vollzug des Liedes ist der Zins geleistet, das Lied ist eine illokutionäre Äußerung.

2.1.6. Neidharts Rosenkranz in Sammelhandschrift P

In der Berner Sammelhandschrift P (Cod. Bernensis 260; Mitte des 14. Jahrhunderts) ist ein Lied unter dem Signum »Neidhart« im Verbund mit 31 weiteren deutschen Strophen überliefert. ⁵⁴⁷ Während die anderen Strophen bis auf eine Ausnahme (*ber morung*) anonym überliefert sind, wurde das »Neidhart«-Lied mit einer Überschrift versehen: *Dis ist der Rosenkranz, hern Nitbardes*. ⁵⁴⁸ Obwohl das Ich im Liedtext selbst namenlos bleibt, ist auch hier „nicht ganz sicher, ob mit Neidhart noch der Autor, schon der Schwankliedheld oder gar beide gemeint sind.“ ⁵⁴⁹

Der auergewonliche Ursprung der Blumen im *Rosenkranz* wird betont: *Man sols tugentlich verstan, / wies umbe daz krenzcel si getan, / wie lieplich gestricket. / keiner blumen ist so vil so der brunen do.* (SNE I: B 64-68 hier P IV,1-4). Die Dame trägt die Rosen im *schossel*, der Kranz ist ein Geschenk der angebeteten Dame an den Sprecher des Liedes und schmückt fortan sein *hobet* (P II), ⁵⁵⁰ *der reif ist gespalten*, ganz nach Geschmack der *nunschelruten* (P III). Dass es sich hier um recht unverblumte Sexualmetaphorik handelt, belegt auch ein Verweis auf die *brunen blumen* in der »Tristan-Fortsetzung« Heinrichs von Freiberg. Als Isolde Weihand an einem Fluss vom Pferd springt, tritt sie ins Wasser, welches ihr unter das Kleid spritzt:

daz wazzer von dem trite schoz,

⁵⁴⁶ Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 386.

⁵⁴⁷ Die Hs. enthält ansonsten nur lateinische Werke. Vgl. Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 326. Die deutschen Strophen haben wohl nur die Funktion eines Lagenfullfels. Vgl. ebd., S. 365. So auch schon Schröder: Die Berner Handschrift, S. 66.

⁵⁴⁸ Vgl. Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 365; SNE III: S. 513; Abbildung in: Müller (Hg.): Heinrich von Morungen. Die Überschrift wurde auch ins Inhaltsverzeichnis der Sammelhandschrift übernommen. Eine weitere Sonderstellung bekommt das Lied innerhalb der deutschen Strophen durch die Markierung des Schlusses: *hie endet der rosenkranz.*

⁵⁴⁹ Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 386. Bockmann: Translatio Neidhardi, S. 123, ist hingegen der Überzeugung, dass hier der Autor gemeint sei, da der Name »Neidhart« nicht im Liedtext auftaucht und daher „Neidhart nicht Protagonist der Lieder ist“.

⁵⁵⁰ In Handschrift B wird recht explizit gesagt, dass der Kranz aus der Schambehaarung der Dame gemacht ist: *Man sol es tugentlich verstan, / wie das krenzcel si getan / von hare gestriket.* (SNE I: B 67,1-4).

*als mir diſz buch gesaget hat,
 der magde bin under ire mat.
 Ysoten vuz ez da betwanc,
 daz ez bin uf vaste spranc
 bin an daz engerlin also zart,
 da von der hubsche Nithart
 sanc, als ich vernumen han:
 „al da die brunen blumen stan.“⁵⁵¹*

Der *hubsche Nithart* wird hier als Sänger bezeichnet, wie auch die Überschrift des Liedes in Sammelhandschrift P suggeriert. Da das Ich des Liedtextes explizit als Besitzer des *Rosenkrantz* genannt wird, ist es aber kein weiter Schritt, vom Sprecher-Ich des Liedtextes auf den genitivus possessivus im Paratext (*Dis ist der Rosenkrantz, hern Nithartes*) zu schließen und das Sprecher-Ich mit *Nithart* zu identifizieren.⁵⁵² Es sind also beide Lesarten möglich: »Dies ist das Lied vom Rosenkranz des Sänger-Ichs Neidhart« und »Dies ist das Lied »Der Rosenkranz« des Dichters Neidhart«.

Betrachtet man die letzte Strophe des Liedes, wird eine weitere Bedeutung der Überschrift evident: Die formelhafte Wiederholung des Wortes *liebe* erinnert an die Ave-Reihe im Rosenkranzgebet.⁵⁵³ In der Marienminne wird der Kranz aus Rosen durch den geistlichen Rosenkranz aus 50 Ave Maria ersetzt, die Gebetsreihe *ist Rosenkranz ist Marienminne*.⁵⁵⁴ Das Neidhartlied handelt nicht nur von *liebe* und einem Rosenkranz, es *ist* auch *liebe* und es *ist* ein Rosenkranz – nicht geistlicher, sondern neidhartscher Gattung, d.h. gegenwärtige, körperlich erfüllte Liebe.⁵⁵⁵ Den oben genannten Lesarten ist also hinzuzufügen: »Dies *ist* der Rosenkranz Neidharts (des Sänger-Ichs und Dichters des Liedes)«.

⁵⁵¹ Heinrich von Freiberg: *Tristan und Isolde*, 3774–3782. Die *Tristan-Fortsetzung* wird auf das Ende des 13. Jahrhunderts datiert, ist also vermutlich vor den ältesten Überlieferungszeugnissen des Rosenkranz-Liedes (Hss. B, G und P) entstanden.

⁵⁵² Zudem könnte P III, 9–10 als Wortspiel gedeutet werden: *wol gestrucket sunder nit / ist uf min hōbet*. Ohne *nit* bleibt nur *hart* (fest, standhaft).

⁵⁵³ Neben einem Marienlied und Marienlegenden enthält die Sammelhandschrift ein Ave Maria (Bl. 189). Vgl. Hagen: *Catalogus Codicum Bernensium*, S. 293. Bereits Becker spricht von einer „weltlichen Parodie eines geistlichen Rosenkranzliedes“ (Becker: *Die Neidharte*, S.73). Vgl. auch Simon: *Neidharte and Neidhartianer*, S. 158 Anm. 20.

⁵⁵⁴ Die Legende »Marien-Rosenkranz« im Alten Passional erklärt die Herkunft des Begriffs »Rosenkranz« für die Gebetsreihe wie folgt: Ein *tumber* Schüler pflegte eine Marienstatue täglich mit einem Rosenkranz zu schmücken. Nach seinem Ordenseintritt kann er dieses Ritual nicht mehr ausführen und ist darüber sehr betrübt. Ein älterer Mönch, der die Qualen des Jungen bemerkt, rät ihm, den Rosenkranz durch fünfzig Ave Maria Gebete zu ersetzen (*und wīzge, daz si disen crantz / vur lilien und vur rosen nīmt, / wand er ir verre baz gezīmt* 194–196). Der Junge bezeichnet dies als *wandelunge*, der Vorgang wird also als Transsubstantiation verstanden. In einer Marienvision werden wiederum die Worte des Ave Maria in Rosen verwandelt. Vgl. Richert (Hg.): *Marienlegenden*, S. 115–130.

⁵⁵⁵ Bezeichnenderweise heißt es in SNE I: R 38,VII,13f.: *sumeliche rosen chunnen stechen / rehte rosen di sint aller wandelunge vri* (Hervorhebung F.F.).

2.1.7. *Hern neitharts wis* in der Riedegger Handschrift (R)

Das Incipit in der Riedegger Handschrift (Hs. R; mgf 1062; Ende des 13. Jahrhunderts) *hie endet sich der phaff amis und hebt sich an hern neitharts wis* bezieht sich nicht allein auf den Urheber der Lieder. Bereits Burghart Wachinger hat angemerkt, dass »Neidhart« in der Einleitung der Handschrift R „mit der vorausgehenden fiktiven Schwankfigur des Pfaffen Amis auf eine Ebene gestellt“ wird.⁵⁵⁶ Wenn also das erstgenannte Werk durch seinen Protagonisten beschrieben wird, wieso sollte der Kompilator diese Ordnungskategorie dann innerhalb der Beschreibung des zweiten Werks verlassen und von der textinternen Ebene auf die der Textproduktion wechseln? An einem fehlenden Verfassernamen für den Schwankroman kann es nicht gelegen haben, denn im Prolog des *Pfaffen Amis* wird ein Name genannt: *Nu saget der strickære*.⁵⁵⁷ Der Schreiber der Handschrift R – die einschlägige Forschung geht, abgesehen von den Nachträgen am Rand, von nur einem Schreiber aus⁵⁵⁸ – hätte auch für den *Pfaffen Amis* auf eine namentliche Verfasserangabe zurückgreifen können. Es ist also wahrscheinlich, dass »Neidhart« hier nicht nur eine Bezeichnung für den Verfasser der Lieder ist, sondern auch das Sprecher-Ich und den Protagonisten der Lieder meint, welcher in den Liedtexten in der Rolle des Sängers auftritt.

Bereits im ersten Lied, das auf die Ankündigung *und hebt sich an hern neitharts wis* folgt, wird das Ich mit den Attributen des Sängers ausgestattet. In der vierten Strophe des Winterliedes imaginiert das Ich eine Aufforderung des Publikums zum Singen: *swenne ir alle sprechet 'sinc, ungemûte von mir swinch'* (SNE I: R 1,IV). Doch das Singen erscheint dem Ich nutzlos, da ein *getelinc* verhindert, dass sein Gesang von der Angebeteten gehört wird, daher muss das gesamte Publikum verzichten – auch in schriftlicher Form ein performativer Selbstwiderspruch, denn das Lied fährt fort mit der Dörperschelte. Die *getelinc* haben das Ich verdrängt (V) und mit der Liebsten *gerûnet*.

In R 2 wird *gesingen und gerounen* als Paarformel verwendet: *wir verliesen, swaz wir dar gesingen unde gerounen, ich und iener Hildebolt* (SNE I: R 2,II,6). Während üblicherweise das *rûnen* der Dörper als Gegensatz zum *wol singen* des Ichs gehandelt wird, stellt sich das Ich hier mit

⁵⁵⁶ Wachinger: Autorschaft und Überlieferung, S. 21.

⁵⁵⁷ *Des Strickers ‚Pfaffe Amis‘*, 39. Vgl. die Ausgabe nach der Handschrift R von Kamihara, hier auch ein Faksimile von Blatt 35r auf S. 193.

⁵⁵⁸ Vgl. Simon: Neidharte and Neidhartianer, S. 160. Zur Handschriftenbeschreibung vgl. auch Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 285–294; Bennowitz-Behr: Original und Rezeption, S. 9–20 und Schneider: Gotische Schriften, S. 226–228.

jenem Hildebolt gleich, der *der tumbeste under geilen getelingen* (III, 1) ist.⁵⁵⁹ Gesang, bzw. Ge-raune beider scheitert, beide versagen im Minnedienst. In der ersten der drei in Handschrift R am Rande des Liedes nachgetragenen Strophen bezeichnet das Ich sein Singen gar als *geplæcz*,⁵⁶⁰ als hohles Geplärre:

*Wa von sol man binevur min geplæcz erchennen?
 hie enphor do chande man iz wol be riwental.
 da von solt man mich noch von allem rehte nennen.
 aigen und leben sint mir da gemezzen smal.
 chint, ir heizzet in den singen, der sin nu gewaltich si!
 ich bin sin verstozen ane schulde. mine vriunt, nu lazzet mich des namen vri!* (SNE I: R 2,N II)

In dieser Nachtragsstrophe wird die Verwendung von Namen, um Lieder Subjekten zuzuordnen, zum Thema des Liedes. Die hierzu wesentlichen Vorgänge (*erchennen* und *nennen*) sind durch den Reim hervorgehoben. Erkennen funktioniert nur über Nennen, daher nennt das Ich unverzüglich seinen Herkunftsnamen: *Riwental*. Da sein Dienst nicht angemessen entlohnt werde, solle aber nun derjenige singen, der den entsprechenden Lohn empfangen. Das von den Dörfern verdrängte Ich will nun auch von den *vriunt* aus der Pflicht zu singen entlassen werden. Diese *heizzen* es nicht nur singen, sondern *heizzen* es auch beim Namen (*Riwental*). Die Bitte *lazzet mich des namen vri!* weist pointiert auf die performative Macht der Benennung hin, die denjenigen, der aus *Riwental* kommt, gleichzeitig zum Sänger über *Ri- wental* erklärt. Da der Lohn aber zu schmal bemessen und das Ich aus *Riwental* verstoßen worden sei, verweigert es auch das Singen über *Riwental* und das Tragen des entsprechenden Namens. In der nächsten Strophe gibt es an, einen Ortswechsel vollzogen zu haben, und bedauert sein Singen *von Eppen und von Gumpen* (N III, 6) – von den Dörfern *ze Riwental*. Doch die letzte Nachtragsstrophe, die sich unmittelbar an dieses Bedauern anschließt, handelt wieder von einem Dörfer namens *Fridepreht*, der sich weder zu kleiden, noch zu benehmen weiß (N I).⁵⁶¹ Das Sänger-Ich kann sich nicht von *Riwental* befreien.

Im Zusammenhang mit der in den Nachtragsstrophen stattfindenden Reflexion über die performative Macht von Namensnennungen fällt beim Betrachten von R 2 ein Phänomen ins Auge, bei dem es sich vielleicht um das Produkt eines Zufalls, vielleicht aber auch um ein intendiertes Arrangement des Schreibers handelt. In Strophe V tauchen mit *Engelmar* und *Vrideroune* zwei in den Neidharten wiederholt genannte und daher bekannte Namen auf: *Engelmar getet mir nie so leid an Vriderounen / sam die zwene tunt. ich neid ir phelleraine phasn* (V,

⁵⁵⁹ Vgl. SNE I: R 39,VI,3: *wol singen un ruonen haben ungelichen don.*

⁵⁶⁰ Ähnlich in SNE I: R 34,I,10: *wan diu horet min geplæcze gerne.*

⁵⁶¹ Die SNE orientiert sich bei der Anordnung der Nachtragsstrophen an der Parallelüberlieferung. N I steht aber in der Riedegger Handschrift als letzte der drei Randstrophen.

3–4; Hervorhebung F.F.) – das Ich bezieht sich hier auf die beiden vorher genannten Dörper *Hildebolt* und *Hildegger*. In der Ausgabe wird nicht deutlich, dass die Wörter *leid* und *neid* am Zeilenende stehen, somit nicht nur durch den Binnenreim auffallen, sondern auch visuell hervorstechen. Da vor der Phrase »*nich neid*« zudem noch ein Punkt steht, liegt die Vermutung nah, dass der Schreiber hier ein bewusstes Spiel mit dem Namen Neidhart treiben wollte.

Ansonsten taucht die Bezeichnung *Her Nithart* in Handschrift R liedintern nur in einer Trutzstrophe auf: *Her Nithart, daz in sand Zene lone, / schundet niht, / daz man roufe minen bouzgenozzen* (SNE I: R 42, VI).⁵⁶² Das adressierte Sprecher-Ich der vorangehenden Strophen wird nicht explizit als Sänger bezeichnet, jedoch steht die Thematik des Tanzens und damit indirekt auch des Singens im Fokus. Das Sprecher-Ich wünscht sich von der Angebeteten, ihm im Tanz zu folgen: *die tanze uf miner sla* (I, 10). Der Begriff *sla* bezieht sich nicht nur im räumlichen Sinne auf die Spur des Tanzes, auf der die Dame dem Vortänzer folgen soll, sondern auch auf die zeitliche Dimension des Liedes, den regelmäßigen, rhythmischen Schlag, die Spur der Musik. Der Hass des Sprecher-Ichs auf die dörperlichen Konkurrenten entsteht vor allem, weil sie mit der Minnedame *rounen* (III, 8), *ihr in den oren lagen* (II, 9) und somit in sein Revier (*umbeswaif*) eingedrungen sind. Das Revier des Ichs ist das des Singens, welches sich hier – im Gegensatz zur oben besprochenen Strophe in R 2 – vom *rounen* der Dörper qualitativ abgrenzt. Die angedrohte Racheaktion des Ichs bezieht sich auf die Situation des Tanzes: *nil er mich / vil gereiczzen, so wirt er gedent / durch den tanz / bi sinem reiden bar* (V, 5–8).⁵⁶³ *Her Nithart*, das Sprecher-Ich, wird mit den Attributen des Sängers und Tänzers ausgestattet.⁵⁶⁴ In den Rachewünschen »Neidharts« werden die Körper der Dörper als greifbar suggeriert, in den letzten beiden (Trutz-)Strophen werden die Dörper durch ihre Stimme zum präsenten Publikum der vorherigen Performance des Sängers »Neidhart«.

2.2. »Neidhart« in den Papierhandschriften

2.2.1. *Des Neitharts rayen* in der Berliner Handschrift c

Die Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779; 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts) enthält neben der Neidhartsammlung zwei weitere Teile, die *Melusine* von Thüring von Ringoltingen und

⁵⁶² Obwohl es sich nicht um eine der zahlreichen am Rand nachgetragenen Strophen handelt, sondern Haupt die Strophe als »unecht« aus seiner Edition aus, da nach seiner Ansicht der Name *Nithart* „in keiner sicher echten strophe vorkommt“ (HW LXXII, Anmerkung) und somit die Namensnennung ein Ausschlusskriterium ist – ein klassischer Zirkelschluss.

⁵⁶³ Ob *durch* hier räumlich gemeint ist (»wird er durch/über den Tanzplatz gezogen«) oder auch eine kausale Bedeutung hat, bleibt offen.

⁵⁶⁴ Riuwental taucht in R sehr häufig auf, meist aber als Orts- und Herkunftsbezeichnung des Sänger-Ichs. Vgl. die Stellenangaben bei Kivernagel: *Die werltsüeze-Lieder*, S. 153–174.

das Ehebüchlein von Albrecht von Eyb. Die Teile wurden vermutlich Mitte des 16. Jahrhunderts auf Veranlassung des Besitzers Franz Spengler zusammengebunden.⁵⁶⁵ Das Inhaltsverzeichnis auf dem Vorderdeckel der Handschrift lautet:

*Histori von Melusina
Ob einē man ein weib zēnemē
sey ein schone disputatzion
Etwevil des Neitharts rayen*⁵⁶⁶

Wie im Falle der Riedegger Handschrift (R) werden die anderen Werke also nach textinternen Kriterien beschrieben und kategorisiert, obwohl die Verfasser der Melusine und des Ehebüchleins innerhalb der Texte genannt werden und somit für den Schreiber des Inhaltsverzeichnisses leicht greifbar waren. *Neithart* meint hier neben dem Textproduzenten der Lieder die textinterne Sprecher-Instanz und das erlebende Ich.⁵⁶⁷

Insgesamt finden sich in den Liedern der Handschrift 39 »Neidhart«-Belege. Dass sich die Ich-Rede des Protagonisten vieler Lieder unmittelbar auf die Konstruktion von Autor-schaft ausgewirkt hat, zeigt sich bereits im ersten Lied der Hs. c (SNE II: c 1), einem als »Jägerschwank« bezeichneten Lied, in dem das Sprecher-Ich über vergangene Erlebnisse berichtet und damit selbst zum Protagonisten wird. Zunächst versucht das Ich nach den Regeln des Minnesangs im Präsens seine Dame zu besingen, scheitert aber, weil es unter dem Eindruck eines vergangenen Dörpertanzes scheinbar noch in der Gegenwart leidet: *Nun sūng ich gern der frawen mein, / so irret mich ein ander pein / ich sahe die dörper raien* (SNE II: c 1,III). Für den *uppiglichen* Tanz schwört das Sänger-Ich den Dörpern Rache und imaginiert sie so als anwesendes Publikum des Liedes (*daꝛ sūlt ir mir rechen* bzw. *ir rechet mir diesen ungefug* III, 7 und 9). Erst nach dem Racheschwur taucht das Ich als Akteur in die erzählte Welt ab. In der Figurenrede eines Bauern wird es schließlich als *herr Neithart* willkommen geheißen. Die Doppelrolle »Neidharts« als Protagonist und Autor wird auch deutlich, wenn der erlebende »Neidhart« sein *singen* und *gedichten* thematisiert.⁵⁶⁸ Um unbeschadet aus Zeisselmaur zu gelangen, einem Ort, an dem sich zahlreiche aggressive Dörper befinden, die nicht gut auf ihn zu sprechen sind, erbittet sich »Neidhart« Hilfe bei seinem Erzrivalen Engelmar. Er leistet ihm einen Eid:

⁵⁶⁵ Vgl. SNE III: S. 518. Eine ausführliche Handschriftenbeschreibung in Boueke: Materialien zur Neidhart-Überlieferung, S. 18–28.

⁵⁶⁶ Vgl. das Faksimile der digitalisierten Sammlung der Staatsbibliothek zu Berlin: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00009B3900000000>.

⁵⁶⁷ Auch Dorothee Lindemann spricht sich gegen die Deutung als Verfasseramen aus: „Der Gedanke, dass hier eine Gattung, nicht die Lieder eines Autors gesammelt werden, liegt einigermaßen nahe.“ Lindemann: Studien zur Neidhart-Tradition, S. 1.

⁵⁶⁸ Die Doppelrolle Neidharts als Autor und Protagonist hat bereits Bockmann an zahlreichen Beispielen der Neidhart-Tradition überzeugend herausgearbeitet. Vgl. Bockmann: Translatio Neidhardi.

„Dir sei gelobet an die hant:
 Du wirst von mir nicht mer genant,
 was ich wil fürbas singen,
 und auch was ich gedichten kann,
 du haist der ungenante man,
 du solt frolichen springen,
 und hais die öden schaiden aus dem garten.“ (SNE II: c 1,VIII,1–7)⁵⁶⁹

Die Pointe besteht darin, dass der erlebende »Neidhart« später nach Wien reitet, um dort am Hof seine *abenteuer* vorzutragen. Dieses Singen im Singen wird am Ende des Liedes wiederum einem als gegenwärtig imaginierten Publikum präsentiert und Engelmar als der Ungenannte entlarvt, der auch in zahlreichen weiteren Liedern in c unter dieser Bezeichnung auftaucht: *und Engelmar will ich in nimer nennen, / er haist der ungenante man / der wol mit Friderünen kan, / ir mügt in wol erkennen* (XI, 7–8).⁵⁷⁰ Folgen die Rezipierenden der vom Kompilator der Handschrift c vorgegebenen Reihenfolge, stehen nach dem Inhaltsverzeichnis und dem ersten Lied bereits zwei Zuschreibungen fest: Protagonist = Sänger-Ich = »Neidhart«, Antagonist = *Engelmar = der ungenante*.⁵⁷¹

Nicht nur in c 1 werden die vom Ich erlebten Abenteuer textintern als Voraussetzung für das Singen und Dichten genannt. Die in den Liedern erzählten Welten enthalten häufig den Akt ihrer Erzeugung selbst. Es kommt zum Kurzschluss zwischen der Ebene der erzählten Welt und der Ebene des singenden Erzählens, zwischen erlebendem und singend-erzählendem Ich. Das Bild »Neidharts« als Verfasser der Lieder wird in den Texten selbst konstruiert, es handelt sich um eine textinterne Rolle des Ichs.

Abgesehen vom ersten Lied tragen die Lieder in Hs. c hauptsächlich Typenüberschriften (*Ein ray*), Kennwort- oder Themenüberschriften (*Der pal, Der werlt urlaub*).⁵⁷² »Neidhart« wird ausschließlich in der Überschrift zum Fassschwank (c 62) erwähnt (*Neithart im vas*, vgl. SNE I: B 69–77).⁵⁷³ Die Überschrift eines Sommerliedes lautet *Der Rubentall* (SNE I: R 49), in

⁵⁶⁹ Das *gedichten*, der geistige Schaffensakt, wird hier explizit dem *singen*, dem Vortrag, hinzugefügt. Urheberschaft und der Gesangsvortrag sind also nicht als grundsätzlich identisch behandelt.

⁵⁷⁰ In Wittenwilers Ring wird bei der Einführung der Figur Neidhart in die Handlung auf dieses Spiel mit dem *ungenanten* Bezug genommen. Der Erzähler behauptet zunächst, er würde den Namen der Figur nicht kennen (*Des lesten namen ich enweiss*, 155), in einem zweiten Schritt vermutet er, es könnte Neidhart sein (*ich wän, es wär der pauren hagel, / Her Neithart, trun, ein riter chluog*, 158–159), letztlich wird die Figur dann aber bis zu ihrem Verschwinden aus der Handlung (1254) schlicht mit *her Neidhart* bezeichnet. Vgl. Röcke (Hg.): Heinrich Wittenwiler – Der Ring.

⁵⁷¹ Auch in den folgenden Liedern der Handschrift c taucht der Name »Engelmar« gehäuft auf, es wird also nicht nur von dem »Ungenannten« gesprochen. Zum Motiv des »Ungenannten«, das ich hier nur kurz und daher komplexitätsreduziert dargestellt habe, vgl. Schwarz: Personennamen in den Neidhart-Liedern, S. 364–380.

⁵⁷² Vgl. Becker: Die Neidharte, S. 142–181.

⁵⁷³ Wenzel behauptet, dass „viele Lieder“ in c „unter der Überschrift ain Nithart“ stünden (Wenzel: Der Text als Realie?, S. 93). Sie verwechselt wahrscheinlich die Überschriften in c mit denen in d. Ein Blick in das von Wenzel selbst herausgegebene Faksimile hätte diese Verwechslung verhindern können (Wenzel (Hg.): Die Berliner Neidhart-Handschrift c). Vgl. zu den Überschriften auch die Konkordanz in der SNE III: S. 626–630.

dem Lied wird *Rubental* als Herkunftsort des Sprecher-Ichs genannt (*solt ich wunschen, sie müst in den Rubental fraw sein*, VIII). Bleuler geht von einer bewussten semantischen Umgestaltung des Namens *Riuwental* zu *Rubental*, also von einem redaktionellen Eingriff des c-Schreibers aus:

Dieser Befund weist darauf hin, dass der c-Schreiber das poetische Mittel des sprechenden Namens aufgegriffen, die tradierte Form mit Hilfe von mhd. *ruobe* »Rübe« abgewandelt und damit Einfluss auf die Charakterisierung des Protagonisten genommen hat. Denn durch die Umformung von Reuental zu Rübental nähert sich der vermeintlich höfische Ritter über die Semantik des Namens in schwankhafter Brechung der bäuerlichen Lebenswelt an.⁵⁷⁴

Der c-Schreiber hat durch den dichterischen Eingriff zur Stilisierung »Neidharts« beigetragen, denn in c werden »Neidhart« und »der von Rubental« wiederholt als identisch gekennzeichnet.⁵⁷⁵ Zu Lied c 113 (SNE I: R 18) sind zwei Trutzstrophen überliefert. In der ersten Trutzstrophe ist *der von Rubental* Redegegenstand, in der zweiten *der Neidhart*. Beide werden durch explizite Bezugnahmen mit dem Sprecher der vorherigen Strophen identifiziert, der über den Dörper *Hildemar* und seine mit Vögeln verzierte Haube spottet (*Der tregt eine hauben, die ist jnnerhalb geschnürett, / aussen sein die vogleien dorauß genat*. SNE I: R 18 hier c VIII,1–2). *Hildemar* antwortet in den Trutzstrophen auf den Angriff des Spötters, in beiden Strophen ist der *gesanck des von Rubentals* bzw. *Neitharts* der Auslöser der dörperlichen Drohungen (*Der von Rubental der spottet meiner vogleien, / die mir auff mein haben naten mynigliche weib. / er treibt mit gesanke, das es billet bej dem Rein*; SNE I: R 18, hier c XIII,1f.; *We, was will der Neidhart meiner geigenfehen hauben? [...] secht, er nicht erwinden mag / an uns mit gesanke*; SNE I: R 18, hier c XIV). Der durch die Trutzstrophen als präsent suggerierte Sänger wird mit »Neidhart von Reuental/Rubental« identifiziert.

⁵⁷⁴ Bleuler: Berliner Neidhart-Handschrift c, S. 409. Während in allen 49 Nennungen die Form *Rubental* bzw. *Rubentall* gewählt wurde, steht immer *rene/reve* – hier hat der Schreiber also nie die *b*-Schreibung gewählt. Eine rein lautgeschichtliche Erklärung reicht daher für die Variante der Namensform nicht aus. Vgl. ebd. Wieso Bleuler nur 17 *Rubental*-Nennungen zählt, bleibt unklar. Der Name »Riuwental« hat auch im Neidhart-Eintrag des Augsburger Codex (m; clm 3576) eine Wandlung erfahren, hier wird das begehrte Objekt von einer weiblichen Sprecherin als *Rosental* bezeichnet (SNE I: R 22, hier m VII). Im Stockholmer Neidhart-Fragment (st; Kungliga Biblioteket Stockholm Vu 85:2) findet sich wiederum die Namensform *reyental*, an gleicher Stelle bietet Hs. w die Variante *rabental* (SNE III: S. 323, Lesarten zu c 35,XI).

⁵⁷⁵ In der Forschung wird nur die Kombination von *Nithart* und *Riuwental* in SNE I: R 44, hier c XII,14 angegeben: *so sprich ich, er sej herr Neitharçz veindt von Rubentall*. Die Formulierung ist allerdings doppeldeutig. 1. *Rubentall* bezieht sich auf *Neidhart*, das Objekt (*veindt*) ist eingeschoben. 2. *Rubentall* bezieht sich auf das Personalpronomen *er* und gibt eine Herkunftsbezeichnung an. Vgl. Schweikle: Neidhart, S. 52. Auch eine Überschrift in Hs. f verbindet die beiden Bezeichnungen: *Her Neithart von Rewental und sein bruder Eberçzan* (SNE II: w 9). Ein loserer Zusammenhang besteht in SNE II: c 38. Hier gibt eine Sprecherin als Ziel ihres Werbens Neidhart an: *noch dem ich ie in freuden rangke, den hört ich singen newen gesanke, herr Neitharçz raien pei der linden klingen* (II). In einer späteren Strophe nennt sie *Rubentall* als Ort der potentiellen Minneerfüllung: *Es ist ungewendet: ich will gein Rubental, da man die minne pfendet* (VII).

2.2.2. *Ain Nithart* – Neidharte im Heidelberger Fragment d

Im Heidelberger Fragment d (cpg 696; 15. Jahrhundert) sind 16 Lieder überliefert. Abgesehen von dem ersten Lied, einem Schwank, der nur fragmentarisch erhalten ist, handelt es sich um Winterlieder.⁵⁷⁶ Der Beginn jedes Winterliedes ist durch Überschriften markiert, die nachträglich von der Scheiberhand des Haupttextes mit gleicher Tinte eingefügt wurden: *Aber ain ander nithart*, *ain ander nithart* oder *Aber ain nithart*.⁵⁷⁷ An den Indefinitpronomen ist zu erkennen, dass es sich bei den Überschriften hier sicher nicht um eine reine Autorbezeichnung handelt. Die Form der Liedüberschrift ist „in deutlicher Analogie zu den Tonanzeigern (*ein ander wis* in R) oder zu den Typenüberschriften (*ein Ray* in c) gebildet und meint ganz allgemein ein Lied in Neidharts Stil.“⁵⁷⁸ *Ain Nithart* ist eine Gattung.

Im Salbenschwank (d 1) wird auch das erlebende Ich als *Nithart* bezeichnet und als Autor und Sänger stilisiert (*do genas jch vor der diet vnd erdicht ein nûwes liet*).⁵⁷⁹ Neben dem Schwanklied taucht der Name in zwei Trutzstrophen auf, in denen »Neidhart« als Sänger der vorherigen Strophen direkt adressiert wird. Während das Sänger-Ich in d 7 als *Her Nithart* angesprochen wird (*Her Nithart, es was ûwer sanc gemaine gar*, SNE I: R 40 hier d X,1), steht in der Trutzstrophe zu d 11 nur *Nithart* (*Nithart senftet ûvern czorn*, SNE I: R 47 hier d V,1).⁵⁸⁰ »Neidhart« kann sich in d also auf eine Gattung, auf das Sänger-Ich und den Protagonisten der Lieder beziehen. Die Überschriften vom Typ *ain Nithart* vermögen es, alle diese Bedeutungen unter einem Begriff zu subsumieren.

2.2.3. *Neidhartz gefräß* in den Sammelhandschriften e, h, ko, r und s

Das als Herbst- oder Schlemmerlied bezeichnete Lied *Neidhartz gefräß* fällt aus dem breitgesteckten Rahmen der Lieder, die in der Überlieferung »Neidhart« zugeordnet werden. Es feiert „mit überschlagenden Reimen und Rhythmik den Herbst als die ‚wahre‘ Jahreszeit

⁵⁷⁶ Als Anordnungsprinzipien der Sammlung nennt Becker: Neidharte, S. 64, den Wintereingang, die Namensgleichheit und den Anspielungszusammenhang zweier Lieder.

⁵⁷⁷ Vgl. das digitale Faksimile <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg696>. Zur Beschreibung des Fragments vgl. Rahm: Das Heidelberger Neidhart-Fragment d, S. 14–48. Rahm vermutet, dass es sich um den Teil einer umfangreichen Sammlung von Neidhartliedern handeln könnte, in dem wie in Hs. c die Lieder blockhaft in WL und SL eingeteilt sind.

⁵⁷⁸ Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 386. Vgl. auch Becker: Neidharte, S. 58.

⁵⁷⁹ Ich zitiere nach der Transkription von Rahm, weil die SNE das Lied nicht in der d-Version enthält. Rahm: Das Heidelberger Neidhart-Fragment d, S. 67, Z. 21–22. *Dichten* scheint hier sowohl den geistigen Schaffensakt als auch den direkten Vortrag des neuen Liedes zu meinen. Anders würde der Vers nicht in den Kontext der erzählten Situation passen.

⁵⁸⁰ Auch der Name Riuwental wird in den Trutzstrophen zu Lied d 12 (SNE I: R 28 hier d V und IX) und einer weiteren Strophe (SNE I: R 33 hier d VII) als Herkunftsort des Sänger-Ichs genannt.

[...], gegenüber dem sonst stets gelobten Mai.⁵⁸¹ Neben der Thematik ist auch die Überlieferung des Liedes auffällig. Das Lied ist in der umfangreichsten Neidhart-Handschrift c nicht überliefert, steht hingegen in den Sammelhandschriften e, h, ko, r und s. Diese sind in der Forschung unter den Bezeichnungen »Liederbuch des Martin Ebenreutter« (Hs. e; 1530) »Liederbuch der Clara Hätzlerin« (Hs. h; 1471), »Kolmarer Liederhandschrift« (ko; 1459/62), »Bechsteins Handschrift« (r; 1512) und »Sterzinger Miscellaneen-Handschrift« (s; Anfang des 15. Jahrhunderts) bekannt.⁵⁸²

Die Sammelhandschriften der Clara Hätzlerin und des Martin Ebenreutters stehen in engem Verwandtschaftsverhältnis mit der im Jahr 2001 wiederentdeckten und bislang noch nicht edierten Bechsteiner Sammlung – e und r bilden eine gemeinsame Redaktionsstufe gegenüber h.⁵⁸³ Das Lied ist mit *Neidhartz gefräß* (h), *Neidhars gefres* (e) und *Neidthars gefreß* (r) überschrieben. In der Bechsteinschen Handschrift findet sich neben dem Liedanfang eine auffällig gestaltete rote Lombarde, die passend zum Inhalt des herbstlichen Schlemmerlieds einem Apfel ähnelt. Das Lied endet mit einer Adressierung des Herbsts durch das anonym bleibende Sänger-Ich: *dir czu eren / hab ich geren / offenbar gesungen diß gefresse* (SNE II: s 15 hier h VII,26–28), der Name »Neidhart« beschränkt sich auf die Nennung in den Überschriften. Die Überschrift *Neidhartz gefräß* kann sowohl als Autorzuschreibung (»Neidharts Fresslied«) als auch als Bezeichnung des Sprecher-Ichs und Protagonisten des Liedes (»Lied von Neidharts Fressen«) verstanden werden.

Während das Lied in der Sterzinger Miscellaneen-Handschrift ohne Überschrift steht, ist es in der Kolmarer Liederhandschrift mit *Dyß ist h^s nyhartcz ffrass* überschrieben. In ko wird »Neidhart« am Ende des Liedtextes genannt:

*Ach lieber herbest.
du verderbest
und her sterbest*

⁵⁸¹ Brunner (Hg.): Herr Neidhart diesen Reihen sang, S. 452.

⁵⁸² Vgl. SNE II: s 15. Hs. e: mgf. 488 (Staatsbibliothek zu Berlin); Hs. h: MS. X A 12 (Nationalmuseum Prag); Hs. ko: cgm 4997 (Bayerische Staatsbibliothek); Hs. s: Stadtarchiv Sterzing (ohne Signatur). »Bechsteins Liederbuch« (Hs. r; Universitätsbibliothek Leipzig, Ms. Apel 8; davor Halle, 14 A 39) galt seit 1885 als verschollen, wurde aber 2001 in der Sondersammlung der Universität Halle wiederentdeckt. Das Neidhartlied befindet sich auf Bl. 380r–382v. Bereits 2004 erschien ein Aufsatz in der ZfdA, der den Fund bekannt gibt (vgl. Mackert: Wieder aufgefunden. Bechsteins Handschrift). Nichtsdestotrotz gibt die 2007 erschienene SNE die Handschrift als verschollen an (SNE III: S. 529). Gleiches gilt für den Artikel im Neidhart-Handbuch von 2018 (vgl. Bennewitz: Die Überlieferung der Neidhart-Lieder, S. 59). Die Bezeichnung der Handschriften e, h und r als »Liederbuch« ist nicht unbedingt treffend, da der Terminus Geschlossenheit suggeriert und sich zudem in den Sammelhandschriften einige Texte befinden, die sich schwerlich der Gattung Lied zuordnen lassen (vgl. Homeyer/Knor/Solms: Vorlagenreflexe und Edition, S. 143). Daher wähle ich im Folgenden den offeneren Begriff der Sammelhandschrift, den bereits Burghart Wachinger für die Handschrift der Clara Hätzlerin gewählt hat (vgl. Wachinger: Zur Augsburger Sammelhandschrift der Clara Hätzlerin).

⁵⁸³ Laut den Mitarbeiterinnen des Editionsprojekts zu dem Sammlungskomplex an der Universität Halle ist Hs. e ab Blatt 129r „eine getreue Abschrift“ der Handschrift Bechsteins. Ebenreutter habe zudem Zusätze einer späteren Hand aus r übernommen und integriert. Homeyer/Knor/Solms: Vorlagenreflexe und Edition, S. 146.

*hie den mey mit dinem wind so resse,
 doch will ich gern
 din lop hie mern
 und nit verkern
 und will dann singen Nytharcz gút gefresse* (SNE II: s 15 hier ko VII).⁵⁸⁴

Nytharcz gút gefresse endet nicht, es wird weitergesungen. Das Lied ahmt „die Natur nach [...] als einen zyklischen Vorgang.“⁵⁸⁵ Die Metrik des Liedes ist geprägt durch Responsionsphänomene. Korrespondierend mit dem Inhalt, dem Windsturm, der den Mai überrollt, vermögen es auch die furiosen Reimklänge und die Rhythmik des Liedes die Rezipierenden hin und her zu wehen. Übergehende Binnenreime, kombiniert mit Schlagreim, heterometrische Strophenform, Kurzzeilen und beschwerte Hebungen wirken wie Böen, die die Ohren des Publikums dröhnend für den Wortsinn verschließen. Sinn wird durch diese virtuosen Präsenzeffekte des gefräßigen Liedes weggefegt. Das Lied *ist* der Herbstwind und *ist* gefräßig, es vollzieht, wovon es spricht. »Neidhart« ist durch sein *gefresse* präsent, das Lied *ist* der fressende »Neidhart«.

Von den Meistersängern wurde ausschließlich die Melodie des *gefräß* rezipiert. In einer Melodiehandschrift des späten Meistersangs (Nürnberg, StB Will III. 792) wurde die Melodie aus der Kolmarer Handschrift abgeschrieben, der Liedtext aber nicht übernommen. Die Überschrift lautet *D: lang fraß Neidhart* (Bl. 43v).⁵⁸⁶ Die Handschrift stammt aus dem Umkreis des Meistersingers Benedict von Watt, der auch einen Text im Ton des Liedes verfasst hat, welches die Überschrift *Im langen Fraß des Neidharts* trägt (Erlangen, UB, B 83, Bl. 260r).⁵⁸⁷ In diesen Fällen meint »Neidhart« vermutlich den Tonauteur.⁵⁸⁸

2.2.4. *Her Neithart von Rewental und sein bruder Eberzan – »Neidhart« in der Sammlung Brentanos (f)*

Die 19 in Handschrift f (mgq 764; zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts) überlieferten Lieder setzen sich aus Schwankliedern, Erzählliedern und Dialogliedern mit ausgeprägten autobiographischen Suggestionen zusammen. Die Sammlung scheint planvoll angelegt. Da zudem

⁵⁸⁴ Vgl. auch das Faksimile: Müller/Spechtler/Brunner: Die Kolmarer Liederhandschrift (cgm 4997, Bl. 69r). Bockmann: *Translatio Neidhardi*, S.123, behauptet fälschlicherweise, dass dies das Explicit in allen Handschriften sei.

⁵⁸⁵ Frye: *Analyse der Literaturkritik*, S. 109.

⁵⁸⁶ Brunner/Rettelbach: *Die Töne der Meistersinger*. Vgl. auch Brunner: *Neidhart bei den Meistersingern*, S. 249.

⁵⁸⁷ Vgl. die Edition des Liedes bei Brunner: *Neidhart bei den Meistersingern*, S. 250–254.

⁵⁸⁸ Vgl. Holznagel: *Wege in die Schriftlichkeit*, S. 385, Anm. 49.

die Liedtexte häufig aufeinander verweisen, kann man ein bewusstes Ordnungsprinzip erkennen: Die Sammlung ist als Schwanksammlung konzipiert.⁵⁸⁹

Die roten Liedüberschriften stammen von einer Hand.⁵⁹⁰ Sie sind teilweise beschnitten und daher schwer zu entziffern. Es lassen sich drei Typen von Überschriften unterscheiden: Während die Überschriften der Schwanklieder nach dem Typ »*Neidhart wie*« (z.B. *Neidhart wie er die pawrn bestreich mi der salben etc.*, SNE II: c 76) gebildet sind, sind einige Dialoglieder mit dem Typ »*Neidhart von*« (z.B. *Neithart von einer Iungen und von einer allten*, SNE II: c 30) überschrieben, schließlich trägt ein Lied den Titel *Neithart Do er uber mer fuer und geschossn warde* (SNE II: c 35).

Der Überschriftentyp »*Neidhart wie*« nähert sich den Überschriften im »Neithart Fuchs«-Druck an, wobei die Kurzparaphrasen des Liedinhalts im Druck meist ausführlicher sind.⁵⁹¹ Zudem lauten die Überschriften im Druck in der Regel nicht »*Neidhart wie...*« sondern »*hie Neidhart...*«.⁵⁹² Während das Adverb im Druck auf den Text (und die Holzschnitte) als Ort des Geschehens verweist und »Neidhart« als Protagonisten der Handlung auszeichnet, ist der Überschriftentyp in f offener formuliert. »Neidhart« könnte hier sowohl als Sprecher des Liedes gemeint sein (»Neidhart erzählt, wie bzw. das...«) als auch als Protagonist (»(Ein Lied) von Neidhart, wie er...«).

Eindeutiger scheint der Überschriftentyp »*Neidhart von*« zu sein, der »Neidhart« als kommentierenden Erzähler der Dialoglieder ausweist (»Neidhart singt von...«). Obwohl im Gegensatz zu den Überschriften in d in diesem Überschriftentyp kein Indefinitpronomen steht, könnte »Neidhart« allerdings auch hier die Liedgattung bezeichnen (»Ein Neidhart von...«).

Während *Neidhart* in den ersten 18 Überschriften titellos bleibt,⁵⁹³ wird dem Namen in der letzten Überschrift der Titel hinzugefügt: *Her Neithart von Rewental und sein bruder Eberzan* (SNE II: w 9). »Herr Neidhart« wird mit dem »von Reuentak« identifiziert. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass, obwohl *Eberzan* in verschiedenen Neidhartliedern eine Rolle spielt, in w 9/f 19 überhaupt keine Figur namens *Eberzan* vorkommt. Es heißt lediglich in einem Vers über den erzürnten Dörper *Hengentriek. ym schawmpt sein part als eim eberswein*

⁵⁸⁹ Zur Beschreibung der Liedfolge und zu den Verweisen vgl. Becker: Neidharte, S. 75–93. Becker geht nicht nur von einer Schwanksammlung aus, die wie der Druck angelegt sei, um „als homogenes Ganzes zur Kenntnis genommen zu werden“ (S. 80) er spricht sogar von einem „aus Liedern erarbeiteten Schwankroman“ (S. 93).

⁵⁹⁰ Vgl. Boueke: Materialien, S. 34.

⁵⁹¹ Vgl. Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 384; Becker: Neidharte, S. 76.

⁵⁹² Wobei die Überschriften einiger Lieder im Druck *hie sagt neithart* lauten (vgl. SNE III: S. 629). *Neithart* wird hier also als Sprecher bzw. Autor bezeichnet.

⁵⁹³ In einer Überschrift wird lediglich ein Artikel zum Namen gefügt: *Der neithart wie er mit der Iunckfrawen den wendlich parge* (SNE II: c 7).

(SNE II: w 9 VII,8) – dem Dörper »Hängelippe« steht Schaum vor dem Mund wie einem wilden Keiler, der die Zähne im Kampf um die Bache laut gegeneinanderschlägt.

Ebenso wenig wie *Eberzan* fällt der Name Neidhart innerhalb des Liedes. Fraglich ist in diesem Zusammenhang auch, wieso ein Dörper – und dass es sich um einen solchen handelt, legt der Name *Eberzan* nahe – als *bruder* Neidharts bezeichnet wird. Bedenkt man, dass im ersten Lied der »Riedegger Handschrift« *Eberzan* der Taufname des *getelinchs* lautet, der verhindert, dass der Frauendienst des Ichs von der Dame gehört wird, und der nicht von ihrer Seite weicht (SNE I: R 1,V), kann man eigentlich nur von einer ironischen Verwendung des Begriffs *bruder* ausgehen.

In den Neidhartliedern der Handschrift f taucht *Eberzan* im Krichschwank (SNE II: c 131/f 9) und im Salbenschwank (SNE II: c 76/f 10) auf. Während Neidharts Erzfeind, der Dörper Engelmar, ihn im Krichschwank als seinen *vetter* ausgibt (XIX, 4), wird *Eberzan* im Salbenschwank als potentielle Gefahr für die vorher genannten Dörper (II, 13) erwähnt. Da es sich bei dem Lied *Her Neithart von Rewental und sein bruder Eberzan* um die Schilderung eines brutalen Dörperkampfes handelt, bei dem das Ich aus einem Versteck beobachtet, wie sich die Dörper um die Rolle des Vortänzers totschlagen, könnte die Verbrüderung Neidharts mit *Eberzan* in der Überschrift daraus resultieren, dass *Eberzan* eine Chiffre für die Aggressionen der Dörper untereinander ist. Die Dörper kämpfen wie die Wildeber, die um ein Weibchen konkurrieren.⁵⁹⁴ Das Neidhart-Ich profitiert von dieser innerdörperlichen Konkurrenz in dem Sinne, dass sie ihm Stoff für neue Lieder bietet.

Die Liedüberschrift *Her Neithart von Rewental und sein bruder Eberzan* könnte sich aber auch auf die Sängerrollen beziehen und implizieren, dass das Lied von zwei Sängern gesungen werden kann. So könnte es beispielsweise zwischen Strophe II und III einen Wechsel geben, da am Ende der zweiten Strophe von einem singenden *ackermann* (II, 6) die Rede ist und die dritte Strophe quasi wie ein neuer Natureingang einsetzt (III, 1: *Die sumer wân die will uns frawden pringen*).

Auch das Lied vom Krichschwank hat in Hs. f eine prägnante Überschrift, durch die die Doppelrolle »Neidharts« als heldenhaftes Sänger-Ich und singender Held besonders deutlich wird. Durch die Paraphrasierung des Liedinhalts wird der handelnden Figur das Singen als Attribut zugeschrieben: *Neithart wie er zw Engelmar zw berbrich was vnd sanc ymb von der troyen* (SNE II: c 131). In fast allen Liedtexten der Handschrift f wird das erzählte Ich

⁵⁹⁴ In IX werden dem Spielmann, um dessen Rolle als Vortänzer der Dörperkampf entbrennt, Zähne ausgeschlagen. Im Hierarchiekampf setzen Wildeber die Eckzähne ein, um ihren Gegner zu verletzen.

musikalisch aktiv. Im Hosenschwank (f 2), in dem das erzählende Ich berichtet, durch welche gewitzten Einfälle es Mitglied des österreichischen Hofes wurde, spricht es sogar von seinem dichterischen Werk: *Ich kom dahin gein nurenbercke / ich sang auß meines tihtes werke* (SNE II: s 7,III). Am österreichischen Hof erhält es schließlich auch erst den Namen »Neidhart« (*sie schrin all: „er heißt Neithart!“ der nam mir do berufen ward*, SNE II s 7,XI). »Neidhart« fungiert auf der Handlungsebene als Künstlernamen des singenden Helden.

2.2.5. *Nythardus qui dicitur dy krippe nadel* – Überschrift und Explicit im Fribourger Neidhart-Eintrag (fr)

Das heute meist als Krichschwank bezeichnete Lied im Fribourger Neidhart-Eintrag, dem Nachtrag einer lateinischen Sammelhandschrift (Ms. L 24; Nachtrag: 15. Jahrhundert), ist nicht nur mit der Überschrift *Nythardus*, sondern auch mit einem Explicit versehen. Die Nachschrift lautet: *Explicit Nythardus qui dicitur dy krippe nadel* (SNE III, S. 433). Da das Verb im Passiv steht, kann es sich hier nur um einen Gattungsnamen handeln: »Hier endet der Neidhart, der die Krumme Nadel genannt wird.«⁵⁹⁵ Aus dem Explicit kann man schließen, dass auch in der Überschrift die Gattung gemeint ist, ein »Neidhart«.⁵⁹⁶ Der Gattungsname »Nythardus« bezeichnet mit dem Krichschwank ein Lied, dessen Sprecher und Protagonist *ber nydard* genannt werden.⁵⁹⁷

2.2.6. »Neidhart« in der Sammelhandschrift des Jacob Käbitz (k)

Das in der Sammelhandschrift des Jacob Käbitz (Hs. k; cgm 811; 1430/50) überlieferte Lied trägt die Überschrift *Neythart*.⁵⁹⁸ Laut SNE handelt es sich bei der Überschrift um eine „Autorangabe“.⁵⁹⁹ Jacob Käbitz, dem Kompilator der Handschrift, werden keine eigenen dichterischen Ambitionen zugetraut; Michael Curschmann urteilt im Verfasserlexikon: „Dass er selbst irgendwelche Texte verfasst hat, kann heute fast ausgeschlossen werden. Er war kein Berufsdichter, sondern kleinbürgerlicher Konsument und Sammler.“⁶⁰⁰ Auf Bl. 14r steht ein

⁵⁹⁵ Zur Übersetzung von *krippe* (»krumm«) vgl. Lomnitzer: Ein neuer Textzeuge, S. 343.

⁵⁹⁶ Vgl. Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit, S. 384.

⁵⁹⁷ Vgl. die Edition von Lomnitzer: Ein neuer Textzeuge, S. 339–342 (XIV und XVII).

⁵⁹⁸ Hs. k, Bl. 29v.

⁵⁹⁹ SNE III: S. 527.

⁶⁰⁰ Curschmann: Kubicz (VL²), Sp. 1087. Der Entdecker der Handschrift, Friedrich Keinz, war davon ausgegangen, dass es sich um das Repertoirebuch eines „wandernden Meistersingers“ handle (Keinz: Ein Meistersinger des 15. Jahrhunderts, S. 641). Fischer hat die Handschrift hingegen mit anderen Liederbüchern verglichen und festgestellt: „Der cgm 811 ist ein bürgerliches ‚Liederbuch‘, so gut wie die Sammlung von Clara Hätzlerin“ (Fischer: Jakob Käbitz, S. 194). Zudem konnte er Jacob Käbitz mit sehr großer Wahrscheinlichkeit als Sohn eines Wirtschaftsadministrators (Kastners) identifizieren, der Mitte des 15. Jahrhunderts vermutlich das Amt seines Vaters übernahm.

Besitzer- und ein Schreibervermerk – im lateinischen Exlibris in roter und schwarzer Tinte nennt sich Jacob Käbitz mit Namen, im deutschen Eintrag in roter Tinte mit Beinamen: *Quis hoc invenit Jacobo Kebicz reddere debet; Item daz buch hat geschriben Jekel mit der leberwurst.*⁶⁰¹

Neben diesen Einträgen hat Jacob Käbitz „immer wieder einmal in spielerischer Weise seinen Namen verewigt.“⁶⁰² Während in einigen Fällen schlicht der Name Jacob unter dem Text vermerkt ist,⁶⁰³ endet der Spruch *Vom dem erkedden tot* (Bl. 44r–46r) mit Worten, die seine Autorschaft suggerieren:

*wolt ir in durch got einz geweren
drei aue maria het er gern
der will er von euch nit enbern
dem der ez geschriben hat
hie mit behüet uns got vor missetat.
Daz heißt der warheyt kern. Jacob Kebicz.*⁶⁰⁴

Auch in der Signatur eines Liebesbriefmusters auf Bl. 20v (*Jacobus granatoris sp filius*) wurde der Name gesetzt.⁶⁰⁵ Ein weiterer Liebesbrief (Bl. 28r–v) endet mit den Worten: *ich darf mich eüch nit nennen, ir habt mich wol erkennt. Doch schr>ib< ich eüch ain J, das ist der anfang des namen mein. k ach k j ich wolt j.*⁶⁰⁶ Fischer bemerkt, dass es sich bei den Liebesbriefen um eine „gedankliche Spielerei“ des von ihm stets als Sammler und Schreiber bezeichneten Jacob Käbitz handeln könne.⁶⁰⁷ Will man Jacob Käbitz also »nur« auf einen Schreiber und Sammler reduzieren, so sollte man zumindest hinzufügen, dass Jacob Käbitz, alias Jeckel mit der Leberwurst, ausgeprägte dichterische Ambitionen hatte. Der Grat zwischen Schreiber, Kompilator und Autor ist schmal.

Auch das Lied unter der Überschrift *Neythartt* weist Eingriffe auf, bei denen zumindest nicht auszuschließen ist, dass sie von Käbitz stammen. Im Zusammenhang damit, dass Käbitz in der gesamten Handschrift einen spielerischen Umgang mit seinen Namen praktiziert,

⁶⁰¹ Schneider: Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, S. 421. Nach Genette würde bereits die Erfindung des Beinamens auf dichterische Ambitionen hinweisen: „Die Vorliebe für Masken und Spiegel, der indirekte Exhibitionismus, das kontrollierte Komödiantentum, all das verbindet sich im Pseudonym mit der Freude am Erfinden, der Entlehnung, der verbalen Verwandlung und dem onomastischen Fetischismus. Das Pseudonym ist ganz offenkundig bereits eine dichterische Tätigkeit und so etwas wie ein Werk.“ (Genette: Paratexte, S. 56).

⁶⁰² Fischer: Jakob Käbitz, S. 194.

⁶⁰³ Unter einem Lied auf Bl. 24r, medizinischen Rezepten auf Bl. 33v und nach einem Lied von Muskatblut auf Bl. 47ar (vgl. die Handschriftenbeschreibung bei Schneider: Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, S. 420–429).

⁶⁰⁴ Keinz: Ein Meistersinger des 15. Jahrhunderts, S. 682. Keinz geht von Käbitz als Urheber aus: „Ein Spruch von dem Tode, der mit grösster Wahrscheinlichkeit dem Besitzer der Handschrift zuzusprechen ist.“ Dagegen Fischer: Jakob Käbitz, S. 194. Die Autorschaft Jacob Käbitz ist m.E. zumindest nicht vollständig auszuschließen.

⁶⁰⁵ Vgl. Schneider: Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, S. 422. Dank dieser Angabe konnte Fischer die biographischen Daten herausfinden.

⁶⁰⁶ Vgl. die Edition der beiden Liebesbriefe bei Fischer: Jakob Käbitz, S. 198.

⁶⁰⁷ Fischer: Jakob Käbitz, S. 194.

fällt auf, dass der Name *Jacob* durch die Form *Jeckel* ersetzt wurde (SNE III, S. 336). Die Namensform, die auf Bl. 14r als Schreibernamen angegeben ist, wird hier als Name einer Figur im Text gesetzt. Der Name *Jeckel* taucht erneut in Strophe IX auf – einer von zwei zusätzlichen Strophen, die in keiner der anderen Handschriften überliefert sind (IX und XI).⁶⁰⁸ Da der Schreiber der Handschrift sowohl musikalisch bewandert als auch dichterisch ambitioniert war,⁶⁰⁹ ist es m. E. nicht ganz auszuschließen, dass die Strophen aus seiner Feder stammen.

Als Jeckel hat sich Jacob Käbitz – der sich im Codex schließlich selbst als Narr mit der Leberwurst vorstellt – in die Neidharttradition eingeschrieben. Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, dass eine Figur namens Jeckel im Neidhartspiel von Hans Sachs die Rolle des Praecursors, Narrs und Kommentators übernimmt. Als Brücke zwischen Bühnengeschehen und Publikum hat Jeckel innerhalb der theatralen Kommunikation eine ähnlich vermittelnde Funktion wie das Neidhart-Ich der Lieder, welches das Geschehen der Dörper-Ebene mit der Performance-Situation verbindet. Die Narrenfigur Jeckel wird bei Hans Sachs „zum karnevalesken Doppelgänger Neidharts“,⁶¹⁰ der die Handlung kommentierend begleitet (vgl. Teil II Kap. 2.4.2.).⁶¹¹ Neidhart wird durch diese Spaltung auf seine Rolle als handelnde Figur beschränkt.

In der letzten Strophe der erweiterten Version in der Sammelhandschrift von Jacob Käbitz wird auch »Neidhart« noch einmal genannt. Das Lied, in dem ein Dörperkampf geschildert wird, schließt mit den Worten *grosser tumphat het ich nie gesechen / Noch gesicht ir ein man mit augen nymmer / des muß ich neythat für ein worhat jechen* (SNE III, S. 338, k XI,12–14). Für den letzten Vers sind zwei Lesarten möglich: »Das muss ich, Neithart, wahrhaft behaupten« oder »Das muss ich Neithart als wahr zugestehen«. In der ersten Variante steht »Neidhart« für eine Selbstbezeichnung des Sprecher-Ichs, in der zweiten Lesart stimmt ein (namenloses) Ich »Neidhart« zu.

⁶⁰⁸ Das Lied ist noch in c, s und w überliefert. Vgl. SNE II: c 41. Die Zusatzstrophen sind in der SNE in den Kommentar verbannt (vgl. SNE III: S. 338), die Herausgeber werden somit ihren eigenen Ansprüchen des wertfreien Abdrucks aller unter dem Namen »Neidhart« überlieferten Strophen nicht wirklich gerecht.

⁶⁰⁹ Die Handschrift überliefert auf Bl. 22v eine lateinische Spielanweisung für Tasteninstrumente. Vgl. Schneider: Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, S. 423.

⁶¹⁰ Herrmann: Karnevaleske Strukturen in der Neidhart-Tradition, S. 245.

⁶¹¹ Auch im Bozener Osterspiel (1495) werden in einer Publikumsansprache ein *Jeckel Haffner* und Neidhart – hier wohl als Gattungsname zu verstehen – in Verbindung gebracht: *Welt ir haben ein predinger, / So gett zw dem Jeckel Haffner / Er sagt euch ein Neitharten var / Es maynt, es sey gelogen, so ist es war*. Bozner Osterspiel, 723–727 (In: Die geistlichen Spiele des Sterzinger Archivs, Band 1, S. 286). *Neitharten var* bedeutet hier so viel wie »eine Geschichte in der Art eines Neidharts«. Neidharte werden von einer Narrenfigur namens Jeckel erzählt. Bezeichnenderweise ist es Petrus, der die Neidharte hier verunglimpft, während *peter* in dem Lied der Sammlung von Jacob Käbitz *jeckel* verprügelt (vgl. SNE III, S. 338).

Bezieht man den letzten Vers des Liedes in k mit ein, beschränkt sich die Überschrift *Neythartt* nicht auf eine »Autorangabe«. Nach der ersten Lesart (Selbstbezeichnung) müsste man hinzufügen: »Autor- und Sprecherangabe«, während die zweite Lesart ermöglicht, die Überschrift auch als Gattungsbezeichnung zu verstehen – ein Lied im Stil »Neidharts«, dessen Sprecher-Ich aber nicht »Neidhart« ist.

2.2.7. Was der Neithart hat getiht – »Neidhart« in der Sterzinger Miszellanen-Handschrift (s)

In der Sterzinger Miszellanen-Handschrift (Hs. s, Stadtarchiv Sterzing, ohne Signatur), einer Sammelhandschrift aus dem ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, sind 16 Lieder überliefert, die in der Parallelüberlieferung unter dem Signum »Neidhart« stehen; zu neun Liedtexten sind Melodien notiert.⁶¹² Im Neidhart-Corpus stehen überwiegend Schwank- und Erzähllieder, das Sammlungsinteresse konzentriert sich also – ähnlich wie in Hs. f – auf die Figur »Neidhart«.⁶¹³ Die Lieder sind nicht mit Überschriften versehen, die Nennung »Neidharts« beschränkt sich auf die Liedtexte.

Der spezielle Überlieferungskontext der Sterzinger Handschrift ist für die Untersuchung von besonderem Interesse, da der Codex als wichtige „Schnittstelle der Lieder- und Spieleüberlieferung“⁶¹⁴ gilt. Er gelangte vermutlich noch vor 1511 in den Besitz des Südtiroler Spielsammlers Vigil Raber, denn zahlreiche Verse der Handschrift – auch Passagen des Neidhartfaszikels – wurden wortgetreu in Vigil Rabers Fastnachtspiele aus dem Jahr 1511 übernommen. Es ist also mehr als wahrscheinlich, dass Vigil Raber zur Zeit der Niederschrift der Fastnachtspiele die Sterzinger Miszellanen-Handschrift vorlag.

Heute befindet sich der Codex im Stadtarchiv Sterzing (ohne Signatur). Die Stadt hatte nach dem Tod Vigil Rabers seine Sammlung von Handschriften, Requisiten und Kostümen gekauft – wahrscheinlich ist die Sterzinger Miszellanen-Handschrift durch diesen Kauf gemeinsam mit den Spielhandschriften Vigil Rabers ins Sterzinger Stadtarchiv gelangt.⁶¹⁵

Durch ihre wahrscheinliche Zugehörigkeit zur Sammlung Vigil Rabers, aber auch bereits durch ihre Bezeichnung als »Sterzinger« Handschrift wird also deutlich, dass man die Sammelhandschrift in einem Gebiet verorten kann, in dem es im ausgehenden 15. und frühen

⁶¹² Edition der deutschen Texte der Sterzinger Miszellanen-Handschrift: Zimmermann: Die Sterzinger Miszellanen-Handschrift. Eine ausführliche Beschreibung auch bei Siller: Sterzinger Miszellanen-Handschrift. Weitere Literatur s. SNE III: S. 529f.

⁶¹³ Vgl. Becker: Die Neidharte, S. 66–70.

⁶¹⁴ Harant: Liedrezeption in den Neidhartspielen, S. 224.

⁶¹⁵ Vgl. Zimmermann: Die Sterzinger Miszellanen-Handschrift, S. 58–60 und S. 330.

16. Jahrhundert eine ausgeprägte Spielkultur gab. Sterzing gilt als der „neben Bozen durch seine Spielarchive, seine lange Spieltradition und den bei den Aufführungen betriebenen Aufwand wohl bedeutendste Spielort Südtirols.“⁶¹⁶

Hans-Jürgen Linke stellt 1985 – fünf Jahre nach Zimmermanns Edition der Sterzinger Miszellaneen-Handschrift – eine zweifelsfreie Verbindung der Sterzinger Neidhartspielhandschriften (»Sterzinger Neidhartspiel« und »Sterzinger Szenar«) zu Vigil Rabers Fastnachtspielheften her: Das Kronenwasserzeichen der »Sterzinger Neidhartspiele« findet sich auch in acht Fastnachtspielen, die Vigil Raber 1511 geschrieben hat.⁶¹⁷ Es besteht also eine enge Verbindung zwischen der Sterzinger Miszellaneen-Handschrift und den »Sterzinger Neidhartspielen«.

Das bereits mehrfach erwähnte Hosenschwanklied (SNE II: s 7) weist in s eine Variante auf, die sich in keiner anderen Handschrift, auch nicht in den Drucken, findet. Das (noch anonyme) Ich gelangt nach Nürnberg, um dort sein *tibtes werk* zu singen (*do sang ich meines tibtes werk*, III, 2). Erst nach der Aufnahme am Hof wird es auf den Namen »Neidhart« getauft. »Neidharts« sozialer Aufstieg wird mit einer literarischen Tätigkeit in Verbindung gebracht: *meins herren gnad, meiner frawen gunst, liezzzen mich zu hofe schreiben* (X, 8).⁶¹⁸ »Neidharts« *tibtes werk* könnte neben dem Sang also auch Schrift implizieren.

»Neidharts« *tibten* wird ebenfalls im Pilzschwank (s 10) thematisiert. Das Lied ist neben Hs. s nur noch im Prager-Eintrag (Hs. pr) überliefert, seine Eigenheit besteht in der heterodiegetischen Stellung des Erzählers. Der Pilzschwank ist durchgehend in der 3. Person geschrieben. In der ersten Strophe wird »Neidhart« in einer Publikumsapostrophe explizit als Dichter genannt:

*Wolt ir hörn ein news geschibt
was der Neithart hat getibt?
er was ein gemelicher man.
wunders hat er vil getan.* (SNE II: s 10,I)

Während die beiden ersten Verse suggerieren, die Handlung »Neidharts« meine das Ersinnen und Verfassen von Geschichten in Liedform, wird die Bedeutung von *tibten* in den folgenden Versen erweitert. »Neidharts« Aktivitäten beschränken sich nicht nur auf das Ersinnen von Worten – *tibten* meint auch Tun, das Hervorbringen von Ereignissen. Die Geschichte ist als Heldentat von »Neidhart« geschehen.

⁶¹⁶ Neumann: Das geistliche Spiel in Tirol, S. 536.

⁶¹⁷ Linke: Das Tiroler (Mittlere) Neidhartspiel und seine Dirigierrolle, S. 3.

⁶¹⁸ In Handschrift w, deren Strophenanordnung sich stark von s unterscheidet, steht: *berregab und frauendienst liess mich cze hof anschreiben* (SNE II: S 7, hier w XVI,8).

In der zweiten Strophe wird deutlich, dass »Neidhart« auch den Protagonisten des Liedes bezeichnet. Die handelnde Figur wird hier lediglich mit dem Personalpronomen *er* bezeichnet (*Er nam ein chorp auf seinen cragen* II, 1), Referent ist immer noch der in der ersten Strophe genannte »Neidhart«. Dass *Tibten* einen dreischrittigen Prozess vom Ersinnen eines Abenteuers, Ausführen und Erleben des Abenteuers bis zum Erzählen (und vielleicht sogar Verschriftlichen, vgl. s 7) vom erlebten Abenteuer meint, wird auch in den folgenden Strophen deutlich, in denen wiederholt betont wird, dass »Neidhart«, der Protagonist, *abentewr* im Sinn hat (*mit abentewr so was im wol* IV; *abentewr die wolt er wurcken* XVI).⁶¹⁹

Da das Lied zwei Schwankhandlungen miteinander verbindet (Pilzschwank, II–XV und Salbenschwank XVI–XXIII), durchgehend in der 3. Person erzählt wird, »Neidhart« handelnde Figur ist, die anfängliche Publikumsapostrophe an den Aufruf des Praecursors im Schauspiel erinnert und auch die Schlusswendung (*gehab dich wol, das jar ist lang* XXIII) ebenso gut den Abschluss eines Fastnachtspiels bilden könnte, kann man Simon darin zustimmen, das Lied als Übergangsform zwischen Schwanklied und Neidhartspiel einzustufen.⁶²⁰ Signifikant ist diese Stellung des Pilzschwank als »Gattungszwitter« zwischen Lied und Spiel hinsichtlich der oben erwähnten Stellung der Handschrift, die in einem Überlieferungskontext zwischen Lied- und Spielüberlieferung positioniert werden kann. Ein »Neidhart« lässt sich weder auf die Gattungsbezeichnung »Lied« noch »Spiel« beschränken.

2.2.8. *Nithart der ist aber tod* – Der »Prager Neidhart-Eintrag« (pr)

Die Parallelüberlieferung des Pilzschwanks im »Prager Neidhart-Eintrag« (pr; Archiv der Prager Burg M 86; erste Hälfte des 15. Jahrhunderts) bietet eine abweichende Lesart des ersten Verses: *Wolt ir horen eyn nûe getich, ny der Nythart hat gerich?* (SNE II: s 10, hier pr 2,I). Im Vergleich zu den Versen der Sterzinger Handschrift wird im Prager Eintrag noch deutlicher, dass Dichtung (*getich*) durch Handlung (*gerich*) entsteht. Das Ergebnis der Handlung, das Lied, *was* gedichtet wird (*was der Neithart hat getiht?* SNE II: s 10), kann offenbar mit der Handlung, *ny* das Lied entstanden ist (*ny der Nythart hat gerich?* pr 2), gleichgesetzt werden.

Der Pilzschwank ist nicht das einzige Lied in der Prager Handschrift, welches von der Forschung zu den »Neidhart-Schwänken« gezählt wird. Vor dem Pilzschwank wurde der

⁶¹⁹ Zur Bedeutung des Begriffs »aventure« vgl. Ehrismann: Höfische Wortgeschichten, S. 22–27. „*Adventure* wurde über die Bedeutung ‚Ereignis, erzählenswertes Ereignis‘ zur Bezeichnung einer Erzählung von *aventure*“ (ebd., S. 25).

⁶²⁰ Simon: Neidhart von Reuentel, S. 178.

singulär überlieferte Schneiderschwank eingetragen. »Neidhart« wird hier in der ersten Strophe für tot erklärt:

*Nithart der ist aber tod,
syner zelen pflege got,
eyns andern mannes were uns not,
der uns von den geburen kunde getichten.* (SNE II: pr 1,I)

»Neidhart« findet in den folgenden Strophen keine Erwähnung mehr, die zweite Strophe setzt mit einem Personalpronomen ein, dessen Referenz zunächst nicht eindeutig zuzuordnen ist (*Her kommet in dy stat gefarn* II, 1). Aus den Attributen (*weyse, gerste, korn* II, 2) und der folgenden Schwankhandlung ergibt sich aber der Bezug zu den in der ersten Strophe erwähnten *geburen*.⁶²¹ Die namenlose Figur beauftragt einen Schneider damit, ihr Kleidung anzufertigen *recht alzo man den herren tut*. Der Schneider lacht sich ins Fäustchen und fertigt Narrenkleider an, worin sich die Figur wie ein *fryszzer man*⁶²² fühlt und zum *reyen* auffordert, den er mit *fraw Engelmüt* tanzen möchte. Der Schneider ist der listige Schwankheld.

Erst in der letzten Strophe meldet sich das Sprecher-Ich zurück, welches sich in der ersten Strophe – impliziert durch das Pronomen *uns* – als Teil der Neidhart-Fangemeinde inszeniert hat. Indem es sich als Sänger des Liedes bezeichnet (*daż ich daß habe gesungen* XII, 2), leistet es selbst die in der ersten Strophe geforderte Nachfolge »Neidharts«. Eine Nachfolge, die sich in einem entscheidenden Punkt von den anderen Schwankliedern abgrenzt: Das (Epigonen-)Ich und der listige Schneider sind nicht identisch. Diese Dissoziation von Sänger-Ich und Schwankheld ist der Tod der Liedgattung »Neidhart«, der aber die Auferstehung anderer literarischer Traditionen begünstigt, die sich durch Bauernschelte und listige Schwankhelden auszeichnet.

2.2.9. »Neidhart« im Eghenvelderschen Liederbuch (w)

Im Eghenvelderschen Liederbuch (Sigle w; Österreichische Nationalbibliothek series nova 3344; Neidhart-Teil: 1431/34) ist ein Block von sieben Liedern, die in der Parallelüberlieferung »Neidhart« zugeordnet werden, mit Melodien überliefert.⁶²³ Die Lieder des »Neidhart-

⁶²¹ Vgl. Boková/Bok: Zwei Prager Neidharte, S. 111. Boková/Bok gehen aber von „Textverderbnis“ in Form von „Ausfall einer Strophe“ aus, weil die Bezüge nicht ganz klar sind. M. E. sind diese Leerstellen aber ein übliches Merkmal der »Neidhartlieder«.

⁶²² Ebd., S. 106, lesen *fryber man*, was sinnvoller erscheint. Im Kommentar der SNE (SNE III: S. 458) wird als Erläuterung zu *fryszzer* »frischer« angeboten.

⁶²³ Zu den Melodien vgl. Lewon: Vom Tanz im Lied zum Tanzlied?, S. 166–169. In seinem Blog »Musikleben« weist Lewon auf die Verbindungen des »Eghenvelder Liederbuchs« zu der Federzeichnung des Wiener Cod. 5458 (hier: Bl. 126r) hin. Beide Handschriften entstanden im Umfeld der Wiener Universität, und die Federzeichnung in Cod. 5458 stellt unter anderem Dörper namens »Gumprecht« und »Snabelrus« dar, ersterer ist nur im »Großen Neidhartspiel« und in drei Neidhartliedern vertreten, von denen eins in der »Eghenvelder Lieder-

Blocks« haben keine Überschriften. Vier weitere Liedtexte sind in Handschrift w verstreut zwischen anderen Liedern aufgezeichnet.⁶²⁴ Zwei dieser vier Lieder stehen zusammen (w 9 und w 10). Das erste Lied ist mit *Neithart* überschrieben, liedintern wird der Name nicht genannt (SNE II: w 9, S. 303). Dem folgenden Schwanklied wurde in der Überschrift dem Namen ein Kennwort aus dem Liedtext beigefügt: *Neithart. dy bosen* (SNE II: s 7, S. 280). Da der Hosenschwank von der Namensgebung des Sänger-Ichs alias *Neithart* berichtet, scheint logisch, dass das Sprecher-Ich des ersten Liedes anonym bleibt. Den Zusammenhang der beiden Lieder suggeriert die in der letzten Strophe von w 9 betonte Sängerrolle des Ichs, die in der Parallelüberlieferung (Hs. f) fehlt. In Hs. w endet das Lied mit der Aussage des Ichs, es habe den heimlich beobachteten und äußerst brutalen Dörperkampf später allerorts berichtet (*wo ich kam, da sagt ichs in dem lande, / das sich die sach also vergangen hat*. SNE II: w 9 XVIII,7f.). Der erzählende Teil des Hosenschwanks (w 10) beginnt mit dem Bericht des Ichs über eine Reise nach Nürnberg, wo es unmittelbar nach der Ankunft sein Gedicht vom Dörperkampf verbreitet: *ich kam da hin gein Nurenberg, / ich sang da mein gedichtes mer* (SNE II: s 7 hier w 10 IV,f.).⁶²⁵

Auch die beiden letzten »Neidhartlieder« in w (11 und 12) stehen zusammen, wobei das letzte Lied der Sammlung von anderer Hand nachgetragen wurde.⁶²⁶ Dem ersten Lied, dem Kuttenschwank, wurde die Themaüberschrift *Der Munich* beigefügt, die sich auf die Schwankhandlung bezieht. Der nachgetragene Krellschwank ist mit der Gattungsbezeichnung *Eyn Neythart* (SNE III, S. 433) überschrieben. Beide Schwanklieder haben das Verkleidungsmotiv gemeinsam, zudem wird in beiden Liedern häufig in der dritten Person über »Neidhart« gesprochen.⁶²⁷ »Neidhart« meint Sänger-Ich, Protagonist und Gattung.⁶²⁸

sammlung« überliefert ist. Auch »Snabelrus« findet sich in zwei Liedern der Sammlung und im »Großen Neidhartspiel«. Zudem wurde der Umschlag des Cod. 5458, der keine Lieder, sondern einen Aristoteles-Kommentar von Johannes Buridanus enthält, als Raum für musikalische Notizen genutzt, die den überlieferten Melodien zu Neidhartliedern ähneln. Vgl. Lewon: Das Phänomen Neidhart.

⁶²⁴ Vgl. Becker: Die Neidharte, S. 70–75. Die Neidhartlieder weisen keinen erkennbaren Zusammenhang zu den benachbarten Texten auf.

⁶²⁵ *Gedichtes* ist hier ein Gen. Sg., der sich natürlich auf ein Gesamtwerk beziehen lässt, aber auch durchaus nur auf das vorherige Lied verweisen könnte.

⁶²⁶ Die Liedtexte der Sammlung stammen, bis auf das letzte Lied, vermutlich aus der Hand von Liebhard Eghenvelder. Die Melodien hingegen von zwei oder drei anderen Schreibern. Vgl. Lomnitzer: Liebhard Eghenvelders Liederbuch, S. 192.

⁶²⁷ Im Kuttenschwank wechselt sogar die Stellung der Erzählinstanz vom homodiegetischen zum heterodiegetischen Erzähler.

⁶²⁸ Ein augenfälliges Merkmal der Neidhart-Überlieferung in Hs. w soll hier nicht ungenannt bleiben: die Verteilung von Überschrift und Melodieüberlieferung: Nur zu den Liedtexten, in denen *Neythart* in der Überschrift genannt wird, sind die Notenlinien ohne Noten überliefert. Zu allen anderen Neidhartliedtexten (auch dem Kuttenschwank) sind Melodien überliefert. Zur Handschriftenbeschreibung vgl. Lomnitzer: Liebhard Eghenvelders Liederbuch. Soll die Namenangabe hier vielleicht einen Hinweis auf die Art der fehlenden Melodien geben?

2.3. »Neidhart« in den Spielhandschriften

2.3.1. Das »St. Pauler Neidhartspiel« – Ein „Lied vom Herrn Neidhart“?

Das aus nur 66 Textzeilen bestehende »St. Pauler Neidhartspiel« befindet sich in einer Brief- und Formelsammlung (Bibliothek des Benediktinerstifts St. Paul im Lavanttal, Cod. 261/4), deren Urkunden und Musterbriefe vermutlich im 15. Jahrhundert zusammengebunden wurden. Ekehard Simon, der Handschrift und Text ausführlich untersucht hat, geht davon aus, dass das »St. Pauler Neidhartspiel« um 1370 aufgezeichnet wurde.⁶²⁹ Eine Überschrift fehlt. Obwohl die Regiebemerkungen abgesetzt sind, ist der Text zweiseitig eingetragen. Das Blatt weist keine signifikanten Gebrauchsspuren auf. Aus diesen Gründen nimmt Simon an, dass die Handschrift nicht zu »Aufführungszwecken« gedient habe.⁶³⁰

Wie bereits im einleitenden Kapitel dargelegt, hängen Beobachtungen zum Verhältnis von Handschrift, Text und Performance eng mit der Frage der Gattungszuordnung zusammen. Auf Basis der Annahme, es sei von professionellen fahrenden Künstlern geschaffen und „für höfische Kreise“⁶³¹ performt worden, wurde das »St. Pauler Neidhartspiel« auch als „Spielmannsdrama“⁶³² bezeichnet. Konrad Gusinde nennt es unter anderem ein „Fastnachttrundtanzspiel“.⁶³³ Den rituellen Charakter des ältesten Neidhartspiels betont die Kategorisierung als „Zwischenstufe [...] zwischen Lenzfeiern und den Fastnachtspielen.“⁶³⁴

In seiner Monographie zu den »Anfängen des weltlichen deutschen Schauspiels« schlägt Ekehard Simon vor, Gattungsbegriffe auf der Basis der „Modalitäten der Aufführung“⁶³⁵ zu bilden (Einkehrspiele, Rathausspiele, Marktspiele, Umzugsspiele), und zählt das »St. Pauler Neidhartspiel« zu den »fastnächtlichen Einkehrspielen«.⁶³⁶ Petra Herrmann betont zunächst, dass es sich nicht um ein Fastnachtspiel handele, spricht in einem späteren Kapitel allerdings von einem „frühe[n] Handlungsspiel“,⁶³⁷ bezieht sich also auf Terminologie und Thesen Eckehart Catholys, der davon ausgeht, dass sich Handlungsspiele aus Reihenspielen entwickelt haben, deren Genese wiederum auf komische Einzelvorträge zurückzuführen sei.

⁶²⁹ Vgl. Simon: Das weltliche deutsche Schauspiel, S. 47. Zum vermuteten fragmentarischen Charakter des Spiels vgl. Teil III, Kap. 3.2.

⁶³⁰ Vgl. Simon: Das weltliche deutsche Schauspiel, S. 49.

⁶³¹ Kindermann: Geschichte des europäischen Theaters, S. 405.

⁶³² Ebd.

⁶³³ Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 44.

⁶³⁴ Holl: Geschichte des deutschen Lustspiels, S. 43.

⁶³⁵ Simon: Das weltliche deutsche Schauspiel, S. 352.

⁶³⁶ Vgl. ebd., S. 57. Auf eine Performance im Freien würde hingegen die Verwendung des Begriffs *plan* in der Rede des Proclamators deuten (3), wobei diese auch einen direkten Bezug zu den Veilchenschwankliedern signalisieren könnte (vgl. *ich kam anff aines mayein plan*, s 2,1,5).

⁶³⁷ Herrmann: Karnevaleske Strukturen in der Neidhart-Tradition, S. 189 und S. 259.

Während die Performances von Reihenspielen aus einer bloßen Reihung von einzelnen Reden bestehen, agieren die Figuren im Handlungsspiel körperlich. Im Reihenspiel werde „allenfalls eine Geschichte erzählt“, während Handlungsspiele darauf angelegt seien, „ein Vorkommnis oder eine Kette von zusammengehörigen Vorkommnissen körperlich darzustellen.“⁶³⁸ Obwohl er von Mischformen ausgeht, dürften sich nach Catholy komplexere Formen des Handlungsspiels eigentlich erst im 16. Jahrhundert finden. Daher vermutlich auch die generelle Zurückhaltung, das »St. Pauler Neidhartspiel« als fastnächtliches Handlungsspiel zu bezeichnen.

Die Gattungszuordnung wird zusätzlich dadurch erschwert, dass das Spiel in der Handschrift keinen Titel trägt, die von der Forschung gewählte Bezeichnung »St. Pauler Neidhartspiel« kombiniert Provenienz und Protagonistennamen. Johann Loserth, der das St. Pauler Formular 1895 entdeckte, hat den Text schlicht als „das Lied vom Herrn Neidhart“⁶³⁹ angekündigt. Mit diesem Terminus liegt der Historiker insofern nicht daneben, als es schwierig ist, die Gattung über die Form oder die Rahmung zu bestimmen, da sowohl einige der schriftlich überlieferten »Lieder« als auch die »Spiele« (eventuell auch die Bilder) vermutlich im Kontext von Performances entstanden sind. Die von Loserth gewählte Bezeichnung des Textes als »Lied vom Herrn Neidhart« ist womöglich auch auf die Rolle Neidharts als Minnesänger zurückzuführen. Wie in den als »Liedern« klassifizierten Texten des Veilchenschwanks werden die sängerischen Fertigkeiten der Neidhartfigur im St. Pauler Spiel stärker hervorgehoben als in den später überlieferten Spielen.

Dass Loserth das »St. Pauler Neidhartspiel« als »Lied« etikettiert, ist vor allem in Anbetracht der eingerückten Regiebemerkungen erstaunlich, die den Text deutlich als zur dramatischen Gattung gehörend kennzeichnen. Da es sich um „ernsthafte Anweisungen“⁶⁴⁰ handelt, sind Regiebemerkungen jene Passagen, die einem Text die direktive Struktur verleihen und ihn aufgrund seines Wirklichkeitsbezugs zu einem »Spezialfall von Fiktion« machen, so John Searle. Die lateinischen Regiebemerkungen des »St. Pauler Neidhartspiels« verleihen dem Text eine besondere illokutionäre Kraft, da sie im Konjunktiv Präsens stehen, der die Funktion eines Jussivs übernimmt (Respondet nithardus, Z. 23).⁶⁴¹

⁶³⁸ Catholy: Das Fastnachtspiel, S. 32–33. (Hervorhebungen im Original). Freilich ist dies auch unter dem Gesichtspunkt schwierig, als dass bereits mündliche Erzählung meist mit einem Mindestmaß an körperlicher Darstellung (Mimik, Stimmimitation etc.) einhergeht, die Grenze zur »Darstellung« also schwer abzustecken ist.

⁶³⁹ Loserth: Das St. Pauler Formular, S. 13.

⁶⁴⁰ Vgl. Searle: Der logische Status fiktionalen Diskurses, S. 91.

⁶⁴¹ Ich zitiere nach der Ausgabe von Margetts. In der von mir verwendeten Ausgabe hat Hans-Jürgen Linke einige handschriftliche Korrekturen vorgenommen, die ich im Folgenden übernehme. Zur Problematik von Margetts Vers- und Zeilenzählung vgl. Siller: Anmerkungen zu den Neidhartspielen, S. 397.

Glenn Ehrstine hat anhand geistlicher Spieltexte gezeigt, dass die Proclamator-Reden entscheidende Anteile am Theatralitäts- und Ritualitätsgrad der Spiele haben.⁶⁴² Vor-, Zwischenredner und »Urlaubnehmer« sind „exegetische Bezugsperson[en] für das Publikum“,⁶⁴³ haben ähnliche Funktionen wie der antike Chor und die rezeptionssteuernden Partien der Ich-Reden in Liedern. Die ausfallende rahmende Rede am Schluss des St. Pauler Textes könnte also tatsächlich eine Publikumsbeteiligung signalisieren, die offene Textstruktur auf die Offenheit möglicher Performance-Situationen für rituelle Handlungen wie Tänze und Kampfspiele verweisen.⁶⁴⁴ Die Ankündigung Neidharts, der Herzogin und ihrer Frauen: *Exkament her vf disen plan / Jetzto an diser vart* (3–4), erinnert an die performativ rituelle Praxis der Prozession. Da auch die Herzogin in der Figurenrede von *diser vart* spricht (14), verschmelzen hier Spielhandlung und Publikumsrealität. Abgesehen von diesen eher rituellen Elementen fordert der Proclamator das Publikum aber auf, *die abentûr von Neidhart und der Herzogin zu schawen* (7), was einen theatral, schauenden Rezeptionsmodus ohne direkte Teilhabe des Publikums vorgibt.

Nicht nur die Aufforderung des Proclamators, auch die Konjunktivverwendung in den lateinischen Regieanweisungen deutet darauf hin, dass eine theatrale Rezeptionshaltung nicht als selbstverständlich vorausgesetzt wurde. Wie durch die »als-ob«-Formulierungen in den Regieanweisungen der Frankfurter Dirigier-Rolle (frühes 14. Jahrhundert) und des Donaueschinger Passionsspiels (um 1480) wird im St. Pauler Spieltext durch den Gebrauch des Konjunktivs die Handlung als fiktives Spiel markiert. Durch den indirekten Bezug des Textes auf die Performance-Situation wird die Präsenz der realen Körper der Agierenden deutlich, da sie zur Einnahme der imaginären Rolle aufgefordert werden. Während der Indikativ, der in der Regel in den Regieanweisungen moderner Dramentexte verwendet wird, lediglich die Handlung des imaginären Körpers anzeigt, verbindet der Konjunktiv den imaginären Rollenkörper mit dem realen Körper. Der Konjunktivgebrauch impliziert einen Verweis auf die außerfiktionale Wirklichkeit und verbindet den Text mit seinem Gebrauch, während indikativische Regieanweisungen die Geschlossenheit der fiktiven Welt behaupten.

⁶⁴² Ehrstine: Präsenzverwaltung.

⁶⁴³ Ebd., S. 65.

⁶⁴⁴ Dass in der Vorrede des »St. Pauler Neidhartspiels« nur die Veilchensuche und die Buhlschaft, nicht aber der Veilchentauch erwähnt wird, lässt hingegen keine Schlüsse auf das etwaige Ausbleiben des Tausches in der Performance zu, da dies auch – abgesehen von der Vorrede des Fastnachtspiels »Der Neidhart mit dem Veilchen« von Hans Sachs – in keinem der anderen Neidhartspiele vom Vorredner thematisiert wird und die Vorreden der spätmittelalterlichen Spieltexte bezüglich der Informationsvergabe zur Handlung generell stark variieren.

Während die Figur in den Regiebemerkungen schlicht als *nithardus* bezeichnet wird, stellt der Proclamator des St. Pauler Spiels sie als *ber Nithart* (6) vor und wählt somit eine Namensform, die sich auch in den Titeln der älteren Liedhandschriften häufig findet. Wenige Verse später erweitert der Vorredner die einführenden Figureninformationen und *her Nithart* wird als *vest ritter ber Nithart* (8) charakterisiert. Die Beziehung zwischen den beiden handelnden Figuren, Neidhart und der Herzogin, ist durch das »klassische« Dienstverhältnis des Minnesangs geprägt.

Auch die Herzogin spricht im »St. Pauler Neidhartspiel« die Neidhartfigur als *edler nithart* (14) an. Die Rede der *ducissa* ruft das sprachliche Register des Natureingangs (*liechten mayen blüt, fraūd, liechten mayen schin, klären megentin*; 16–22) auf. Neidhart reagiert auf den Wunsch der Herzogin nach *fraūd* mit der Verpflichtung zum Frauendienst durch Sang:

*daꝛ ich will fürbas dichten
daꝛ best daꝛ ich mak
bediu nacht und tak
Durch alle schön frawen gūt
Will ich wesen hoch gemūt
Sūchen mit richem schal
wil ich blūmen und vial* (27–33)

In der Ankündigung der Suche nach dem Veilchen werden die Worte des Sangs, die »geblünte Rede« und die Aktion der Veilchensuche verbunden (*Sūchen mit richem schal / wil ich blūmen und vial*). Im Spieltext werden Dichtung, rituelle Handlung (Veilchensuche) und Gesang gleichgesetzt, denn semantisch und syntaktisch lassen sich die Teile der Satzkonstruktion alle aufeinander beziehen – *schön frawen gūt* lässt sich sowohl auf *dichten* als auch auf die positive Haltung (*hoch gemūt*) und auf die Veilchensuche mit *richem schal* beziehen. Neidhart ist im St. Pauler Spiel eine metaleptische Grenzgänger-Figur, durch die sowohl die »performative Magie« des Rituals der Veilchensuche als auch die geblünte Liedkunst reflektiert wird. Die moderne Bezeichnung des Spiels als »Neidhartspiel« ist somit in mehrfacher Hinsicht treffend.

2.3.2. Von des neithartz spill waz er sich mit den pawren gehalten hat – Das »Große Neidhartspiel«

Der aufgrund seiner Länge in der Forschung als »Großes Neidhartspiel« bezeichnete Text ist in einer umfangreichen Sammelhandschrift aus dem 15. Jahrhundert überliefert, in der weltliche Spiele und Reimpaarsprüche von fünf verschiedenen Schreibern enthalten sind

(Wolfenbüttel, Herzog August Bibl., Cod. 18.12 Aug. 4^o).⁶⁴⁵ Der Augsburger Kaufmann, Schreiber und Autor Claus Spaun fügte das »Große Neidhartspiel« zu seiner Spielsammlung, in der unter anderem auch das von einem anderen Schreiber stammende »Kleine Neidhartspiel« enthalten ist. Während die »Sammelhandschrift des Claus Spaun« durch das Kolophon auf 1494 datiert wird, setzt Gerd Simon für die Entstehung des Textes vom »Großen Neidhartspiel« nach Beurteilung der Wasserzeichen die Jahre 1492/93 an.⁶⁴⁶ Bereits Konrad Gusinde hat die Region um Innsbruck als Provinienz in Betracht gezogen, nach Max Siller entstand der Text im Gebiet um Meran/Bozen/Brixen,⁶⁴⁷ weshalb es oft als »Tiroler (Großes) Neidhartspiel« bezeichnet wird.

Das Faszikel, das das »Große Neidhartspiel« enthält, besteht aus sechs Tiroler Spielen. Der Schreiber hat sich bemüht, die Spieltexte mit der Lage zum Abschluss zu bringen. Es ist also ersichtlich, dass er die Texte für den Gebrauch in ungebundener Form verfasst hat – das praktischste Format für die Verwendung von Spieltexten in Performances.⁶⁴⁸ Die ausführlichen Bühnenbemerkungen des Textes sind in roter Tinte geschrieben, die Zeilenanfänge durch eine horizontale rote Linie und die Redeeinsätze durch einen roten Unterstrich markiert. Auch die Rubrizierung legt also nahe, dass bei der Konzeption der gesamten Sammlung noch die Verwendung der Spieltexte in Performances berücksichtigt wurde.⁶⁴⁹

Die Überschrift – *Hye hebt sich an Das Neythar spil* – ist ebenfalls in roter Tinte aufgezeichnet. Innerhalb der in der Sammelhandschrift überlieferten Spiele ist die Kombination aus Artikel, Nomen und Gattungsbezeichnung typisch, allerdings sind die meisten Titel sehr viel ausführlicher gestaltet und geben oft eine Inhaltszusammenfassung des Texts.⁶⁵⁰ Die im

⁶⁴⁵ Eine detaillierte Beschreibung der Handschrift in G. Simon: Die erste deutsche Fastnachtspieltradition, S. 20, 107–118. Es handelt sich um eine nicht besonders aufwändig gestaltete Handschrift, die insgesamt 70 Spiele und einige Reimpaarsprüche enthält. Spaun hat die Texte der anderen Schreiber teilweise überarbeitet und rubriziert, zudem hat er ein Register angefertigt. Der Text des »Großen Neidhartspiels« befindet sich auf den Blättern 274r–321v.

⁶⁴⁶ Aufgrund des Überlieferungsverbands mit dem Spiel »Tanawäschel«, das eine in Chroniken belegte Influenza-Epidemie im Jahr 1414 verarbeitet und vermutlich zeitnah zu diesem historisch belegten Ereignis aufgezeichnet ist, vermuten Teile der Forschung, dass auch das »Große Neidhartspiel« in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden ist. Vgl. Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 61 und Simon: Das weltliche deutsche Schauspiel, S. 145.

⁶⁴⁷ Vgl. Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 60; Siller: Anmerkungen zu den Neidhartspielen, S. 392. Zum Text und Schreiber des »Großen Neidhartspiels« vgl. auch Linke: Versuch über deutsche Handschriften mittelalterlicher Spiele.

⁶⁴⁸ Vgl. Simon: Das weltliche deutsche Schauspiel, S. 144–145; Linke: Versuch über deutsche Handschriften mittelalterlicher Spiele, S. 586.

⁶⁴⁹ Es wird vermutet, dass der produktive Kompilator Claus Spaun zahlreiche der Hervorhebungen, Korrekturen und Ergänzungen vorgenommen hat. Vgl. Habel: Vom Zeugniswert der Überlieferungsträger, S. 119–126.

⁶⁵⁰ Vgl. G. Simon: Die erste deutsche Fastnachtspieltradition, S. 25 und 134–137. E. Simon vermutet, dass derart »titelblattartige« Überschriften darauf hindeuten, dass Claus Spaun teilweise gedruckte Texte abgeschrieben hat (vgl. Simon: Das weltliche deutsche Schauspiel, S. 135). Auch das Spiel »Tanawäschel«, welches auf das »Große

Vergleich knappe Überschrift des »Großen Neidhartspiels« lässt sich vermutlich einerseits durch die Popularität der Neidhartfigur und des Veilchenschwanks, andererseits durch die für das weltliche Schauspiel außergewöhnliche Länge erklären, welche eine Skizzierung des Inhalts erschwert. *Neythar* hier als Autorbezeichnung aufzufassen, würde nicht den Konventionen der Titel von weltlichen Spielen und der Spaunschen Sammelhandschrift entsprechen. Auf den ersten Blick ließe sich *Neythar* somit allein auf die Hauptfigur des Spiels beziehen.

Interessant ist allerdings die Bezeichnung des »Großen Neidhartspiels« durch Claus Spaun, der ein Register für seine Sammelhandschrift angelegt hat: *Von des neithartz spill waz er sich mit den pawren gehalten hat.*⁶⁵¹ Neidhart wird hier einerseits als Figurenbezeichnung, andererseits gleichsam als Spielleiter angeführt. Der Eintrag verweist auf die Spiel-im-Spiel-Strukturen des Textes. Durch die Lifthandlung, Verkleidungen und Verstellungen der Neidhartfigur, durch welche die Bauern nicht nur dem Publikum außerhalb des Textes, sondern auch dem textinternen höfischen Publikum »vorgeführt« werden, kommt es zu einer Vervielfachung der Spielebenen. Darüber hinaus enthält der Spieltext durch das „aktionistische Sprechen“ der Bauernfiguren metakommunikative Elemente, denn „es ist ein gestisches, ein verkörpertes Sprechen, und es ist genauso wie an die anderen Akteure an das Publikum gerichtet.“⁶⁵² Die Spiel-im-Spiel-Elemente haben sowohl handlungstreibende als auch illusionsbrechende Momente. Spauns Titel des »Großen Neidhartspiels« nimmt Bezug auf die interaktionsästhetische Wirkung des Spieltextes und die metaleptische Grenzgänger-Figur Neidhart.

Obwohl Neidhart sowohl im Registereintrag von Claus Spaun als auch in der Überschrift des Schreibers titelgebende Figur des »Großen Neidhartspiels« ist, dauert es 634 Verse bis zu seinem Auftritt. Er kommt zunächst weder zu Wort, noch wird Neidhart vom *vor lauffer* (Vorredner) als Figur vorgestellt. Der Vorredner wird meist selbst als mediale Schwellenfigur verstanden, die in den Performances zwischen Bühnengeschehen und Publikum vermit-

Neidhartspiel« folgt und von derselben Hand stammt, enthält eine solche wortreiche inhaltliche Zusammenfassung in der Überschrift. Da der strukturelle Rahmen des »Tanawäschel« einem Gerichtsverlauf folgt, wird es zu den »Gerichtsspielen« gezählt. Die meisten Gerichtsspiele haben ein offenes Ende, die Urteilsverkündung bleibt aus, weshalb man von einem Einbezug des Publikums bei der Verurteilung und von einem rituellen Charakter der Performances ausgeht. Am Ende des »Tanawäschels« steht allerdings die Urteilsverkündung und die Hinrichtung des titelgebenden Protagonisten. Vgl. Keller: Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert, Bd. 1, S. 468–476 (K 54).

⁶⁵¹ Die Schrift ist teilweise verblichen und der Eintrag daher schwer lesbar.

⁶⁵² Velten: *Scurrilitas*, S. 286.

telt. Da seine Figurenrede unter anderem die Aufmerksamkeitslenkung des Publikums übernimmt, fungiert sie in Teilen wie die Ich-Reden der Lieder.⁶⁵³ In der Vorrede des »Großen Neidhartspiels« werden Bühnengeschehen und Rezeptionsebene in verschiedenen Bereichen vermischt. Die anfängliche Publikumsansprache adressiert nicht nur Fürsten, Grafen und Ritter, sondern auch Kaufleute, die sich zu kleiden und zu *geperen* (9) wissen – kurz, alle Zuschauer*innen, die sich nicht dörperhaft verhalten –, was meist als Hinweis auf Performances der Spiele in einem städtischen Rahmen gedeutet wird.

Auf die Adressierung des Publikums folgt die Vorstellung der Figur der Herzogin von Österreich, als dessen *pote* (19) sich der Vorredner ausgibt und die er im Stil des Frauendienstes formuliert. Die Herzogin gehöre zu den schönsten Frauen und überstrahle die Sonne (3–35). Nach der Ankündigung, dass derjenige, der das erste Veilchen des Jahres finde, von der Herzogin in den Dienst genommen werde und ihr *für tretter* (Vortänzer) sein dürfe, wird der Herzog vorgestellt und seine Zustimmung zum Veilchenwettbewerb versichert (53–55). In der Rede des Proclamators werden *junge[] hübsche[] knaben* (46) und *zarte[] frawen* (65) aufgefordert, sich zur *schar* (14, 44, 55) zu gesellen und an *disem tanze* (68) teilzunehmen. In der Regel werden derartige Textpassagen in Spieltexten als Publikumsappelle und interaktionistische Momente erkannt. Allerdings gibt es zunächst keine sicheren Textsignale, anhand derer man erschließen kann, ob es sich bei den angesprochenen *knaben* und *frawen* um auf das Spiel- und Tanzgeschehen vorbereitete Akteur*innen handelt oder das Publikum zur spontanen Mitwirkung an der Performance gebeten wurde.

Die Schnittstelle zwischen Gemeinschaftshandeln und individueller Kunstleistung wird also in den Passagen besonders evident, in denen der Tanz thematisiert wird. Die Aufforderung zum Tanz in der Vorrede des »Großen Neidhartspiels« (*Trett her zu jch für ewch alle dar / Da euch maniger rotter mund empfacht / Vnd euch pey jm tantzen lazt*, 56–58) korrespondiert mit der nachfolgenden Bühnenbemerkung, die im Indikativ Präsens steht und laut der ein Tanz der *hertzogin mit ir junckrawen und frawen* (69–70) folgt, der von *pfeyfferen* musikalisch begleitet wird. Man könnte hier ebensogut von einer inszenierten Handlung ausgehen, wie von einem Tanz, der dem weiblichen Publikum so gut bekannt war, dass es ohne spezielle Vorbereitung teilnehmen konnte. Die Grenze zwischen histrionischem und kollektivem Tanz ist fließend.⁶⁵⁴ Selbst für den histrionischen Tanz gilt: Auch für Akteure ist es unmöglich,

⁶⁵³ Vgl. Grafetstätter: *Ludus compleatur*, S. 136. Kindermann (Theaterpublikum, S. 26) geht davon aus, dass Praecursor und Spielleiter fast immer identisch waren.

⁶⁵⁴ Auch die Liedtexte enthalten zahlreiche Aufforderungen zum Tanz, bei denen vielfach offenbleibt, ob ein internes oder externes Publikum angesprochen wird.

nur so »zu tun als ob« sie tanzen. Innerhalb einer Logik der Repräsentation ist das Phänomen Tanz nicht zu fassen. Tanz kann nicht »nur« repräsentiert werden, nicht nur »theatral« vollzogen werden. Tanz wird immer präsent vollzogen und kann daher nicht auf einer rein semiotischen Ebene erfasst werden.

Auch die zum Tanz gehörenden musikalischen Einlagen der Spielleute (z.B. 69–72; 90–91; 366–369; 702–720) sind nicht klar auf der Ebene der inneren oder äußeren Kommunikation zu verorten. Praecursor, höfisches, aber auch bäuerliches Figureninventar fordern die Musiker zum Spielen auf. Somit nehmen die Spielleute eine ähnliche Mittlerrolle wie der Praecursor ein.

Ein frappantes Detail des »Großen Neidhartspiels« ist die Tatsache, dass unmittelbar nach dem Praecursor weder Herzogin oder Herzog noch Neidhart zu Wort kommen, sondern eine Figur aus der Sphäre der Dörper: Neidharts Erzrivale *Engelmayer*.⁶⁵⁵ Durch seinen wörtlichen Bezug auf die Vorrede wird deutlich, dass er sich unmittelbar von den Publikumsappellen des Proclamators angesprochen fühlt und sich somit zu den gut gekleideten Herren und Knaben zählt, die höfische Umgangsformen beherrschen: *Jch will von ersten tretten an die schar / Zu den hüpfchen frewlein zwar / dem poten springen an die handt* (72–75). Die Dörperrede belegt, dass im Prolog nicht nur ein Publikum außerhalb der Bühnenrealität angesprochen wurde. Dass Engelmar sich allerdings zu unrecht vordrängelt, wird schnell deutlich, da er weder den Vorredner und Boten der Herzogin richtig verstanden hat, noch Ahnung von den höfischen Sitten zu haben scheint, wie an seinem Verständnis des Dienst-Lohn-Verhältnisses zur Herzogin und ihrem Gefolge deutlich wird: *Wer in dient mit freweden wol / Dem wirt der erste veyel wol* (79–80). Abgesehen von dem dürftigen Reimpaar, vertauscht Engelmar auch noch die Kausalitäten, denn in der Vorrede wird eindeutig verkündet, dass der Veilchenfund damit belohnt wird, der Herzogin *hofieren* (44) zu dürfen.

Durch die direkte Verbindung zur Vorrede könnte man den Auftritt Engelmars als Verweis auf angemessene Rezeptionshaltungen verstehen. Das inadäquate Verhalten Engelmars zur Schau zu stellen, kann als Versuch gelten, die Teile des Publikums, die sich nicht zu benehmen wissen, von der interaktiven Performance auszuschliessen. Denn zur bereits erwähnten „Sprachkomik“ Engelmars und seiner Kumpanen, die unmittelbar nach ihm zu Wort kommen, tritt wenig später auch noch die „körperlich burleske Komik“,⁶⁵⁶ welche die Bauernfiguren generell charakterisiert: Nachdem Engelmar zum *hoff* getanzt ist, beginnt er

⁶⁵⁵ Der Beginn des Spielgeschehens mittels einer Bauernrede ist ein Alleinstellungsmerkmal des »Großen Neidhartspiels« und trifft auf keines der anderen Neidhartspiele zu.

⁶⁵⁶ Velten: Scurrilitas, S. 284.

um die *erste junckefrau* zu werben, indem er an ihrem Rock zupft (94). Wer sich im Frauen- dienst ähnlich dörperlich verhält wie Engelmar, sollte lieber erst gar nicht versuchen, sich durch Worte und Taten an Spiel und Tanz zu beteiligen.

Im Gegensatz etwa zu den sozialkritischen Interpretationen der Spiele von Erhard Jöst, der die Spiele als Reflexionen der sich im Spätmittelalter immer stärker herauskristallisierenden ständischen Oppositionen liest, gehe ich mit mit Rudolf Velten davon aus, dass „Zweck und Ziel der Neidhartspiele [...] das Lachen der Zuschauer“⁶⁵⁷ ist. Denn würde man von einer Übertragung aus der sozialen Wirklichkeit ausgehen, wären die überlieferten Spieltex- te von Vorneherein als Scripte für rituelle Performances zu verstehen.

Velten deutet das Lachen nicht als ausgrenzendes Verlachen des sich anmaßend verhal- tenden Bauernstandes, sondern als Lachen über die Bauern als „figürliche Karikaturen“.⁶⁵⁸ Auch wenn ich Velten in diesem Punkt zustimme, gehe ich nicht davon aus, dass das Lachen nur im spielerischen Kontext verbleibt, sich hauptsächlich aus der grotesken Körperlichkeit der Bauern speist und die Zuschauer*innen damit „von einer Decodierung repräsentierter Zeichen enthoben“⁶⁵⁹ waren. Es ist zwar kein sozial korrigierendes Lachen, aber eventuell ein Korrektiv für unangemessenes Verhalten hinsichtlich der Rezeptions- und Produktions- bedingungen von Performances mit literarischen Bezügen. Denn wie in den Neidhartliedern dreht sich auch ein Großteil der Handlung des »Großen Neidhartspiels« um den Gesang Neidharts und seiner Konkurrenten.

In seinem Kapitel zum »Großen Neidhartspiel« beschreibt Velten selbst nicht nur aus- führlich die Funktion der Neidhartfigur als Sänger und Possenreißer am Hof und Neidharts damit verbundene Macht über die Bauern (s.u.), sondern bemerkt auch, dass die groteske Körperlichkeit der Bauern eng mit ihrem unharmonischen Gesang verbunden ist.⁶⁶⁰ Von den insgesamt sieben Liedern werden zwei von den Teufeln,⁶⁶¹ zwei von Neidhart und drei von den Bauernfiguren gesungen. Obwohl der Text die akustische Performance nicht wie- derzugeben vermag, weisen die Bühnenbemerkungen doch darauf hin, dass die Lieder der Bauern unharmonisch und durcheinander gesungen wurden. Zwei Lieder wurden in der Performance vermutlich spontan improvisiert, da kein Liedtext aufgezeichnet ist und die

⁶⁵⁷ Ebd. Allerdings beschränkt sich die Funktion der Spiele nicht allein auf das Erzeugen von Lachen, vgl. Teil III.

⁶⁵⁸ Velten: *Scurrilitas*, S. 284.

⁶⁵⁹ Ebd., S. 295.

⁶⁶⁰ Vgl. ebd., S. 282–295.

⁶⁶¹ Zu den Teufelsszenen des »Großen Neidhartspiels« vgl. Teil III Kap. 3.6.

Bühnenbemerkungen vermerken, dass die Figuren – ob gemeinsam im Chor oder als Solokünstler auftretend – singen, was sie wollen (*singt ein yeglicher wꝛ er will*, 1353; *vnd singt wꝛ er will*, 2170).

Das einzige dörperliche Lied, das im »Großen Neidhartspiel« verschriftlicht ist, ist der Text des Gesangs, den die Bauern im Chor vor dem Herzog zum Besten geben. In dem Lied beklagen die Bauern, dass sie ein *weyttes loch* im Magen haben und nicht wissen, wie sie es füllen können, da die Kuh noch nicht gemolken ist und es an Brei mangelt (1547–1550) – es handelt sich um situative Erlebnisdichtung, die durch die unglückliche Beschreibung von alltäglichen physischen Empfindungen und Handlungen misslungen ist. Dieser Wirklichkeitsbezug der Lieder zeichnet die bäuerliche Dichtung vor allem deshalb als fehlgeschlagen und lächerlich aus, weil sie als Mönche verkleidet vor dem Herzog singen. Der Situation angemessen wären also keine Lieder mit profanen Themen, sondern geistliche Lieder.

Die Bauern glauben, sie seien Kleriker, weil Neidhart sie betrunken gemacht und im Schlaf als Mönche verkleidet hat. Da sie aussehen wie Ordensbüder, halten sie sich auch für Ordensbrüder. Die Bauern scheitern also nicht nur in der Produktion von dem Kontext angemessenen Zeichen, sondern auch in der Rezeption und Interpretation von Zeichen im Rahmen der Gesamtsituation, sie lassen sich täuschen. Zusätzlich zur handlungstreibenden Funktion der List wird hier auf die besondere Kommunikationssituation der Performance verwiesen. Sowohl die Verkleidungen der Neidhartfigur als auch die Versuche der Bauern, Lieder zu dichten, sind Spiel-im-Spiel-Einlagen und damit theatrale Momente, die das »Große Neidhartspiel« als selbstreflexiv ausweisen. Das Publikum wird darauf aufmerksam gemacht, die Verkleidungen und Handlungen des Bühnengeschehens nicht mit der Realität zu vertauschen, ansonsten würde es sich ähnlich lächerlich machen wie die dörperlichen Dichter.

Auch in der unmittelbar auf den »Kuttenschwank« folgenden Teufelsszene spielt Gesang eine Rolle. Die Teufelsszene erinnert in ihrem Aufbau an die heilige Messe. Nachdem Luzifer *sein gesellen all aus der hell* (1603) gerufen und einige eröffnende Worte gesagt hat (*Schweygt vnd vernembt mein wort*, 1611), singen die *Teiiffel all mit einander dz gesange / Luciper vnserem heren / Süllen wir alle eren / Poldrius paldrius poldrianus* (1632–1635) – die dreimalige Wiederholung der ähnlich klingenden Wörter erinnert an die dreigliedrige Litanei. Es folgt eine *predig* Luzifers (1641), der anschließend *Sathanas* aufträgt, die im Kampf gegen die Ritter abgeschlagenen linken Beine der Bauern einzusammeln: *Nu vns die fuesse worden sein / Ich hoff die selen*

werden alle mein (1770–1771). Dass das »Große Neidhartspiel«, aber auch die weiteren Neidhartspiele „im Hinblick auf bestimmte Inszenierungsstrategien – nicht zuletzt wegen der Teufels- und Salbenkrämerszenen sowie der prozessionsartigen Auftritte – mit geistlichen Spielen verglichen werden“⁶⁶² können, zeigt sich auch in der zweiten Rede des Praecursors, die auf die Teufelsszene folgt und auf eine zweitägige Performance hindeutet, wie sie für viele geistliche Spiele vermutet wird.⁶⁶³ Andrea Grafetstätter hat die Verbindungen zwischen geistlicher und weltlicher Spieltradition am Beispiel der Neidharte untersucht und fasst konzise zusammen:

Schon allein aus aufführungsbedingten Erfordernissen liegt ein Vergleich mit dem geistlichen Spiel mit seiner aus Ständen bestehenden Simultanbühne nahe, doch auch inhaltlich ergeben sich viele Parallelen, etwa hinsichtlich der Inszenierung von Gesang, Tanz, prozessionsartigen Auftritten, Prügeleien und Teufelsauftritten.⁶⁶⁴

Der titelgebende Held kommt im »Großen Neidhartspiel« erst nach dem Vorredner, den *pawren*, den *pawren diernen*, dem Herzog, den Rittern, den *junckefrawen* und der Herzogin zu Wort. Während die Exposition also das höfische und dörperliche Figureninventar vorstellt, die missratene Werbung der Dörper am Hof durch das höfische Werben der Ritter um die höfischen Damen spiegelt und somit in die antagonistische Grundstruktur einführt, tritt Neidhart erst auf, nachdem die Herzogin die Veilchensuche verkündet hat. Somit wird Neidhart im »Großen Neidhartspiel« von Beginn an als Schwellenfigur positioniert, die weder eindeutig dem höfischen noch dem dörperlichen Bereich zuzuordnen ist.

Durch die Bühnenbemerkung wird das akustische Auftreten des Protagonisten in direkte Opposition zum lärmenden Gesang der Bauern und Teufel gestellt: *Der Neythart spricht mit frölichen schalle* (635). Auch in zahlreichen folgenden Bühnenbemerkungen steht *Neythart* in Verbindung mit dem direkten Artikel. Durch den Artikel wird der Eigenname modifiziert, sodass die Bekanntheit der literarischen Figur betont wird. Es wird deutlich, dass die Figur verschiedentlich verkörpert werden kann. In der ersten Anrede durch die Herzogin wird Neidhart als adlig und fröhlich bezeichnet (*Ir edler naythardt gayl*, 653). Doch nicht nur Neidharts Sprechen zeichnet sich durch fröhlichen Schall aus, wie in den meisten anderen Zeugnissen wird Neidhart auch im »Großen Neidhartspiel« durch seinen fröhlichen Gesang charakterisiert. Er sucht den *veyol frölich mit singen* (655) und geht nach seinem glücklichen Fund zur Herzogin *mit frölichem gesang* (675).

⁶⁶² Grafetstätter: Geistliches Spiel im Neidhartspiel?, S. 180.

⁶⁶³ Ebd., S. 175. Auch Performance-Belege verweisen auf die Vernetzung von Neidhartspielen und geistlichen Spielen. Vgl. ebd. S. 172.

⁶⁶⁴ Ebd., S. 170.

Während die Bühnenbemerkungen Gesangspartien des Protagonisten erwähnen, sind die Lieder nicht schriftlich aufgezeichnet. Der Text lässt offen, welche Lieder in der Performance gesungen wurden, was sich durch die Popularität der Neidhartlieder begründen ließe. Dass es sich bei Neidharts Liedern im Gegensatz zu den schlechten Improvisationen der Bauern vermutlich um melodische Gesangspartien gehandelt hat, lässt sich aber nicht nur an der begeisterten Reaktion der Herzogin ablesen (681–684), sondern vor allem daran dass sich Neidhart in der Figurenrede selbst als ausgebildeten Sänger bezeichnet: *Aller erst will ich heben an / Ze singen das ich gelernet han* (672–673). Im Bereich der Musik grenzt sich die Neidhartfigur von den stümperhaft singenden Dilettanten ab – er kann die Verkündigung des Veilchenfunds vor der Herzogin durch seinen professionellen Gesang unterstützen.

Dass Neidhart eine am Hof herausragende Stellung innehat, wird an den Worten des Bauerns *Wisel* deutlich, der ihn als *der heren kameer* bezeichnet (866) und ihm somit ein hohes Hofamt zuschreibt. Der Kämmerer war neben der Finanzverwaltung und repräsentativen Funktionen auch für die Garderobe, Ausrüstung und weitere persönliche Bedürfnisse der Fürsten verantwortlich und stand somit meist in einem engen Vertrauensverhältnis zu den Fürsten.⁶⁶⁵

Aus den entsetzten Worten der Herzogin nach der Entdeckung des falschen Veilchens geht hervor, dass Neidhart auch noch für andere Fertigkeiten als das Singen bekannt ist: *Dz tunket mich von dir zu viel / Dz dw aus mir machest dein spil* (737–738). Die Rede der Herzogin erinnert an die Bezeichnung des »Großen Neidhartspiels« im Registereintrag der Sammelhandschrift: *Von des neithartz spill waz er sich mit den pawren gehalten hat* (s.o.). Neidhart tritt als gelernter Sänger, aber auch als Spielleiter auf, der durch seine listigen Handlungen den Stoff erst findet und dann ins Werk setzt. Innere und äußere Kommunikationsebene verschmelzen, daher auch die Übereinstimmungen von Figurenrede mit dem paratextuellen Raum des Registereintrags.

Die Regiebemerkungen des »Großen Neidhartspiels« deuten simultane Handlungen an, in der Regel durch die Konjunktion *vnd* ausgedrückt, stellenweise aber explizit als Simultanhandlung markiert.⁶⁶⁶ Sie stehen durchgehend im Präsens Indikativ, auch die innerhalb von spätmittelalterlichen Spieltexten gängigen »als ob«-Formulierungen fehlen. Selbst die Hand-

⁶⁶⁵ Vgl. Schubert: Kämmerer. In: LexMa, Bd. 5, Sp. 885–886. Da die Bauernfiguren im »Großen Neidhartspiel« in Bezug auf höfische Gepflogenheiten recht uninformiert sind, ist auch diese Figureninformation nicht eben verlässlich.

⁶⁶⁶ So zum Beispiel in 851–854: *Vnd da tantz= / man vnd der knecht tantzat auch. In der weil legt sich der Neythart vnd die Ritter in barnasch / an.*

lungen des Strangulierens von zwei Bauern durch Neidhart (1263–1266) und des Abschlagens von Engelmars Bein in einer Bauernschlägerei (2260–2263) stehen in der grammatischen Form von Aussagen, nicht Anweisungen. Durch die indikativische Form haben die Regiebemerkungen des »Großen Neidhartspiels« eine geringere illokutionäre Kraft als etwa die konjunktivischen Jussive des »St. Pauler Neidhartspiels« oder die Anweisungen der Sterzinger Spieltexte. Wie in den meisten klassischen Dramentexten wird das Spiel somit nicht als Spiel kenntlich gemacht. Die Regiebemerkungen erzeugen eine abgeschlossene Spielrealität.

In einigen Regiebemerkungen wird der Auftritt der Neidhartfigur durch den Zusatz *in gestalt* gekennzeichnet: *Der Neythart kumbt zu jn in gestalt eins schwert fegers* (1181) oder *ains Munichs* (1342).⁶⁶⁷ Der Zusatz verdeutlicht, dass Neidharts Spiel mit den Bauern auf Verkleidung und Verstellung basiert und die Bauern die veränderte äußere Gestalt mit der Wesensveränderung der Substanz verwechseln. Beachtenswert ist, dass im Kuttenschwank das Gelingen von mündlichen Performances und die Kenntnis von Schrift in Zusammenhang gestellt wird. Die Bauern geben an, dass sie nicht *gelert* sind (1439), keine *puestabn* (Buchstaben, 1448) kennen und nicht *singen vnd lesen* (1452) können. Später scheitert ihre Gesangs-Performance vor dem Herzog, was mit ihren fehlenden literarischen Kenntnissen zusammenhängt. Grundsätzliche Strukturen und Formen müssen erst angemessen rezipiert und verinnerlicht werden, um sie (re)produzieren zu können. Die Bauern sind gegenüber Neidharts Liedern und Spielen machtlos, was man auch den Worten des Bauern *Milch fridl* entnehmen kann, der Neidharts *frömbden list* (2361) beklagt, nachdem die Bauern entdeckt haben, dass Neidhart sich in einem Weinfass versteckt hat und somit eine unsichtbare Position einnehmen konnte, um das Treiben der Bauern zu beobachten:

*Er hat sich vermacht in ain vas
Da doch wein jnne was
Dar jnn er doch verporgen lag
Vnd alle trunckenhait von vns sach
Da mit er vns wart krencken
Vnd neue lied erdencken
Dz wirt vns ain smachait sein
Vnd vmsrem hertzen ain grosse pain* (2364–2370)

Was *Milch fridl* nicht weiß: Er richtet seine Worte an Neidhart. Die Bühnenbemerkungen geben hier keinerlei Verkleidung vor, Neidhart überlistet den Bauern allein, indem er behauptet, sein eigener Feind zu sein – wodurch dramatische Ironie entsteht.⁶⁶⁸ *Milch fridl* wird

⁶⁶⁷ Später lautet die Bezeichnung *munich neythart* (1363), Neidhart verschmilzt mit seiner Rolle.

⁶⁶⁸ Eine ähnliche Situation wird auch im Krämer- oder Kretschenschwanklied (SNE II: c 131) geschildert. Hier ist es Engelmar, der dem von ihm nicht erkannten Neidhart die Angst vor den Liedern des Konkurrenten gesteht.

von Neidhart nur durch Worte überlistet – seine Befürchtungen bewahrheiten sich in dem Moment, in dem er sie formuliert. An den Worten des Bauerns ist zu erkennen, dass es bei den listigen Handlungen Neidharts stets um die Politik der Blicke und Worte geht. Die Bauern fürchten sich davor, von Neidhart gesehen zu werden, da er seine Beobachtungen in *neue lied* einarbeiten und somit den Bauern *smachhait* und *pain* zufügen könnte:

[Neidharts] Macht liegt darin, sie nicht nur *hic et nunc*, sondern sie gewissermaßen auch in der zerdehnten Kommunikationssituation des wiederholbaren und immer wieder aktualisierbaren Liedersingens und daher für immer lächerlich zu machen. Die eigentliche Macht Neidharts ist nicht das Schlagen, sondern das Singen, die Macht der medialen Vervielfältigung.⁶⁶⁹

Zurück am Hof wird Neidhart auch sofort vom Herzog aufgefordert zu erzählen, was er *frömbdes* mit den *pawren* erlebt habe (2500–2501). Die Handlung des Fassschwanks wird also innerhalb der Spielhandlung vom Protagonisten am Hof improvisiert vorgetragen und somit in der Performance für das Publikum außerhalb des Bühnengeschehens wiederholt.⁶⁷⁰

Durch die Erzählung erhofft sich der Herzog, in die Rolle des Zuschauers versetzt zu werden, denn er selbst kann sich nicht unerkant unter die Bauern mischen, würde aber zu gerne *jr gepard schawen* (2530).⁶⁷¹ Im Spieltext wird die äußere Kommunikationssituation reflektiert, der Effekt dieses metaleptischen Elements dürfte in der Performance darauf hinauslaufen, dass sich das Publikum außerhalb des Bühnengeschehens über seine »Rolle« als Publikum bewusst und somit der theatrale Spielcharakter ausgestellt wird.

Besonders interessant ist nun, dass die Neidhartfigur nicht die einzige ist, die am Hof das vorige Handlungsgeschehen erzählt. Vom Wunsch des Herzogs fühlen sich drei weitere Ritter aufgefordert, die Erzählung Neidharts zu bestärken und von den *geperd* der Bauern und Neidharts *listen* zu erzählen.⁶⁷² Neidhart ist zwar Hauptfigur dieser Erzählungen am Hof und steuert die Handlungen der Bauern durch seine *listen*, jedoch teilt er die Autorschaft mit den anderen Augenzeugen. Die Neidhartlieder werden im Text des »Großen Neidhartspiels« als spontan improvisierte Kollektivprodukte inszeniert und knüpfen so an die Poetik der Neidhartlieder an.

Als zentraler Spaßmacher erhält allerdings Neidhart den Lohn für das Spiel mit den und die Erzählungen über die Bauern. Damit Neidhart auch zukünftig vor den Bauern flüchten

⁶⁶⁹ Velten: *Scurrilitas*, S. 294.

⁶⁷⁰ Die Szene erinnert gleichsam an das theatrale Mittel des Botenberichts, wobei die berichteten Ereignisse hier zuvor auf der Bühne ausagiert wurden.

⁶⁷¹ Vgl. ebd., S. 294–295. Velten erwähnt nicht, dass der Herzog hier auf ein Stichwort zurückgreift, dass bereits vom Proclamator zu Beginn des »Großen Neidhartspiels« in Bezug auf ein von ihm bevorzugtes Publikum verwendet wurde: Alle, die sich *wol gepern* können, sollen herantreten und ihm zuhören (9).

⁶⁷² Laut Bühnenbemerkung werden die Ereignisse von allen Figuren nicht gesungen, sondern gesprochen vorgebracht.

kann, bekommt er das schnellste Pferd des Herzogs (2596–2601). Die Herzogin schenkt Neidhart vier wertvolle flandrische Tücher (2603–2608). In diesem Zusammenhang ist es besonders augenfällig, dass schnelle Pferde und Tücher auch eine gewichtige Rolle in dem unter dem Titel »Nördlinger Scharlachrennen« bekannten Reimpaarspruch spielen, der in der Lage vor dem »Großen Neidhartspiel« aufgezeichnet ist. Der überlieferte Text steht im engen Wechselverhältnis zu einem Ritual, welches historische Quellen nicht nur in Nördlingen, sondern auch in Augsburg, Wien und Ulm belegen.⁶⁷³ Montag nach Fronleichnam wurden dort Galopprennen ausgetragen, der Hauptgewinn war ein scharlachrotes Tuch.

Bei dem Reimpaarspruch handelt es sich nicht um einen Text, der in das Ritual des Rennens integriert war, vielmehr wird das Ritual innerhalb der Schilderung eines Überfalls auf die schwäbische Reichsstadt beschrieben, der sich im Rahmen eines Konflikts zwischen süddeutschen Adelsverbänden und Städten während des Rennens ereignete. Aus dem Reimpaarspruch und historischen Quellen geht hervor, dass nicht nur Adlige und Städter, sondern auch marginalisierte Gruppen teilnehmen durften.⁶⁷⁴ Ein Teil der zum Rennen antretenden *puben* trägt zerrissene Wämser, wie die Dörper der Neidharte machen sie auch sonst keine gute Figur.⁶⁷⁵ Da der Spruch die militärische Überlegenheit der Städter betont, geht Hanns Fischer davon aus, dass es sich um eine Auftragsarbeit für den Nördlinger Stadtrat handelt.⁶⁷⁶ Die gewaltsame Störung des Rituals hat also zu einer literarischen Bearbeitung geführt, schriftliche Narration und Ritual sind eng aufeinander bezogen und dienen der Legitimierung von Machtverhältnissen.⁶⁷⁷ Ohne den Umstand außer Acht zu lassen, dass der Text in einer anderen Lage überliefert ist, ist es doch nennenswert, dass sich das Ende des »Großen Neidhartspiels« auf den voranstehenden Text bezieht und der Lohn für Neidharts Treiben mit den und Singen über die Bauern einen Verweis auf den Text bzw. das Ritual des »Nördlinger Scharlachrennens« darstellt.

Mit einem Ritual endet auch das »Große Neidhartspiel«. Nachdem Neidhart seinen Lohn erhalten hat, lobt der Herzog ihn abschließend noch einmal: *Neythart du dienest vns wol da mit / D̄z dw merkest der pawren syt* und fordert dann zum gemeinsamen Trinken auf: *Bringe zu trincken mir wellen gemach han* (2622). Der Text lässt offen, ob sich der Imperativ an den zuvor

⁶⁷³ Neugart: Das Nördlinger Scharlachrennen, Sp. 1183–1184.

⁶⁷⁴ Vgl. Bialecka: Der Überfall auf das Nördlinger Scharlachrennen, S. 193. Fraglich ist hierbei aber, ob es sich um ein differenzbearbeitendes und gleichmachendes Ritual oder nicht vielmehr um ein Instrument zur Legitimierung herrschaftlicher Hierarchien handelt.

⁶⁷⁵ Vgl. Keller: Fastnachtspiele, Bd. 3, Nr. 56, S. 1353. Das Rennen gewinnt *von Wien ein gast*, was an die programmatische Bezeichnung »Neidharts« als *gast* in Wittenwilers »Ring« erinnert.

⁶⁷⁶ Vgl. Fischer: Der Überfall beim Nördlinger Scharlachrennen, S. 67.

⁶⁷⁷ Es ist also fraglich, ob man tatsächlich von einem Geltungsverlust von Ritualen durch die zunehmende Verschriftlichung ausgehen kann.

angesprochenen Neidhart richtet. In der abschließenden Regieanweisung wird lediglich das Indefinitpronomen verwendet: *Da pringet man zu trincken vnd da mit hat das spil ain end* (2623–2624). In den Performances könnte das gemeinsame Trinken als rituelle Sequenz zur Überleitung von theatralem Bühnengeschehen zur Realität dienen, wie es auch für die Epiloge der als »Einkehrspiele« bezeichneten weltlichen Spiele angenommen wird.

Allerdings wird der Übergang im Text des »Großen Neidhartspiels« sehr viel subtiler formuliert. Wirken die letzten Worte (*da mit hat das spil ain end*) auf den ersten Blick so, als ob sie die Grenze zwischen spielinterner und spielechter Ebene eindeutig markieren, wird in der Anweisung des Herzogs offen gelassen, wer die Getränke bringt und wer sie trinkt. Das theatral inszenierte Ritual könnte somit der Ausgangspunkt für einen rituellen Umtrunk gewesen sein. Wie sich auch im Registereintrag Claus Spauns zum »Großen Neidhartspiel« widerspiegelt (*Von des neithartz spill waz er sich mit den pawren gehalten hat*), werden Spiel- und Realitätsebene über die Figur des Grenzgängers Neidhart verknüpft.

2.3.3. Das »Kleine Neidhartspiel« – *Ain spill von dem neithart oder Des neitharts spill?*

Das vermutlich Ende des 15. Jahrhunderts aufgezeichnete »Kleine Neidhartspiel« ist ebenfalls in der »Sammelhandschrift des Claus Spaun« überliefert (Bl. 124v–129r), allerdings in einem anderen Faszikel und von anderer Hand geschrieben als das »Große Neidhartspiel«. ⁶⁷⁸ Da die Entstehung des Spieltextes in der spätmittelalterlichen Nürnberger Spieltradition verortet wird, bezeichnet Eckehard Simon es auch als »Nürnberger (Kleines) Neidhartspiel«. ⁶⁷⁹

Während die rot unterstrichene Überschrift schlicht *Das neithart spil* (Bl. 124v) lautet, betitelt Claus Spaun den Text in seinem Registereintrag als *Ain spill von dem neithart* (Bl. 3r). Am Seitenende des dem »Kleinen Neidhartspiel« voranstehenden Spiels »Vom Herzog von Burgund« findet sich wiederum in roter Tinte der Hinweis *Hernach volget des neitharts spill* (Bl. 124r). ⁶⁸⁰ Während der Titel und der, wenn auch knappe, aber doch nach üblichem Muster formulierte Registereintrag den Terminus »Neidhart« also recht eindeutig als Figurenbezeichnung verwenden, ist der genitivus possessivus *des neitharts spill* doppeldeutig und könnte

⁶⁷⁸ Zur »Sammelhandschrift des Claus Spaun« vgl. Teil II., Kap. 2.3.2.

⁶⁷⁹ Simon: Neidhartspiele, VL² Sp. 897. Ähnlich auch Margetts: Neidhartspiele, S. 300 und Grafetstätter: Die Neidhartspiele, S. 356. Siller hingegen möchte aufgrund des Figureninventars und der Namensgebung die tirolischen Ursprünge des Spiels stark machen: Anmerkungen zu den Neidhartspielen, S. 395.

⁶⁸⁰ Margetts verliert „*Des neithart spill*“: Neidhartspiele, S. 111.

eine Referenz auf den Autor oder Spielleiter sein. Als letzterer wird Neidhart gleichsam auch in der Vorrede angekündigt, die unvermittelt ohne Rollenangabe nach dem Titel einsetzt:

*Nu boret jr herrn all geleich
Hie kumpt der neithart der ritter reich
Der will vns machen hie ein spil
Ob das yemant verdrissen will
Der schließ taschen vnd peutel sein
Das jm niemant greiffe darein
Wer seinen spot nit lassen mecht
Der wurd gar pald von vns geschlagen
Das man jn must von vns hie tragen
Wer vnser kurtzweil hat fur gut
Vnd vns ain schenck hie darumb tut
Den woll wir verzeren allsant geleich
Vnd wollen jm auch dancken tugentleich* (Kleines Neidhartspiel, 2–15)

Die übliche Ankündigung des Geschehens fehlt in diesem Prolog – offensichtlich genügt die Nennung Neidharts, um zu wissen, worum es geht.

Neben der Ankündigung als »Spielmacher« (4) wird Neidhart in der Vorrede als *der ritter reich* (3) bezeichnet. Generell konzentriert sich die Passage auf die Thematik des Geldes, da nach der Warnung vor Dieben die Bitte um Lohn folgt, wie sie in Pro- und Epilog von Fastnachtspielen häufig zu finden ist. Im Zusammenhang mit dieser Bitte sticht ein Hinweis hervor, der sich im späteren von zwei Performancebelegen von *Neidharts tantz* (1479) bzw. *Neidhart spil* (1488) in Nürnberg findet: *Item ettlichen Knappen ist vergonnt, zu vasnacht ein Neidhart Spil mit Reyemen ze üben und ze haben, doch daz sie sich dem pfenter verzaichent geben und nit gelt von yemant darumb vordern.*⁶⁸¹ Die Bitte um Lohn wird in der Nürnberger Ratsverordnung also explizit untersagt, während sie in der Vorrede des Spieltextes nicht nur vollzogen, sondern ihr vielmehr durch die voranstehende Passage, in der einem etwaig nicht geneigten Publikum Schläge angedroht werden (9–11), noch besonderer Nachdruck verliehen wird.

Da zudem der Fokus der nachfolgenden Handlung nicht mehr auf dem Geschehen um den Veilchentauch liegt, sondern eher die Reizreden und die Schlägerei zwischen Bauern und Rittern (105–191) den Nukleus des Spiels bilden, kann man die Gewaltandrohungen ans Publikum als subtile Verbindung des Prologs zum Spielgeschehen auffassen. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Übereinstimmung eines Reimpaars der Vorrede mit der Rede des Teufels, der nach dem Kampf als erstes zu Wort kommt und verkündet, er wolle die erschlagenen Bauern in die Hölle tragen: *Die hie beligen vnd sein erschlagen / Die will ich in die*

⁶⁸¹ Vgl. Simon: Das weltliche deutsche Schauspiel, S. 430, Nr. 381. Da der ältere Beleg (vgl. ebd., S. 425, Nr. 350) auf eine zweitägige Performance Bezug nimmt, kann man ihn eher nicht mit dem »Kleinen Neidhartspiel« in Verbindung bringen.

bell all tragen / Vnd sie bringen dem lucifer / Die pauren sel sein vns nit unmer (195–198). Das Publikum wird unmittelbar an die Drohung des Praecursors erinnert (*Der wurd gar pald von vns geschlagen / Das man jn must von vns bie tragen*, 10–11). Die Parallele zwischen Bauernfiguren und einem Publikum mit kritisch-spottender Rezeptionshaltung erinnert an die Gleichsetzung der Dörper mit einem missfälligen Publikum durch die Trutzstrophen der Neidhartlieder.

Nach der Vorrede erhält als erster ein *ritter auß meylandt* das Wort, der in der weiteren Handlung keine Rolle mehr spielt. Konrad Gusinde geht davon aus, dass die Rede des Ritters „offenbar den Rest des alten ursprünglichen Prologes“⁶⁸² darstelle, denn der Ritter verkündet den Auftritt der Herzogin und ruft dann zu gutem Benehmen und Frieden auf (*Vnd in zuchten sej wir zusamen kumen / Vnd all krieg sein bie auß genumen* 19–20). Es bleibt offen, ob sich seine Worte auf die innere oder äußere Kommunikationsebene beziehen. Da nicht nur allen Anwesenden im Prolog mit Schlägen gedroht wurde, sondern auch in der nachfolgenden Handlung der Akzent des Spiels auf Gewalt liegt, erscheinen seine Worte nahezu ironisch.

Die ersten Worte der Herzogin, die man als späte Kurzexposition deuten kann, lassen vermuten, dass nur noch das Veilchen als Attribut Neidharts dient (*Her neidhart lieber diener mein / Wenn bringest du mir den feyel fein*, 22–23), denn im Gegensatz zu den meisten anderen Neidhartspielen und -liedern wird die Neidhartfigur im »Kleinen Neidhartspiel« weder in Regiebemerkungen noch in der Figurenrede durch ihre Sangeskünste charakterisiert. Man könnte annehmen, Neidhart sei hier „nur noch historische Schwankgestalt“,⁶⁸³ die Veilchengeschichte gemeinhin bekannt.⁶⁸⁴

Auch Neidharts Erzrivalen Engelmar werden die Stelzen unmittelbar als Attribut verpasst, die Regiebemerkung deutet sogar daraufhin, die Stelzen als Beinamen aufzufassen: *Engelmar auff der steltzen dicit* (88). Wie in einem fastnächtlichen Reihenspiel oder auch im geistlichen Spiel üblich, stellt sich die Figur anschließend selbst vor (*So heÿß ich engelmeir hort mer / Vnd kum auff meiner steltzen her*, 89–90). Dass Neidharts Feind, noch bevor es zum

⁶⁸² Vgl. Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 210. Gusinde betrachtet das »Kleine Neidhartspiel« als Verderbnis eines älteren und ausführlicheren Spieltextes: „Nach alledem haben wir es hier mit einer ganz schlechten und ungeschickten Kürzung eines umfangreicheren Stückes zu tun“ (ebd.).

⁶⁸³ Ten Venne: Die literarische Neidharttradition, S. 152.

⁶⁸⁴ Einen Hinweis darauf, dass nicht nur der Veilchenschwank, sondern auch andere Neidharte als bekannt vorausgesetzt wurden, gibt die knappe Anspielung auf den Salbenschwank in einer Bauernrede (160–161).

Gefecht zwischen Rittern und Bauern kommt, eine Stelze trägt, ist handlungslogisch fragwürdig, dient aber vermutlich der sichtbaren Kennzeichnung der Figur als Neidharts Kontrahent und närrische Figur.⁶⁸⁵

Nicht nur Selbstvorstellung des Personals und wechselnde Reizreden zwischen Bauern und Rittern, auch Prolog, Epilog und Figureninventar (Bauern, Arzt, Teufel) weisen in die Fastnachtzeit, weshalb das Spiel in der Forschung als »Fastnachtspiel« oder »fastnächtliches Einkehrspiel« gilt, von denen man annimmt, dass sie in Gaststuben performt wurden. Innerhalb der Fastnachtspiele bilden die »Arztspiele« eine eigene Untergattung. Auch auf diese findet sich ein knapper Verweis im »Kleinen Neidhartspiel«: Die Figur des *Laurein* verkündet, sein *getrancke* würde zur sofortigen Genesung der Bauern führen, und betont sicherheits halber die *warheit* seiner Aussage. Die Passage kann als eindeutige Anspielung auf die fastnächtlichen Arztspiele interpretiert werden, in denen meist recht deutlich wird, dass es sich um Scharlatane handelt, die allenfalls aus oft fragwürdigen Substanzen bestehende Placebos verabreichen. Mit den Prahlreden der Ritter und Bauern sowie dem Auftritt des Teufels weist das »Kleine Neidhartspiel« ebenfalls Parallelen zu den geistlichen Spielen auf.⁶⁸⁶

Die sehr spärlichen Regiebemerkungen sind rot unterstrichen und eingerückt. Sie beziehen sich ausschließlich auf die Spielrealität, es werden keine Modalverben nach dem Schema »Neidhart *solk*« oder »als ob«-Formulierungen verwendet. Der überwiegende Teil besteht aus der Angabe der Sprechrolle, neben der Platzierung des Veilchens durch Neidhart (27–29) gibt es nur zwei Regiebemerkungen, die weitere Handlungen beschreiben (*Die erst junckefraw get mit dem neithart*, 54 und *Nw schlabent sie aneinander*, 191). Die „Verwirrungen“⁶⁸⁷ des »Kleinen Neidhartspiels«, denen Konrad Gusinde ein eigenes Kapitel widmet, entstehen durch die knapp und einfach gehaltenen Regiebemerkungen, denn dadurch lässt der Text viele Leerstellen offen und ist so der Poetik der Neidhartlieder ähnlich. Die spärlichen Regiebemerkungen sind durch die zahlreichen Handlungsaufforderungen innerhalb der Figurenrede

⁶⁸⁵ Es existieren vereinzelte frühneuzeitliche Zeugnisse, die groteske Narrenfiguren mit Stelzenbeinen darstellen, wie etwa den »Zwerg mit dem Holzbein« aus dem Salzburger Zwergelgarten (1690, vgl. Abb. 26) oder einen Kupferstich von Anton Möller dem Älteren. Dessen »Narr mit Schellengewand« (1605; vgl. Abb. 27) musiziert und tanzt trotz Stelzenbein wild, um seinen Kopf fliegen Bienen, was eine weitere Verbindung zu einem aus den Neidhartstammenden Motiv sein könnte. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Darstellung der »Lüge« in einer deutschen Ausgabe (1669) der »Iconologia« (1593) von Cesare Ripa. Das linke Bein der personifizierten Lüge steht auf einer Stelze, wobei man den linken Fuß noch sehen kann, das Bein also nicht fehlt. Im Text wird erläutert: *Das Hincken / und der Steltzenfuß zielel auff das gemeine Sprichwort / da man zu sagen pflegt: Die Lüge hat gar kurtze Bein.* (Ripa: Erneuerte Iconologia oder Bilder-Sprach, S. 130–131).

⁶⁸⁶ Zu den Parallelen von Neidhartspielen zu den geistlichen Spielen vgl. auch Kap. 2.3.2. und Grafetstätter: Geistliches Spiel im Neidhartspiel?

⁶⁸⁷ Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 207.

substituiert. Es wirkt so, als würden die Figuren mit ihren Worten Fakten schaffen, die Figurenrede hat eine große performative Kraft.

Erstaunlich gering ist der Redeanteil der Neidhartfigur. Von den insgesamt 34 Figurenreden der über 20 Sprechrollen des »Kleinen Neidhartspiels« macht die Rede Neidharts mit nur 5 Partien einen verhältnismäßig geringen Prozentsatz aus. Da der Veilchentauch nicht mehr im Zentrum der Handlung steht, kommt auch die Herzogin nur zweimal zu Wort. Die „nach Neidhart wichtigste Person ist also beinahe zur Nebenfigur geworden.“⁶⁸⁸ Der Großteil der Rede wird von den Figuren der Hofdamen, Ritter und Bauern übernommen, die überwiegend anonym bleiben (*die junckefraw, ein ritter, ein pawr*). Protagonist des Spiels ist das karnevalistische Kollektiv.

Ob es sich bei dem Kampf zweifellos um den „Höhepunkt des Spiels“⁶⁸⁹ handelt, geht aus dem Text nicht sicher hervor, die Schlägerei wird nur mit einer knappen Regiebemerkung erwähnt (191). Die Annahme ist vielmehr durch die performative Kraft des vorangegangenen verbalen Schlagabtauschs generiert. Da die wechselseitigen Reizreden jedoch einen Großteil des Textes einnehmen, ist es tatsächlich recht naheliegend davon auszugehen, dass in einer mit dem Text im Zusammenhang stehenden Performance die Schlägerei die Klimax darstellte und der Text des »Kleinen Neidhartspiels« „ein karnevalistisches Fest des grotesken Körpers“⁶⁹⁰ dokumentiert. Auch der Stil der Reden verweist auf ein Karnevals-Kollektiv, denn die Reden der Ritter und Bauern unterscheiden sich nicht in Drastik und Grobheit. „Der Unterschied zwischen höfischem und dörperlichem Stil ist aufgehoben.“⁶⁹¹

Der *vrlaub nemer* schließt im Epilog an die Vorrede an, indem er noch einmal auf die erwartete Belohnung hinweist:

*Rat mer dann Got spar euch gesunt
Vnd laß euch Got mit freuden leben
Piß wir euch ewr schenk wider geben
Mit guter nacht jr sitzt leicht lenger
Ob euch die fasten wurd vil dest strenger
Dann euch die fasnacht ist gewesen
So man den passion tut lesen
So leg wir dann die sund all nyder
Wilß Got piß jar kum wir her wider* (Kleines Neidhartspiel, 227–236)

Auch in der dem Epilog vorausgehenden Figurenrede spielt die Lohnthematik eine Rolle. Ein Ritter versichert Neidhart, dass die Herzogin die Sieger im Kampf gegen die Bauern entlohnen werde (*Wol auff her neythart es ist zeit / Seydt wir gewonnen han den streit / Die hertzogin*

⁶⁸⁸ Ebd., S. 209.

⁶⁸⁹ Hermann: Karnevaleske Strukturen in der Neidhart-Tradition, S. 236.

⁶⁹⁰ Ebd.

⁶⁹¹ Ebd., S. 237.

will vns zu lone geben / Essen vnd trincken vnd ein frolichs leben, 220–223). Da Lohnthematik, Essen, Trinken und das fröhliche Leben die letzte Figurenrede mit der Rede des *vrlaub nemers* verbinden, können sich seine Worte sowohl auf die Ebene der Spielrealität als auch auf die externe Kommunikationsebene beziehen. Auf die rituelle Rahmung der Handlung verweist ebenso der Abschluss des Spieltextes, der das Fastnachtgeschehen mit der kommenden Fastenzeit, der liturgischen Passionslesung und dem Bußsakrament in Verbindung bringt.⁶⁹² Durch die Betonung der jahreszyklischen Wiederkehr dieser rituellen Handlungen werden gegenwärtiges und zukünftiges Geschehen miteinander verknüpft.

2.3.4. *Neydhardt's Spyl* – Das »Sterzinger Neidhartspiel« und das »Sterzinger Szenar«

Obwohl die materialphilologische Methodik erfordert, jede Handschrift als Unikat zu betrachten und gesondert zu untersuchen, werden in diesem Kapitel zwei Handschriften, die des »Sterzinger Neidhartspiels« und des »Sterzinger Szenars«, gemeinsam dargestellt, denn neben den thematisch-inhaltlichen und sprachlichen Kohärenzen weist auch die materielle Realisation der Texte einige Gemeinsamkeiten auf.⁶⁹³ Die im Archiv der Gemeinde Sterzing als Nr. 24 (»Tiroler (Mittleres) Neidhartspiel« bzw. »Sterzinger Neidhartspiel«) und Nr. 25 (»Tiroler Neidhart-Szenar« bzw. »Sterzinger Szenar«) bewahrten Papierhandschriften im Quartformat werden auf etwa 1511 datiert und sind im Tiroler Dialekt geschrieben.⁶⁹⁴ Das verwendete Papier und die Schreibhand sind identisch. Die Kursivschrift des Bastardtypus zeichnet sich durch schnörkelreiche Lombarden aus.⁶⁹⁵

Das Szenar wurde in der Sammlung von Spielhandschriften des Sterzinger Malers, Schreibers, Schauspielers und Spielleiters Vigil Raber entdeckt. Dass Raber als einer der wichtigsten Akteure der regen Südtiroler Spiellandschaft des ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhunderts gelten darf, bezeugt seine einzigartige Sammlung aus Spieltexten, Darstellerverzeichnissen, Regiematerialien und dem Bühnenplan des Bozener Passionsspiels.⁶⁹⁶

⁶⁹² Der Epilog verweist also mit der Passionslesung in der Ostermesse auf einen rituellen Text, in dem Sinne, dass hier die Lesung eines Texts im Zentrum des Rituals steht und den Handlungsverlauf des Rituals wesentlich mitbestimmt.

⁶⁹³ In seiner Untersuchung der Handschriften betont auch Siller: „Was das Verhältnis von Sterzinger Neidhartszenar und Sterzinger Neidhartspiel betrifft, so besteht für mich kein Zweifel, dass es sich hier um ein Spiel handelt.“ (Siller: Anmerkungen zu den Neidhartspielen, S. 400). Siller gibt nicht genau an, was er unter »einem Spiel« versteht. In seinen »Anmerkungen zu den Neidhartspielen« verzeichnet er alle Varianten und kommt zu dem Ergebnis, dass sie „im Rahmen mittelalterlicher Abschreibpraxis bleiben“ (S. 401).

⁶⁹⁴ Die SNE datiert die Spiele auf das Ende des 15. Jahrhunderts. Vgl. SNE III, S. 541.

⁶⁹⁵ Vgl. die Autopsie der Handschriften von Linke: Das Tiroler (Mittlere) Neidhartspiel und seine Dirigierrolle. Beschreibungen der Handschriften außerdem bei Grafetstätter: Die Neidhartspiele, S. 354–356; Siller: Anmerkungen zu den Neidhartspielen, S. 396–402; Simon: Das weltliche deutsche Schauspiel, S. 153–156.

⁶⁹⁶ Vgl. Wolf: Raber, Vigil, VL² Sp. 1289.

Obwohl weder Spiel noch Szenar von Raber geschrieben wurde, stehen sie in enger Verbindung zu den Spielhandschriften des Sterzinger Malers. Hans-Jürgen Linkes Analyse der Wasserzeichen hat gezeigt, dass für die Handschrift des »Sterzinger Neidhartspiels« das gleiche Papier verwendet wurde wie für acht Fastnachtspiele, die Vigil Raber 1511 aufgezeichnet hat.⁶⁹⁷ Höchstwahrscheinlich diente der Spieltext als Grundlage für das Szenar, das als Regiebuch des Spielleiters für eine Performance verfasst wurde.⁶⁹⁸ In den Redepartien, in denen sich Szenar und Spiel überschneiden, beruhen die Varianten auf grammatischen Formen, Synonym-Ersatz und syntaktischen Umstellungen.⁶⁹⁹ Mit Ausnahme der vollständig aufgezeichneten Rede des ersten Praecursors (24–35) und dem Epilog (911–922) des Stücks enthält das Szenar allerdings nur das erste Verspaar der Spielerreden und den Anfang des dritten Verses mit dem nachfolgenden Verweis *etc.*⁷⁰⁰ Die Regieanmerkungen des Szenars sind hingegen im Vergleich zum Spiel wesentlich detaillierter ausgestaltet. Da Epilog und Prolog im Szenar vollständig wiedergegeben sind, kann man annehmen, dass der Spielleiter die Rolle des ersten Praecursors übernommen hat.⁷⁰¹

Auf dem digitalen Faksimile des Szenars leider nur vage zu erkennen ist die von Eckehard Simon beschriebene „übersichtliche, unter Spielhandschriften einmalige Weise“⁷⁰² der Textformatierung. Der Schreiber hat die Blätter zweimal längst gefaltet, sodass der Schriftraum in drei Abschnitte eingeteilt ist. Ähnlich funktional ist die Raumnutzung der Seiten des Spiels. Im Spiel beginnen die Sprechverse im zweiten Drittel und die Regiebemerkungen am Mittelknick, also auf der Seitenhälfte. Obwohl die Regiebemerkungen im Szenar den Großteil des Textes ausmachen, stehen sie auch hier auf der rechten Seitenhälfte, die Sprechverse beginnen im zweiten Drittel auf etwa gleicher Höhe mit den durchgehend rubrizierten Sprechrollen. Auf den ersten Seiten der Spielhandschrift sind die Sprechrollen zunächst in roter Tinte am linken Rand eingetragen, jedoch wird diese visuelle Markierung ab Blatt 8v nicht weiterverfolgt. Vielleicht wurde die Rubrizierung der Rollen überflüssig, weil während des Schreibprozesses nach einigen Seiten die Entscheidung getroffen wurde, dass der Spielleiter für die Inszenierung ein zusätzliches Szenar benötigt.⁷⁰³

⁶⁹⁷ Linke: Das Tiroler (Mittlere) Neidhartspiel und seine Dirigierrolle, S. 3.

⁶⁹⁸ Vgl. Simon: Die Anfänge des weltlichen deutschen Schauspiels, S. 179.

⁶⁹⁹ Vgl. die Auflistung von Siller: Anmerkungen zu den Neidhartspielen, S. 400 f.

⁷⁰⁰ Die vollständige Aufzeichnung von Prolog und Epilog könnte darauf hindeuten, dass sie vom Spielleiter gesprochen wurden. Zudem wird ihre Brückenfunktion zwischen Spielrealität und Gegenwartsrealität durch die Verschriftlichung deutlich.

⁷⁰¹ Vgl. Linke: Das Tiroler (Mittlere) Neidhartspiel und seine Dirigierrolle, S. 11. Simon: Die Anfänge des weltlichen deutschen Schauspiels, S. 154.

⁷⁰² Ebd., S. 153.

⁷⁰³ Vgl. Linke: Das Tiroler (Mittlere) Neidhartspiel und seine Dirigierrolle, S. 5.

Ein Eintrag im 1534 angefertigten Inventar Vigil Rabers verweist auf die Zugehörigkeit des »Sterzinger Neidhartspiels« und des »Sterzinger Neidhartszenars« zur Tiroler Spiellandschaft und eine enge Verbindung zu den Handschriften des Sterzinger Sammlers. Raber listet 3 *neythart Buecher gefüeret* (»drei Neidhartbücher im Quart-Format«) auf.⁷⁰⁴ Es ist zwar nicht sicher, aber recht naheliegend, dass sich Raber hierbei auf die überlieferten Handschriften des »Sterzinger Neidhartspiels« und »Sterzinger Neidhartszenars« bezieht, denn im restlichen Verzeichnis verwendet er den Begriff »Spil«. Der Text des »Szenars« stellt einen Sonderfall dar, was der Grund dafür sein könnte, dass Raber die drei Manuskripte als *neythart Buecher* zusammenfasst.⁷⁰⁵

Auch auf dem Einband des »Sterzinger Szenars« wurde der schlichte Titel *Neythardt* gewählt.⁷⁰⁶ Im »Sterzinger Spiel« hat sich der Schreiber für die Vorschrift *Neythardts Spyl etc.* entschieden. Die Verwendung klingt hier ähnlich doppeldeutig wie in Claus Spauns' Eintrag in der Sammelhandschrift, die das »Große Neidhartspiel« überliefert: *Von des neithartz spill waz er sich mit den panren gehalten hat* (vgl. Teil II Kap. 2.3.2.). »Neidhart« könnte im Titel des »Sterzinger Spiels« also sowohl als Figur als auch als eine Art Spielleiter, der die Handlung steuert, aufgefasst worden sein. Innerhalb der Figurenrede ist es Neidhart, der sich selbst als erster namentlich nennt (*Ich byn genannt der Neythardt / Ain frischer Ritter zu dieser fart*, 78–79). Die Herzogin bezeichnet ihn bis zu seiner Selbstvorstellung lediglich als *Ritter këien vnd frumm* (66), er scheint dem höfischen Personal nicht bekannt zu sein. Dennoch fordert er die Ritter zur Mithilfe bei der Veilchensuche auf und inszeniert so quasi eine höfische Prozession zum Veilchen, tritt als »Ritualmeister« auf (vgl. Teil III).

Mit einer Prozession beginnen auch das »Sterzinger Spiel« und das Szenar. Die Akteure ziehen gesammelt zum Spielort. Die *Ordnung* des Aufzugs ist zu Beginn des Szenars detaillierter beschrieben (1–23). Indem eine Schneise durch *das Volck* zur *Schrancken* – ein Begriff, der neben *Plaan* und *Ryning* den abgegrenzten Ort der Performance bezeichnet – geschlagen wird, markiert die zeremonielle Bewegung den Eintritt in die Spielrealität. Die durchgehende Verwendung des Modalverbs *suln* verstärkt den direktiven Charakter der *Ordnung*.

Im Vergleich zum »Großen Neidhartspiel« und »Kleinen Neidhartspiel« haben die Regiebemerkungen des »Sterzinger Szenars« und des Spiels durch zahlreiche Verwendung des Modalverbs eine stärkere illokutionäre Kraft. In Bezug auf das Verhältnis von Schrift und

⁷⁰⁴ Tiroler Spielmaterialien, Hs. 23,2 (Bild 33).

⁷⁰⁵ Vgl. Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 172.

⁷⁰⁶ Unmittelbar vor Textbeginn steht *Ordnung des Neythardt Spyls etc.*

Performance ist vor allem das Oszillieren zwischen propositionalen und direktiven Strukturen und »als ob«-Formulierungen (Szenar: 518, 581, 697, 833, 851) auffallend. Es gibt Regiebemerkungen, die ähnlich illusionistisch wie solche in klassischen Dramentexten fungieren und auf die Figurenebene der Spielrealität referieren, so zum Beispiel eine Keilerei zwischen Rittern und Bauern: *Vnd greyffent Neydhardt vmd seine Gsellen, die Pawrn alle an, vnd schlachtent aneinander* (510–513).⁷⁰⁷ Wenige Zeilen später in derselben Passage wird die Äußerung direktiv. Zwar werden die Rollennamen genannt, doch bezieht sich die Aussage nicht mehr auf die abgeschlossene Spielwelt, sondern beinhaltet einen starken Aufforderungsgehalt an die Akteure: *Vnd Ennglmayr mitsammt ettlichen Pawrn sullen sich stellen, samm seyn Sy vast wunndt* (516–518).

Auf die Welt außerhalb der Spielrealität referieren aber nicht nur die Anweisungen an die Akteure, auch viele Raumbeschreibungen haben vermutlich einen propositionalen Gehalt. Nachdem die Eingangsprozession in die *Schranmcken* getreten ist (42), nimmt man auf *Stüel vnd pennck* Platz:

*So sezet sich die Herzogin mit
Jrem zymmer zöbrist,
Vnd auf ainer Seytn gerravn
Herdan, der Neydhardt mit
Seiner Ritterschaft vnd Dyenern
Auf dem anndern Ort gegn
ÿber doch vntre, Ennglmayer
Vnd seine Gselln, mitsamt
Jren Weybn vnd Dyern* (Sterzinger Szenar, 45–52)

Es bleibt offen, ob mit der vorgegebenen Sitzordnung eine horizontale oder vertikale Ausrichtung gemeint ist. Während Gusinde lediglich von einer den Ständen entsprechenden Höhenstufung ausgeht,⁷⁰⁸ ist mit Simon und Linke eher von einer Raumteilung auszugehen, bei der sich Adelspartei und Bauernpartei auf dem Spielort gegenüberstehen. Ein Arrangement, das an das Schema von Oben (Osten/Himmel) und Unten (Westen/Hölle) der geistlichen Spiele erinnert.⁷⁰⁹ Auf den Bühnenplänen des Frankfurter, Alsfelder und Luzerner Passionsspiels ist sowohl eine vertikale als auch eine horizontale Ordnung erkennbar: Himmel und Hölle liegen sich gegenüber, der Himmel ist zusätzlich erhöht.⁷¹⁰ Eine ähnliche

⁷⁰⁷ Im klassischen Theater der vierten Wand wird von Vorneherein eine »als ob«-Struktur als Rahmen vorausgesetzt, weshalb die Regiebemerkungen der Dramen nicht direktiv formuliert sind, sondern sich rein auf die Spielrealität und innere Kommunikationsebene beziehen.

⁷⁰⁸ Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 201.

⁷⁰⁹ Vgl. Simon: The staging of Neidhart Plays, S. 10; Linke: Das Tiroler (Mittlere) Neidhartspiel, S. 17.

⁷¹⁰ Der in Rabers Sammlung befindliche Bühnenplan des Bozener Passionsspiels weist eine andere Ordnung auf, da der Spielort vermutlich die Bozener Stadtpfarrkirche und kein freier Platz war. Vgl. Nordsieck: Der Bühnenplan des Vigil Raber, S. 117.

Konstellation könnte gemeint sein, wenn sich Engelmar und die Bauern *gegn vber doch vntreter* setzen (50–51).⁷¹¹ Sowohl rituelle Eingangsprozession als auch oppositionelle Raumteilung orientieren sich am geistlichen Spiel.⁷¹²

Im Spieltext finden sich kaum nennenswerte Korrekturen und Streichungen, im Szenar wurden hingegen einige nachträgliche Änderungen des Textes vorgenommen, die auf die Verwendung des Manuskriptes während der Proben hinweisen, wie zum Beispiel der Ausschluss von Musikern zu Beginn einer Regieanweisung in der Fassschwank-Episode.⁷¹³ Weitere Hinweise auf die Performance-Situation geben ungereimte Kurzdialoge, die im Spieltext nicht aufgezeichnet sind, sich im Text des Szenars aber innerhalb der Regiebemerkungen finden (276–283; 432–437; 637–643). „Offensichtlich war dies bei Neuauftritten ein fakultatives Zusatzelement, das im ‚Normtext‘ nicht eigens festgehalten werden musste“,⁷¹⁴ denn es handelt sich in allen Fällen um die Frage »Wo bist du?« mit dem darauffolgenden Auftritt der Figur und der Antwort »Da bin ich.«. Diese Zusätze zum Spieltext lassen sich somit als Indiaktoren für improvisatorische Freiräume in den Performances interpretieren.⁷¹⁵

Im Zusammenhang mit einem dieser ungereimten Kurzdialoge findet sich in der Handschrift des Szenars eine auffällige Streichung: Nach einem wie ein Reihenspiel strukturierten, aggressiven Streitgespräch zwischen Bauern und Rittern, in dem auch noch ein *Schyrrmaister* auftaucht, um seine Fechtkunststücke vorzuführen und Neidhart *zu leern / Wie Er die Pawrn im drek sol umbkern* (412–413), will Neidhart die Bauern lieber *starck vnd rytterlich bestan* (497), was bedeutet, ihnen regelkonform zunächst schriftlich die Fehde zu verkünden. Er ruft seinen Knecht Zypryan und überreicht ihm einen Brief an Engelmar, der sich zunächst mit den anderen Bauern berät. Da diese nicht lesen können, wollen sie den Brief vom Boten vorlesen lassen, woraufhin Zypryan den Brief wieder zurückerhält. Ohne die Streichung (nach 458) wäre in den Regiebemerkungen eine doppelte Briefübergabe von Engelmar an Zypryan geschildert (462),⁷¹⁶ was vielleicht erst im Rahmen der Proben bemerkt und daraufhin korrigiert wurde.

⁷¹¹ Simon: *The staging of Neidhart Plays*, S. 10, Anm. 15, ist der Meinung, dass die Einteilung im »Sterzinger Neidhartspiel« (29–35) von der des Szenars abweicht. Allerdings muss dies nicht unbedingt der Fall sein, da die Zuordnung der Lokaladverbien zu den Akteuren offenbleibt: *daneben* könnte sich wie im Szenar auf *Neydhardt mit seinn dyenern* beziehen und nachfolgende Zeilen (*auf das annder Ort darnach die Pawren vnd Pewrin vntnn hynzuo*) als zusammenhängende Passage verstanden werden.

⁷¹² Vigil Raber hat nicht nur weltliche und geistliche Spiele gesammelt, sondern hat sowohl bei weltlichen als auch bei geistlichen Spielen als Spielleiter fungiert. Vgl. Grafetstätter: *Geistliches Spiel im Neidhartspiel?*, S. 173.

⁷¹³ Vgl. Bl. 21 r. In der Ausgabe von Margetts vor Z. 816.

⁷¹⁴ Siller: *Anmerkungen zu den Neidhartspielen*, S. 402.

⁷¹⁵ Vgl. ebd., S. 401 und ders.: *Das weltliche deutsche Schauspiel*, S. 155.

⁷¹⁶ Vgl. *Sterzing Archiv der Gemeinde*, Hs. 25 (Bild 16).

Das laute Vorlesen des Absagebriefs durch Zypryan ist aus inszenatorischen Gründen relevant, um das Publikum über den Inhalt des Textes zu informieren. Inhaltlich wird so dargelegt, dass die Bauern aufgrund ihrer mangelnden literarischen Bildung versagen. Die Passage erinnert an den Kuttenschwank des »Großen Neidhartspiels«, in dem die Bauern scheitern, weil sie keine kirchlichen Lieder kennen, was durch ihre fehlenden Schriftkenntnisse begründet wird. Im »Sterzinger Spiel« würden die Bauern ohne die Hilfe des Botens Zypryan den Fehdebrief – und somit den grundlegenden ersten Bestandteil des ritualisierten Ablaufs einer Fehde⁷¹⁷ – gar nicht verstehen:

*Lieber Pot Wir können selbs nit lesen
 Dann wir seyn nye zuo Schuol gewesen
 Darumbe so wellen Wirs vertrawnn dier
 Lys du Vns den Brief selbs schyer
 Daz Wir alle mügn hörn und verstan
 Was doch geschribn stee daran* (Sterzinger Neidhartspiel, 519–524)

Probleme, die aus fehlender Schulbildung und Illiteratentum entstehen, werden nicht nur an dieser Stelle der Handlung des »Sterzinger Spiels« thematisiert, sondern bereits in der ersten Vorrede. Der Praecursor bittet die Anwesenden (*Frawnn vnd Man, Edl vnd unedl*) darum, mögliche Reimfehler zu entschuldigen,⁷¹⁸ wobei eine unmittelbare Verbindung zwischen Memoria und Schrift gezogen wird. Schrift wird als Voraussetzung für das korrekte Erlernen der Reime genannt:

*Vnd pitt Ew alle mit Vleys
 Habt nit Verdryess ob vserr Weys
 Ob etwo Ainem mysselung
 Der seinn Reym nit wol kunnd
 Tuot allaine machen das
 Ers nit geleernt hat pass
 Wann Sy können nit alle lesn
 Dann Ir ettliche nye zu Schuole sint gewesen* (Sterzinger Neidhartspiel, 7–14)

Engelmars Worte an Zypryan (*Lieber Pot Wir können selbs nit lesen / Dann wir seyn nye zuo Schuol gewesen*) sind ein Zitat aus der Vorrede. Geht man davon aus, dass sich die Rede des Praecursors nur auf die Welt außerhalb des Spielgeschehens bezieht, sind die Akteure *nye zu*

⁷¹⁷ Zum Ablauf einer Fehde vgl. Reinle: Fehde, Sp. 1515–1525. Die Fehdeansage ist hinsichtlich der Tatsache interessant, dass »Sterzinger Szenar« und »Sterzinger Spiel« auf 1511 datiert werden und somit mehr als zwanzig Jahre nach dem Reichstag zu Worms, auf dem Maximilian I. im Rahmen des Ewigen Landfriedens für das gesamte Heilige Römische Reich das mittelalterliche Fehderecht endgültig verboten hat. Nichtsdestotrotz wurden auch im 16. Jahrhundert weiterhin Fehden geführt.

⁷¹⁸ Gerade in der Bauernrede, die sich im Stil von der Rede der »Adelspartei« abhebt, sind Versmaß und Reim häufig nicht glatt. Vgl. Dörrer: Neidhartspiel-Probleme, S. 106. Gusinde verweist darauf, dass sich ähnliche Bitten um Nachsicht auch in den Prologen der Tiroler Passionsspiele finden. Vgl. Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 182.

Schule gewesen und *können nit alle lesn*. Doch auch die Figuren, die diese Akteure im Imaginären verkörpern, werden im Text als illiterat bezeichnet. Letztlich bleibt somit offen, ob sich die Worte der Vorrede auf den phänomenalen Leib der Akteure oder den semiotischen Körper der von ihnen dargestellten Rolle beziehen, da beide Ebenen eng miteinander verknüpft werden.

Im krassen Gegensatz zu den ungebildeten Bauern steht der kluge Knecht Zypryan, dessen Name in Verbindung mit der expliziten Thematisierung der Bedeutung von Schriftlichkeit vielleicht nicht zufällig gewählt ist. Dem Heiligen Cyprian wurden im Früh- und Hochmittelalter diverse Texte zugeschrieben, unter denen eine Briefsammlung und die Bibelparodie »Cena Cypriani« am weitesten verbreitet waren, letztere kann als Profanierung sakraler Rede verstanden werden und gehört somit wie die Neidharte zur karnevalistischen Lachliteratur.⁷¹⁹ Hieronymus und Prudentius rühmen die Schriften Cyprians, Augustinus vergleicht seine rhetorischen Fähigkeiten mit einem Speer.⁷²⁰ Auch im Bilderschwank (SNE II: f 4) spielt der Name Zypryan eine wichtige Rolle: Neidhart überlistet die Dörper durch einen zweifelhaften Eid auf *Ciprian / Ziprion*, der sich später als Hund herausstellt. Der Eid auf den Hund *Ciprian* scheint bekannt gewesen zu sein, da er auch in der »Mörin« Hermanns von Sachsenheim zitiert wird (vgl. Teil II, Kap. 3.).

In der »Mörin«, im Bilderschwank und im »Sterzinger Neidhartspiel« steht der Name Zypryan in enger Verbindung zu einem manipulierten Ritual:⁷²¹ Während Struktur und Wortwahl des vom Knecht Zypryan vorgetragenen Schreibens nicht von einem realen Fehdebrief abweichen, persifliert die Datumsangabe rückwirkend den kompletten Inhalt: *Geschribn vnd besiglt wol bereit / Gebn am Sambstag vor dem Sunntag / Zwo Meyln vnd vier klaffern nach Myttemtag / Anno domimi vnd Sexto* (548–551). Es ist ein listiger Schachzug Neidharts (oder seines klugen Knechts Zypryan), das Datum in dieser Form anzugeben, denn für eine »rechte« Fehde mussten zwischen Abgabe eines Fehdebriefs und Beginn der Fehde ein bis drei Tage verstreichen. Die Verkürzung der Zeitspanne stellte einen klaren Nachteil für die Gegner dar.⁷²² Im Sterzinger Spiel verstehen die Bauern die verkehrten Maßeinheiten und die lateinische Partie der Datumsangabe nicht, sie scheinen aber auch nichts von den Regeln der »rechten« Fehdeführung zu wissen. Die Partei Neidharts greift die Bauern unmittelbar

⁷¹⁹ Vgl. Modesto: Studien zur „Cena Cypriani“, S. 119.

⁷²⁰ Vgl. Bautz: Cyprian. In: BBKL I, Sp. 1178–1183.

⁷²¹ Zu »verkehrten« Ritualen vgl. Teil III.

⁷²² Bockmann: Fehde, Fehdewesen. In: LexMa 4, Sp. 332–334.

nach der Rückkehr Zyprians an und verwundet sie schwer, dem Übeltäter und Knecht Engelmars, Ellschnprecht, wird sogar ein Bein abgeschlagen. Ihr fehlendes literarisches und rituelles Wissen wird den Bauern zum Verhängnis.

Auf sein Buchwissen beruft sich auch der Arzt, der das abgeschlagene Bein flicken soll. Seine Behauptung, den Knecht Engelmars heilen zu können, stützt sich nicht nur auf seine *kostlichn Salbn* – eventuell eine Anspielung auf den Salbenschwank (SNE II: c 76) –, sondern auch auf seine Belesenheit: *Ich hab der Pücher vil gelesn / Es würdt von Mir palld genesn* (639–640). Die Bauern vertrauen dem gelehrten Arzt blind. Laut Regieanweisung hilft der Arzt unmittelbar nach diesen Worten Ellschnprecht auf die Stelzen, eine Behandlung, die eigentlich kein großes Buchwissen erfordert. Dann bestreichen sein Knecht und er Ellschnprecht und den ebenfalls verwundeten Engelmar mit einer Salbe, die sofort nach dem Auftragen Heilung verspreche, so der Arzt. Allerdings scheinen vielmehr die Worte des Arztes Engelmar zu vitalisieren, da dieser dem Bauern rät, zwei Kränze zu besorgen, um gemeinsam mit Ellschnprecht, dessen Stelzen hierbei nicht hinderlich seien, zum Tanz zu gehen. Eine Aufforderung, der die Bauern sofort nachkommen.

Als Lohn für seine »Behandlung« bekommt der Arzt von den Bauern die stattliche Summe von 110 Pfund. Ärzte, die mit betrügerischen Salben und anderen fragwürdigen Methoden Bauern um ihr Geld bringen, sind in der spätmittelalterlichen Spielüberlieferung weit verbreitet. Noch stärker als die Arztszene des »Kleinen Neidhartspiels« erinnert die Handlung des »Sterzinger Neidhartspiels« an die fastnächtlichen Arztspiele und die Salbenkrämerszenen aus dem geistlichen Spiel, die als komische Zwischeneinlagen fungieren und in denen unter anderem die Herstellung von Salben mit fragwürdigen Inhaltsstoffen beschrieben werden.⁷²³

Die Salbenkrämerszenen des geistlichen Spiels und die weltlichen Arztspiele verbindet die Thematik des Erkennens und Verkennens, die ebenso in den meisten Neidhartstücken das dominierende Thema darstellt. So wie etwa im Fassschwank des »Sterzinger Neidhartspiels«, in dem sich Neidhart *in aimm Pawrngewannt* auf ein Bauernbesäufnis einschleicht und einen Trinkspruch bringt, der auch als „ein mit typischen neidhartischen Elementen (Bauerntanz- und kampff) versehenes Spottlied“ bezeichnet werden kann, „das in einer ausgesprochenen Bauernschelte endet“⁷²⁴ und mit der sprachlichen Entblößung abschließt: *Dysen Spruch hat*

⁷²³ Vgl. Grafetstätter: Geistliches Spiel im Neidhartspiel?, S. 179; Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 189–191. Wobei die Krämerszene im Innsbrucker Osterspiel fast die Hälfte des Stücks einnimmt. Zu den Krämerszenen im geistlichen Spiel vgl. Geselbracht: Komik im geistlichen Spiel des Mittelalters.

⁷²⁴ Harant: Liedrezeption in den Neidhartspielen, S. 238.

der *Neydhardt getan* (964). Eine derartige Namensnennung am Ende eines Sangspruchs ist in der Überlieferung des 15. Jahrhunderts nicht unüblich. Die Trinkszene parodiert ein höfisches Fest, zu dem in aller Regel auch Sänger gehörten.⁷²⁵

Wie schon im »Großen Neidhartspiel« beobachtet, ist dichterische Tätigkeit also auch im »Sterzinger Spiel« ein wichtiges Merkmal der Neidhartfigur und spielt vor allem im Fasschwank eine bedeutende Rolle. Doch während Neidharts Verstellung im »Großen Neidhartspiel« dazu diente, die Bauern heimlich zu beobachten, um Material für seine Lieder vor dem herzoglichen Hof zu sammeln und so Lohn zu erhalten, wählt er im »Sterzinger Spiel« ein anderes Publikum: Er nutzt seine Verkleidung, um einen *freyen Spruch* – so die ausführlichere Regieanweisung des Szenars (835–836) – vor den Bauern zu halten und bei ihnen Furcht zu erzeugen (*fürchtn Sy sich*, 971).

Die Bauern entschließen sich zunächst, auf das Fass einzuschlagen, da sie Neidhart im Inneren vermuten, dieser ist jedoch längst geflohen. Nachdem durch die Stiche nur *Gestöber* (1022) entsteht, nimmt das Spiel zum Ende eine überraschende Wende: Neidharts Erzrivale Engelmar fordert die Bauern auf heimzugehen, die Waffen niederzulegen und sich auch nicht am Sohn Neidharts für die Taten seines Vaters zu rächen:⁷²⁶

*Hört zu Ier liebenn Nachpawren /
 All die da sint von Zaysslmawren /
 Was / Vns / der Pöswicht hat getan /
 Darumbe wellen Wir seinn Sun nit han /
 Es schlacht gern greyss nach gramen /
 Das will Ich mich zeredn nit schamen /
 Hietn wir Vns ains anndern geflyssn /
 Vnd Ime nit auf den Veyel geschysn /
 So wer Vns das / nit bescheben
 Ier werdt fürwar nu allweg sehen /
 Daꝛ Vns der Neydhardt stäts würdt lassn /
 Vnd mit seinen Tücken von Vns nit lassn /
 Wir welln von vnserm Vechtn stan /
 Vnd miteinander nyder haym gan /
 Wellen uns vor dem Neydhardt hüetn /
 Das rat Ich fürwar mit güetn /
 Ain Yeder zu Im selber sehe /
 Daꝛ In / der Neydhardt nit ersteche /
 Damite faren Wir nyder haym zu Haws /
 Dyser Schertz Vnd Tanntꝛ ist aus. (Sterzinger Neidhartspiel, 1024–1043)*

⁷²⁵ Vgl. Siller: Anmerkungen zu den Neidhartspielen, S. 388, Anm. 20.

⁷²⁶ Eine Besonderheit von Sterzinger Spiel und Szenar ist die Dopplung des Figureninventars. Nicht nur Neidhart, auch sein Kontrahent Engelmar hat einen Sohn, was einerseits auf die zyklische Wiederkehr der Feindschaft hindeutet, andererseits zur vermehrten Darstellung von indirekten Kommunikationssituationen führt (s.u.). Zu letzterem Punkt vgl. Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition, S. 241–242.

In der Rede an seine *Nachpawren* erwähnt Engelmar den Veilchenstreich als Auslöser der Feindschaft zwischen Bauern und Neidhart und gesteht somit die Schuld der Bauern ein. Vor allem die letzten Worte, die Engelmar an die Bauern richtet, sind aber beachtenswert, da sie unverkennbar wie die abschließenden Worte eines Praecursors klingen: *Dyser Schertz vnd Tanntz ist aus*. Allein auf die Spielrealität bezogen würden diese Worte keinen Sinn ergeben, da die Bauern sich kurz vor Engelmars Rede nach Neidharts Spottspruch noch fürchten, was gegen die Bezeichnung der Rivalität und gewaltsamen Handlungen als *Schertz vnd Tanntz* spricht. Die Ansprache erfüllt die Funktion der Rede eines Ausschreiers. Wie der Hinweis auf die fehlende Schulbildung im Prolog lässt sie sich sowohl auf die Rollenfiguren als auch auf die Schauspieler*innen beziehen. War man sich also am Anfang von Engelmars Worten noch sicher, dass es sich um eine interne Kommunikationssituation handelt, die sich allein auf die Ebene der Spielrealität bezieht, bricht diese am Ende auf und die Spielrealität wird mit der Realität außerhalb des Spielgeschehens verbunden.

Mit Blick auf den Epilog des Praecursors ist auffallend, dass die Texte des »Sterzinger Neidhartszenars« und des »Sterzinger Neidhartspiels« voneinander abweichen. Abgesehen von wenigen lexikalischen Substitutionen mit geringem semantischen Effekt enthält der Text des Spiels eine Wahrheitsbeteuerung, die im Szenar nicht zu finden ist. Im Folgenden ist die zusätzliche Passage des Szenars durch Unterstreichung markiert:

*Nu merckt auf Allermeniglich /
Iunng / alt / arm vnd Reich
Wir haben da ain Spyl gehabt
Dauon man vil hat gesagt /
Vnd ob wir Ime nit recht bietn getan /
Das wellt nit für vbl han /
Dann es hat sich also begebnn /
Als Iers wol habt gesehn /
Der Neydhardt ist lenngst gestorbn /
Sein Geschlächt aber nye gar verdorbn /
Er hat nach Ime vil Erbn gelassen /
Die aneinander ser tount hassen /
Aber daran nyt vil genynnen /
Des werdent Sy zelest wol ynnen /
Damit hat dits Spyl ain Ennd /
Macht auf Ir Spyllente pald vnd bebennd (Sterzinger Neidhartspiel, 1046–1061)*

Durch diesen Hinweis auf die historische Akkuratheit der Performance und die Mythisierung der Neidhartfigur bekommt das »Sterzinger Spiel« eine rememorative Tendenz. Die Handlung wird als rituelle Wiedervergegenwärtigung ausgegeben, durch die Versöhnung hat das Ende jedoch die latente Funktion der Entlastung von der Furcht vor *Neydhardt* und seinen Nachkommen, die sich gegenseitig *hassen*. Plötzlich steht *Neydhardt* hier nicht mehr

für die Figur, sondern bezieht sich metonymisch auf die durch Antagonismus und Gewalt geprägte Handlung der Lieder und Spiele.

Durch die abschließende Regieanweisung wird die zyklische Wiederkehr auch räumlich veranschaulicht: *So pfeffent die Spylleüte / vnd geet Menniglich in der Ordnung wie mann her ist gezogen / wyder dabyn* (»Sterzinger Neidhartspiel«, 1062–64). »Sterzinger Spiel« und »Sterzinger Szenar« beginnen und enden mit einer Prozession, einer Bewegung mit rituellem Charakter, die den Übergang von Spielrealität und Publikumsrealität markiert. Geht man aber nun davon aus, dass rituelle Handlungen immer einen transformierenden Charakter haben und sich laut des Textes an der gesellschaftlichen *Ordnung* im Vergleich zum Beginn der Spielhandlung nichts geändert hat, weist die rituelle Rahmung die vorhergehende Handlung quasi als theatral aus.

In seinem Aufsatz zum „Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition“ schließt Jörn Bockmann, dass „zeremonielle Handlungsmomente“ im Sterzinger Spiel und Szenar eher zum „Gegenstand der Inszenierung [werden] – statt ihren Hintergrund zu bilden.“⁷²⁷ Bockmanns Untersuchung liegt eine latente entwicklungsgeschichtliche Prämisse zugrunde, dementsprechend ist auch das Resümee formuliert: „Je später eine Fassung anzusiedeln ist, desto mehr werden die Ebenen der ‚Aufführung‘ und des ‚Aufgeführten‘ voneinander getrennt“⁷²⁸ – eine These, der man nach der vorstehenden Analyse der Praecursor-Reden und Regiebemerkungen nicht umfassend zustimmen kann.⁷²⁹ Über die Praecursor-Reden und Regiebemerkungen, die Figuren der Bauern (Abschlussrede Engelmars) und die Thematisierung des Zusammenhangs von Memoria und Schrift (illiterate Bauern innerhalb der Spielrealität/illiterate Akteure) sind im »Sterzinger Spiel« und »Szenar« die innere und äußere Kommunikationsebene mannigfaltig miteinander verknüpft, nicht zuletzt über die Figur Neidharts, der als »Ritualmeister« die Veilchensuche inszeniert.

⁷²⁷ Ebd., S. 244. Grundsätzlich sind Bockmanns Beobachtungen zuzustimmen, im Sterzinger Spiel und dem Szenar werden gerade in Verbindung mit dem Veilchenschwank mehr rituelle Handlungen beschrieben als in den anderen Zeugnissen. Vgl. Teil III, Kap. 3.9.

⁷²⁸ Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition, S. 248.

⁷²⁹ Bockmanns Analyse des Sterzinger Spiels und Szenars ist jedoch insgesamt sehr stichhaltig, vor allem, da er die beiden wichtigen Punkte der Dopplung des Figurenpersonals und der daraus resultierenden verstärkten indirekten Kommunikation besonders hervorhebt. So findet beispielsweise die Versöhnung Neidharts mit der Herzogin über die Vermittlung einer *Iunngkefrau* aus ihrem Gefolge und einem von Neidharts Rittern statt, die der Herzogin von Neidharts Rache an den Bauern berichten. Neidhart erzählt hier also nicht mehr selbst von seinen Taten und wird innerhalb der Veilchenschwankhandlung auf seine Rolle als handelnde Figur reduziert. Vgl. Teil III.

2.4. »Neidhart« im Druck

2.4.1. »Neithart Fuchs« – Titel und Titelholzschnitte der Drucke (z, z¹ und z²)

Unter dem Titel »Neithart Fuchs« sind heute drei Drucke bekannt, in denen Sommer-, Winter- und Schwanklieder zu einer Sammlung kompiliert wurden. Die Liedsammlung wird durch die Ankunft des Protagonisten am Hof und durch seinen Tod gerahmt und stellt somit eine Art „Vita Neidharts“⁷³⁰ dar. Die Erstauflage des »Neithart Fuchs« wurde vermutlich in Augsburg bei Johan Schaur gedruckt, die Entstehungszeit wird zwischen 1491 und 1497 datiert.⁷³¹ Nach der Inkunabel (z) wurden im 16. Jahrhundert zwei weitere Auflagen gedruckt: 1537 in Nürnberg (z¹) und 1566 (z²) in Frankfurt am Main.⁷³²

Wie der Beiname »Fuchs« entstanden ist, lässt sich nicht mit Sicherheit rekonstruieren. Bereits in Wittenwilers »Ring« betritt eine Figur die epische Bühne, die vom Erzähler als *Her Neithart trun ein ritter chluog, / Der allen törpeln bass truog* eingeführt wird und die im Wappen

⁷³⁰ Brill: Die Schule Neidharts, S. 221.

⁷³¹ Zur Datierung der Inkunabel vgl. Matthey: Ein Wiegendruck-Fragment des Volksbuches Neithart Fuchs, S. 52. Im Hamburger Exemplar der Inkunabel fehlen vier Blätter. Eine Lücke, die erst durch Mattheys Entdeckung des Nürnberger Fragments geschlossen wurde. Jöst: Bauernfeindlichkeit, S. 65, vermutet, dass Schaur die Inkunabel nach einer Vorlage gedruckt hat. Christl Müller: Altdeutsche Handschriften, S. 243, geht aufgrund eines Besitzhinweises von einer handschriftlichen Vorlage des Drucks aus, die sich in der Bibliothek des Job Enenkel (1576-1627) befunden habe. Auch Joachim Heinzle vermutet, dass der Druck Vorläufer hatte: „Das Schwankbuch läßt Neithart Fuchs aus Meißen stammen. So wird es kein Zufall sein, dass gerade die kurfürstlich sächsische Residenz in Meißen mit einem repräsentativen Neidhart-Zyklus ausgestattet wurde. Das ist 1485 geschehen und damit vor dem mutmaßlichen Erscheinungsjahr des ältesten Drucks (1491/97), so daß mit einer gemeinsamen und also älteren Tradition zu rechnen ist.“ (Heinzle: Neidhartrezeption – Rezension, S. 534). Heinzle erwähnt nicht, dass bereits in den Handschriften f, s, st und w im Hosenschwank als Herkunft »Neidharts« ebenfalls Meißen angegeben wird (vgl. SNE II: s 7 II, w IV und SNE III: S. 461) und auch in »Bollstatters Spruchsammlung« (1468/69) von *Neythart von meychßen* die Rede ist (vgl. Priebisch: Deutsche Handschriften in England, Bd. 2, S. 147). Die »ältere Tradition« des »Neidharts« aus Meißen beginnt also mit der Sterzinger Miszellen-Handschrift nachweislich bereits Anfang des 15. Jahrhunderts!

⁷³² Nürnberger und Frankfurter Druck sind jeweils nur in einem Exemplar überliefert. Zur Produktion und Distribution der Drucke vgl. Jöst: Bauernfeindlichkeit, S. 62–95. Jösts Arbeit ist immer noch grundlegend für die Beschäftigung mit dem »Neithart Fuchs«. Eine Beschreibung der Drucke findet sich bei Boueke: Neidhart, S. 44–65. Zur Überlieferung der Drucke vgl. außerdem: Bennwitz/Podroschko/Eder: Historien des Edlen Ritters Neithart Fuchs, S. 192–195; Bennwitz/Müller/Springeth: Neithart Fuchs, S. 19–28; Simon: Neidharte and Neidhartianer, S. 173–178; SNE III: S. 533–537. Eine Faksimile-Ausgabe des Frankfurter Drucks hat Erhard Jöst besorgt (Jöst: Die Historien des Neithart Fuchs). Felix Bobertag hat den »Neithart Fuchs« in seinem Narrenbuch ediert (Bobertag: Narrenbuch).

einen *fuchszugel* trägt.⁷³³ Auch im Wappen der Liegefigur des sogenannten »Neidhart-Grabmals«, welches auf die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts datiert wird,⁷³⁴ erkennt die Forschung das „Relief eines stehenden Fuchses“.⁷³⁵ Ein »Neidhart-Grab« wird in verschiedenen Quellen des späten 14., 15. und 16. Jahrhunderts erwähnt, allerdings taucht der Beiname »Fuchs« erst in Zeugnissen auf, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstanden sind.⁷³⁶ Die These der Wiener Lokalforscher, »Neidhart Fuchs« sei ein singender Epigone des »originalen« Sängers Neidhart am Hof Ottos des Fröhlichen (1301–1339) gewesen,⁷³⁷ ist nicht belegt.

Auch Erhard Jöst hält es für sehr wahrscheinlich, dass ein Künstler namens »Neidhart Fuchs« am Wiener Hof tätig war:

Wer die Existenz des »zweiten Neidhart« bestreitet, müsste auch eine stichhaltige Erklärung dafür finden, wieso dieser in den Quellen sehr oft ganz konkret dem habsburgischen Herzog

⁷³³ Röcke (Hg.): Heinrich Wittenwiler – Der Ring, S. 156–160. Ein Dörper stellt einen direkten Bezug vom Wappen zu den Eigenschaften Neitharts her: „*Jo sprach Haintzo mit der gais, / Er abtet uns nit einn schais. / Mich dunket er sei ein fuchs wild; / Des zugel füert er an dem schilt.*“ (642–645). Blaschitz schließt aus diesen Passagen: „Das Epos erschien etwa 1408–1410 und stellt somit ein gewisses Indiz für die historische Existenz des Ritters Neidhart Fuchs dar und dafür, dass der historische Neidhart Fuchs ein Wappen besaß!“ (Blaschitz: Das sog. Neidhart-Grabmal, S. 178). Ob die im »Ring« entworfene „Welt der hybriden Vermischung und grotesken Entgrenzung“ (Röcke: Der Ring, S. 490) derartige Rückschlüsse auf historische Personen zulässt, ist m.E. mehr als fraglich. Zudem ist die Datierung des Werks nicht so sicher wie von Blaschitz dargestellt. Der »Ring« kann auf einen Zeitraum zwischen 1360 und 1418 datiert werden (vgl. ebd. S. 491–493). Auf dem unter dem Titel »Ritter, Tod und Teufel« bekannten Meisterstich Dürers ist die Lanze des Ritters mit einem Fuchsschwanz geschmückt (1513; Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, I 868). Bereits in der Vorstudie »Studie eines Pferdes« aus dem Jahr 1495 ist ein Fuchsschwanz zu erkennen. Die Deutung des Reiters ist in der Kunstgeschichte umstritten. Auf einigen Holzschnitten des 16. und 17. Jahrhunderts ist der Fuchsschwanz Attribut für Heuchelei und Hinterlist. Vgl. v.a. den Einblattholzschnitt »Der Fuchsschwanz« aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Schlossmuseum Gotha) und Harms (Hg.): Illustrierte Flugblätter aus dem Jahrhundert der Reformation, Nr. 7, Nr. 23 und Nr. 130.

⁷³⁴ Vgl. Koller: Untersuchung und Restaurierung von Bildwerken des Neidhartkreises, S. 279; Dahm: Das „Neidhart-Grabmal“, S. 132. Hier weitere Literaturangaben.

⁷³⁵ Koller: Untersuchung und Restaurierung von Bildwerken des Neidhartkreises, S. 280. Vgl. auch Blaschitz: Das sog. Neidhart-Grabmal, 171; Jöst: Bauernfeindlichkeit, S. 29; Perger: Neidhart in Wien, S. 114; Simon: Neidharts’ tomb, S. 60. Aufgrund des desolaten Zustands des Grabes ist auf dem Wappen kaum etwas zu erkennen. Die Angaben beruhen vielmehr auf überlieferten Blasonierungen. Vgl. hierzu Saary: Das Neidhartgrab, S. 198–208.

⁷³⁶ Zu den einzelnen schriftlichen Zeugnissen vgl. die Angaben bei Jöst: Bauernfeindlichkeit, S. 13–37. Richard Perger behauptet, dass im um 1480/90 entstandenen Wappenbuch von Konrad von Grünberg unter dem Titel *Der Neidhart* [...] ein Fuchsschwanz abgebildet sei (Perger: Neidhart in Wien, S. 115). Im Wappen zum Neidhart-Eintrag des letzten Blattes von Cgm 145 ist allerdings weder ein Fuchs noch ein Fuchsschwanz abgebildet, sondern ein löwenartiges Tier mit Krallen. Vgl. die Abbildung bei Jöst: Bauernfeindlichkeit, S. 326, Abb. 2 und das Faksimile der Handschrift in der digitalen Sammlung der Münchner Staatsbibliothek.

⁷³⁷ Perger: Neidhart in Wien, S. 113, spricht von den Liedern „des Neidhart von Reuental (um 1180 – um 1250), die Neidhart Fuchs offenbar wiederbelebte“, und errechnet sogar einen genauen Zeitraum für des »Neidhart Fuchs« Wirken am Hof des Herzogs. („Aus allen diesen Daten ergeben sich als Zeitraum für Neidharts Wirken an Ottos Hof die Jahre zwischen 1325 und 1339.“) Als sicheren Beleg für einen stadtbekanntem Neidhart nennt Perger den Eintrag in ein Grundbuch der Stadt Wien vom 17. Oktober 1370, in dem von einem Haus die Rede ist, welches das Haus des Neidhart genannt werde (*dicitur domus Neithardi*; vgl. ebd. S. 112; Staub: Quellen zur Geschichte der Stadt Wien, Grundbücher, I. Band, Nr. 287). Der Eintrag könnte m.E. auch die Existenz eines Hauses mit Wandmalereien belegen, die Neidhartmotive darstellen. Derartige Wandmalereien sind im 14. und 15. Jahrhundert weit verbreitet. Die meisten Aufsätze von österreichischen Verfassern des Sammelbands »Neidhartrezeption in Wort und Bild« gehen von der Existenz eines »zweiten Neidharts« aus und versuchen, diese zu belegen.

Otto dem Fröhlichen zugesprochen wird, denn man wird diese Verbindung nicht einfach als reine Erfindung beiseiteschieben dürfen.⁷³⁸

Die von Jöst verlangte Erklärung zu liefern, fällt nicht schwer: Die »historischen« Quellen standen unter dem Einfluss der »literarischen«,⁷³⁹ denn ein Herzog Otte wird nicht erst in den »Neithart Fuchs«-Drucken genannt, in deren Titelei angegeben ist, »Neithart Fuchs« habe bei *herr Otten und fridrichen herczogen zu Österreych* in Diensten gestanden. Bereits in Liedern der Sterzinger Miszellaneen-Handschrift (s, Anfang des 15. Jahrhunderts) und in Brentanos Handschrift (f, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts) taucht eine Figur auf, die als *herczog Ot* bezeichnet wird.⁷⁴⁰ Da der Fröhliche der zeitlich am nächsten gelegene österreichische Herzog mit dem Namen Otto war, lag es für die Autoren der historischen Quellen des 14. und 15. Jahrhundert nah, den in den Liedern genannten »Otte« mit dem Herzog aus dem 14. Jahrhundert zu identifizieren.⁷⁴¹

»Otte« taucht also bereits in handschriftlich überlieferten Liedern auf, deren Protagonist noch schlicht mit »Neidhart« bezeichnet wurde, und es ist auffällig, dass auch in den frühen Belegen für ein »Neidhart-Grabmal« der Beiname »Fuchs« fehlt.⁷⁴² Bei dem Grabmal handelt es sich vermutlich um ein Zeugnis der literarischen Neidhartlegende – oder wie Eckhard Simon es ausdrückt: „a unique cult-like act of literary enthusiasm“⁷⁴³ –, welches erst später mit »Neithart Fuchs« in Verbindung gebracht wurde. Im Epilog der Drucke wird das Grabmal ausdrücklich genannt: *von im wir auch wissen haben | | Das er noch zu Wienn ligt begraben | | In der Kirchen zu sant Steffan.*⁷⁴⁴

⁷³⁸ Jöst: Bauernfeindlichkeit, S. 37.

⁷³⁹ Ebd., S. 21, stellt selbst heraus, dass die meisten Quellen „Schwankerzählungen des Bauernfeindes als erlebte Historie“ ausgeben.

⁷⁴⁰ Vgl. SNE II: f 17,XXXIII (Kuttenschwank); SNE II: s 10,XXI (Pilzschwank).

⁷⁴¹ Bockmann: Translatio Neidhardi, S. 315, weist daraufhin, dass Otto der Fröhliche bereits im »Pfarrer vom Kalenberg« zur literarischen Gestalt geworden sei. „Die Angaben des Drucks lassen die Vermutung eher unwahrscheinlich erscheinen, dass mit den Herzögen bestimmte historische Personen des regierenden Hauses ‚gemeint‘ seien.“

⁷⁴² Ein früher Beleg für den Beinamen »Fuchs« wäre ein bei Steffenhagen zitierter Eintrag im Vorderdeckel des auf 1479 datierten Codex 1304 der ehemaligen Universitätsbibliothek Königsberg, der mit *Epitaphium Neithart Vochs circa sepulturam suam Wienne* überschrieben war (Steffenhagen: Grabinschrift auf Neithart Fuchs, S. 40). Die Handschrift ist seit der Zerstörung der Bibliothek im zweiten Weltkrieg verschollen. Allerdings nimmt Perger: Neidhart in Wien, S. 117, an, dass die Verse erst nachträglich in den Codex eingetragen wurden. Der Ort des Eintrags spricht dafür, dass es sich um einen Nachtrag handelt. Mertens Vermutung, der in der Losbuchhandschrift Konrad Bollstatters (ca. 1450/1470) genannte Fuss der *Püler* könnte mit Neithart Fuchs identisch sein, sind sehr spekulativ (Mertens: Fuss der Buhler).

⁷⁴³ Simon: Neidharts's tomb, S. 68.

⁷⁴⁴ Transkription hier und im Folgenden nach der Faksimileausgabe des Frankfurter Druckes von Erhard Jöst (Jöst: Die Historien des Neithart Fuchs), hier Druck z (s. Anhang). | | gibt den Zeilenumbruch an, f wird zu s aufgelöst. Vielleicht wurde das »Neidhartgrab« sogar erst durch diese Erwähnung in den Drucken mit dem Beinamen »Fuchs«, einer Erfindung des Kompilators der Drucke, in Verbindung gebracht und das Wappen bei einer Restaurierung passend gestaltet. Die Überschrift eines auf das Jahr 1504 datierten Einblattdruckes mit einem von Konrad Celtis verfassten *Epitaphium Neithart vochs* weist auf eine Restaurierung hin: *In Restauratam*

Falls ein »zweiter Neidhart«, der am Hof Ottos »Neidhartlieder« vortrug, tatsächlich existiert haben sollte, handelt es sich bei »Fuchs« wohl eher nicht um einen Familiennamen, sondern einen Beinamen, der eine spezifische Eigenschaft des Protagonisten der Lieder beschreibt: die Listigkeit, mit der »Neidhart« seine Streiche gegen die Bauern ausführt.⁷⁴⁵ Ob man also von einem »Ottonischen Neidhart«⁷⁴⁶ ausgeht oder nicht, es ist evident, dass sich Text und Kontext beziehungsweise fiktive Welt und historische Realität gegenseitig beeinflussen haben. Doch was für die forschungsgeschichtliche Interpretation der handschriftlich überlieferten Lieder unter dem Signum »Neidhart« zutrifft, gilt auch für die Deutung der Drucke: Die versuchten Konstruktionen eines Lebens hinter den Texten gründen letztlich immer auf den Texten selbst. »Neidhart« und »Neithart Fuchs«, »Original« und »Epigone«, existieren in Texten und Bildern.

Die autobiographischen Suggestionen der handschriftlich überlieferten Lieder spiegeln sich in der Rahmung der »Neithart Fuchs«-Drucke wider. Im Titel werden die *abentwrigē gidicht* angekündigt, die »Neithart Fuchs« *gemacht vnd volbracht hatt* und zwar *mit denn paurenn*:

bye nach volget gar hüpsche abentwrigē gidicht so gar kurzweilig sind zelessenn vnd zesingen die der edel vñ gestreng herrē. Neithart fuchs geporen auß meichssenn. Rytter der durchleüchtigē hochgeporn fürstē vnd herrn herr Otten und fridrichen herczogen zu Österreich saligen diener by seinē zeittenn gemacht vnd volbracht hatt mit denn paurenn zu zeichellmaur in Österreich vnd ander halbsen:

»Neithart Fuchs« wird als dichtendes und handelndes Subjekt der folgenden Lieder angekündigt. Die Lieder hat »Neithart Fuchs« mit den Bauern *volbracht*, er hat die Abenteuer „nicht nur als Dichtung produziert, sondern auch erlebt.“⁷⁴⁷ Dichtung und Handlung wiederum vollziehen sich erst in der multimedialen Rezeption (*zelessenn vnd zesingen*).

Dass die fiktive Welt im Moment der Rezeption entsteht, wird durch einige Überschriften über den Liedern und Holzschnitten veranschaulicht. Die Überschriften stellen »Neidhart« häufig entweder als im Hier und Jetzt handelnde Figur (*Hie fint Neithart den viel*) oder als präsenten Sprecher des Liedes (*Hie sagt Neithart [...]*) dar.⁷⁴⁸ Wie in den Liedtexten selbst kann aber auch das Tempus in den Überschriften unvermittelt wechseln, so z.B. im ersten Lied, dem Hosenschwank: *Hie kaufft Neithat zu hossen zu Nuernberg un gab dē leutē regēsburger*

Neythardt Franci sepulturam. Wuttke: Ein unbekannter Einblattdruck, S. 199. Zur möglichen Restaurierung vor 1504 vgl. auch Dahm: Das „Neidhart-Grabmal“, S. 132.

⁷⁴⁵ Vgl. Seemüller: Deutsche Poesie, S. 33 und Herrmann: Karnevaleske Strukturen in der Neidhart-Tradition, S. 290. Meyer: Die Neidhartlegende, S. 77, vermutet hingegen, dass der Beiname durch eine Verwechslung mit dem Bruder des Neithart Fuchs von Bimbach auf Burgreppach entstanden ist.

⁷⁴⁶ Jöst: Bauernfeindlichkeit, S. 16.

⁷⁴⁷ Bockmann: Translatio Neidhardi, S. 236.

⁷⁴⁸ Meist wird »Neidhart« in den Überschriften der Schwanklieder als handelnder Protagonist dargestellt und in denen anderer Liedformen als Sprecher (*Hie sagt Neithart [...]*). In einigen Überschriften des jüngsten Drucks (z²) wurde *Hie* durch *Wie* ersetzt (*Wie Neidhart ein par hossen kauffet [...]*).

pfening zēlō [...].⁷⁴⁹ Auf dem nachstehenden Holzschnitt wiederum wird eine Situation abgebildet, die Präsens und Präteritum der Überschrift vereint: »Neidhart« steht vor einer Hosenauslage und reicht einer hinter ihm stehenden Figur ein Geldstück. Die Kombination aus dem Adverb *Hie* und dem Verb im Präsens verweist also nicht – wie man zunächst annehmen könnte – allein auf die in den Holzschnitten dargestellten Szenen.⁷⁵⁰ Sprachlich Vergangenes wird im Holzschnitt vergegenwärtigt, das Präteritum steht für die Kausalität der Ereignisse, nicht für eine Sprecherposition, die der besprochenen Handlung temporal nachgelagert ist. Die Überschriften ziehen keine Grenzen zwischen Autor/Sprecher-Ich der Lieder und handelnder Figur, die Instanzen aller Ebenen werden als »Neidhart« bezeichnet.

Besonders an den Überschriften der »*Hie sagt*«-Form wird deutlich, dass sich die Überschriften sowohl auf die Holzschnitte als auch auf die Lieder beziehen. Durch die »*Hie sagt*«-Überschrift wird »Neidhart« als „Subjekt der Erzählung, nicht des erzählten Inhalts“⁷⁵¹ ausgewiesen. Der Inhalt der Rede wird mal im Präsens (*Hie sagt Neidhart, wie die Bawren den Pall mit den Meyden werffen*), mal im Präteritum (*hie sagt Neidhart wie die Bawren einander schlugen [...]*) angegeben. Während die Holzschnitte zu den »*Hie-handelt*«-Überschriften das handelnde Subjekt »Neidhart« zeigen, illustrieren die Holzschnitte der »*Hie sagt*«-Überschriften nicht das handelnde (sprechende) Subjekt »Neidhart« in der Vortragssituation, sondern den Inhalt seiner Rede. In den »*Hie sagt*«-Holzschnitten nimmt der Betrachter gemeinsam mit »Neidhart« die Beobachterperspektive auf das Geschehen ein, während die »*Hie tut*«-Holzschnitte auf »Neidhart« als Teil des Geschehens perspektiviert sind. Die Rezipientin ist zum permanenten Perspektivwechsel gezwungen, als Wahrnehmende muss sie flexibel und beweglich bleiben.

Die verschiedenen Perspektiven, die bei dem Versuch, »Neidhart« in den Drucken zu (be)greifen, entstehen, lassen sich durch die Veränderung der Titelholzschnitte veranschaulichen (vgl. Abb. 8, 10 und 11). Die Titelholzschnitte sind in den beiden älteren Drucken mit *Neythartt* bzw. *Der Neythart* überschrieben und stehen auf einem Einzelblatt, im Frankfurter Druck stehen Titelankündigung und Titelholzschnitt auf einem Blatt. Durch die Überschriften wird die in den Holzschnitten dargestellte Figur als »Neidhart« identifiziert.

⁷⁴⁹ Einige Überschriften stehen vollständig im Präteritum, wie z.B. die Überschrift des Salbenschwanks: *Hie nach volget wie Neithart die pauern bestrich mit der salben* [...]. Die Einleitung (*Hie nach volget*) verweist auf den Ort des Druckes selbst, seine Materialität.

⁷⁵⁰ Auch im nachfolgenden Lied vollzieht sich kein Zeitwechsel zwischen Beginn des Hosenkaufs und der Pfennigübergabe an die Umstehenden. Die Aussage Bockmanns: „Die Liedüberschriften werden im ‚Neithart Fuchs‘ durch Holzschnitte illustriert, welche deren Inhalte ins Bild setzen“, greift also zu kurz (Bockmann: *Translatio Neidhardi*, S. 238).

⁷⁵¹ Ebd., S. 239.

Ein auffälliger Spitzhut fungiert als ikonographisches Merkmal, sodass »Neidhart« auch auf den folgenden Holzschnitten meist eindeutig zu erkennen ist.⁷⁵²

Beim Vergleich der drei Titelbilder fällt zunächst auf, dass die Neidhartfigur mit unterschiedlichen Attributen ausgestattet ist. Während »Neidhart« im ältesten Druck (z) eine Blume in der Hand hält, also mit dem Protagonisten des sowohl durch schriftliche als auch ikonographische Zeugnisse reich überlieferten Veilchenschwanks identifiziert wird, ist er im Nürnberger Druck (z¹) mit Schwert und Schild ausgestattet, im Frankfurter Druck (z²) hält »Neidhart« schließlich in jeder Hand einen Trinkbecher.⁷⁵³ Während die Titelfigur der älteren beiden Titelholzschnitte also konstative Gesten vollziehen, die das Bild nicht verlassen und nicht in Kommunikation mit der Betrachterin treten, wirkt der erhobene Trinkbecher in der rechten Hand Neidharts auf dem Titelholzschnitt des jüngsten Drucks so, als wolle die Figur den Betrachter*innen zugprostet und mit ihnen anstoßen. Es handelt sich um eine performative Geste, welche die Bildgrenze überschreitet. Auf den Holzschnitten der beiden älteren Ausgaben wird der Titelheld theatral inszeniert; der Titelholzschnitt des jüngsten Drucks bezieht die Rezipierenden mit ins Bildgeschehen ein.

Nicht nur der Titelholzschnitt, auch der Ankündigungstext hat in z² eine Änderung bzw. Erweiterung erfahren. Hier ist von den *Historien des Edlen Ritters Neidharts Fuchß* die Rede, der auch *der ANDER EULENSPIEGEL genannt werden mag*.⁷⁵⁴ Erhard Jöst führt diese Erweiterung auf die ökonomischen Bestrebungen des Verlegers zurück, durch die Referenz auf den populären Schwankroman eine breitere Leserschicht zu erreichen: „Neidhart Fuchs sollte am Ruhm des Till Eulenspiegel partizipieren, die Verleger des Volksbuches davon profitieren.“⁷⁵⁵ Die Änderungen in z² können m.E. vor allem als paradigmatisch für die grundsätzliche Offenheit der unter dem Signum Neidhart überlieferten Lieder gegenüber

⁷⁵² Mit Ausnahme der Holzschnitte zu den Schwankliedern, in denen Neidhart mittels Verkleidung die Identität wechselt.

⁷⁵³ Vgl. auch Jöst: Bauernfeindlichkeit, S. 201–203.

⁷⁵⁴ Auch im Druck steht ANDER EULENSPIEGEL hervorgehoben. Aufgrund des Zusatzes im Titel von z² (*das er auch wol der ANDER EULENSPIEGEL genannt werden mag*) stellt Jöst einen m.E. fragwürdigen ikonographischen Vergleich zu einem Bild Ulenspiegels auf, das sich im 16. Jahrhundert auf dem Möllner Rathaus befunden haben soll und durch das Reisebuch Friedrich Stadelmanns aus dem frühen 17. Jahrhundert überliefert ist. Eine Abbildung findet sich bei Hefner-Alteneck: Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften, Tafel 333 und S. 19. Jöst gibt als Parallelen vor allem die Kleidung (Mi-Parti, enganliegendes Unterkleid und Schnabelschuhe) an, die sich aber wohl eher nach der Mode der Zeit richtet. Auch die von Jöst erwähnte Körperhaltung erscheint mir nicht auffallend gleichartig. Zudem hält Ulenspiegel nur in einer Hand einen Krug (in dem sich ein Narr befindet!), in der anderen Hand hält er einen Korb voller Narren.

⁷⁵⁵ Jöst: Bauernfeindlichkeit, S. 203.

neuen Gattungsnormen verstanden werden.⁷⁵⁶ Da in der Schwanksammlung um *Dyl Ulen-spiegel* der skatologische Witz im Mittelpunkt steht – um es mit den Worten von Paul Oppenheimer auszudrücken, Eulenspiegel „delights in shit“⁷⁵⁷ –, kann man außerdem davon ausgehen, dass der Veilchenschwank immer stärker ins Zentrum der Neidhart-Rezeption rückte, denn abgesehen vom Veilchenschwank dominieren in den Neidhartliedern Gesang, Tanz, Gewalt und Sex, während skatologische Motive kaum eine Rolle spielen.

Betrachtet man die Holzschnitte des Titelblatts aller drei »Neidhart Fuchs«-Drucke, entsteht der Eindruck einer direkten Bildfolge, denn nicht nur die Attribute der Neidhartfigur sind ausgewechselt, auch die Perspektive verändert sich.⁷⁵⁸ Der Holzschnitt der Inkunabel zeigt »Neidhart« im Profil in einem »höfischen« Innenraum, aus dem sich die Figur in Richtung eines Rundbogens zu bewegen scheint. Durch den Rundbogen wird dem Bildbetrachter ein Blick nach Außen gestattet, man erkennt den Abschnitt einer Mauer. Die Position des Betrachters und »Neidhart« befinden sich im Innenraum, der Blick des Wahrnehmenden wird durch die Bewegung »Neidharts« in Richtung des Außenraums geleitet. Der Nürnberger z¹ Titelholzschnitt hingegen zeigt die Figur frontal auf einer Wiese vor einer Mauer. Der Blick auf die Figur ist gerahmt durch einen Rundbogen, wodurch die Beobachterposition eines »höfischen« Innenraums suggeriert wird. Auf dem Titelholzschnitt des jüngsten Drucks befindet sich »Neidhart« letztlich im Freien neben zwei Fässern, im Hintergrund ist ein Gasthaus zu sehen. Auch der Standpunkt des Betrachters scheint sich im Freien zu befinden, die Figur steht frontal zum Betrachter.

Der Perspektivwechsel der Titelholzschnitte vollzieht sich also von einem Blick auf »Neidhart« und mit »Neidhart« ins Freie (z), zu einem Blick aus dem Innenraum auf »Neidhart« im Freien (z¹) zu einem Blick im Freien auf »Neidhart« (z²). »Neidhart« ist in den Liedtexten ein souveräner Grenzgänger und Perspektivwechsler und lässt sich daher auch

⁷⁵⁶ Vgl. auch Melthers: *Der Schwankroman*, S. 80: „Die Gestaltung des Titelblattes von z 2 ist als Beispiel dafür zu lesen, wie in der Mitte des 16. Jahrhunderts eine Textsammlung, die eigentlich einer eigenen langen literarischen Tradition entspringt, [...] vor dem Hintergrund einer anderen Tradition, der des Schwankromans, rezipiert und modifiziert wird.“ Auch Bockmann: *Translatio Neidhardi*, S. 237, bezeichnet »Neidhart Fuchs« als „hybriden Texttyp“. Bennewitz/Springeth/Müller: *Neidhart Fuchs*, S. 26, betonen zu Recht, dass sich die Lieder von Beginn an in einem Überlieferungskontext von drei Gattungen bewegen. Innerhalb der Neidhart-Überlieferung spielen „der Minnesang-Kontext (in den Minnesang-Handschriften A, B, C etc.), der Schwank-Kontext (der ‚Pfaff Amis‘ in der Riedegger Handschrift) und der Heldenepik-Kontext (‚Dietrichs Flucht‘, ‚Rabenschlacht‘)“ eine Rolle.

⁷⁵⁷ Oppenheimer: *A pleasant vintage of Till eulenspiegel*, S. XX.

⁷⁵⁸ Bei dieser Betrachtung muss außer Acht gelassen werden, dass die Frankfurter Holzschnitte „insgesamt plastischer, effektvoller, bewegter“ wirken und damit eine andere künstlerische Qualität haben als die älteren Holzschnitte. Zwei der Holzschnitte aus z 2 sind mit dem Monogramm des Virgil Solis gekennzeichnet. Jöst vermutet für die anderen Holzschnitte den berühmten Künstler Jost Amman, da dieser auch mehrfach für den im Druck genannten Verleger Sigmund Feyerabend gearbeitet hat (Jöst: *Bauernfeindlichkeit*, S. 199–203, Zitat S. 201).

in den Bildern nicht auf die Zugehörigkeit zu einer semantischen Ordnung – als Minnender (Veilchen), Ritter und Bauernfeind (Schwert) oder Spaßmacher (Trinkgefäße) – festlegen.

Im Zusammenhang mit der bereits erwähnten Beobachtung, dass »Neidhart« eine bewegte Figur ist, die permanent die Grenze zwischen zwei semantisch codierten Räumen (höfische und dörperliche Sphäre) überschreitet, ist die große Ähnlichkeit zwischen dem Titelholzschnitt des Augsburger Drucks (z) und dem Titelholzschnitt einer 1481 ebenfalls in Augsburg erschienen Ausgabe von »Mandevilles Reisen« auffällig (vgl. Abb. 9).⁷⁵⁹ Auf beiden Titeln werden Ritter, Held und Ich-Erzähler in einem Innenraum mit Blick und Haltung Richtung Schwelle zum Außenraum dargestellt, ein Bogen gibt einen Teil des Außenraums auch für die Bildbetrachtenden frei. Bemerkenswert ist die ähnliche Stellung des rechten Fußes, der die Bildrahmung berührt und ein Überschreiten der Bildgrenze andeutet: Wie »Mandeville« wird auch »Neidhart« als Reisender zwischen den Welten dargestellt. Das Subjekt der Erzählung entwickelt sich im Diskurs der Erfahrung der fremden (dörperlichen) Welt.⁷⁶⁰

2.4.2. Hans Sachs, der Narr und *Der Neidhart mit seinen listen (Drei Meisterlieder und ein fastnacht spiel)*

In den Bearbeitungen verschiedener Neidhartschwänke durch den Handwerkerdichter Hans Sachs trägt der Name Neidhart keine Autorfunktion: Neidhart ist vollständig zur literarischen Figur transformiert. Hans Sachs, der „Meister der Medien“,⁷⁶¹ hat seine Werke signiert, datiert und in einem Generalregister dokumentiert. Während also der historische Autor »Neidhart« allenfalls schemenhaft bleibt, stehen die überlieferten Autographen des berühmten Meistersängers Hans Sachs paradigmatisch für ein sich im 16. Jahrhundert herausbildendes Autorschaftskonzept, das ein hohes Eigentumsbewusstsein bezeugt⁷⁶² und dessen konstant überlieferte Texte ein einheitliches Werk generieren. Da außerdem die drei

⁷⁵⁹ Es handelt sich um eine Ausgabe der Übersetzung von Michael Velser, Augsburg 1481, besorgt von Anton Sorg. Eine weitere Gemeinsamkeit ist das in den Neidhartliedern dominierende Autopsie-Prinzip, welches auch als Gattungsmerkmal mittelalterlicher Reiseberichte gilt. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die programmatische Bezeichnung »Neidharts« als *gast* in Wittenwilers »Ring«.

⁷⁶⁰ Vgl. Münkler: Alterität und Interkulturalität, S. 332: „Mit Mandevilles Bericht [...] überschreitet die Erfahrung des Fremden qua Augenzeugenschaft die Grenze zum Fiktiven. Das Fiktive bestand jedoch nicht in der dargestellten Welt, sondern im beschreibenden Subjekt: Der Diskurs der – im Wortsinn – »Erfahrung« des Fremden hatte mit Mandeville ein beschreibendes Subjekt hervorgebracht.“

⁷⁶¹ Schilling: Der Meister der Medien, S. 363.

⁷⁶² Vgl. Obermaier: Der Dichter als Handwerker, S. 68–72.

Neidhartschwanklieder, die in den von Hans Sachs handschriftlich zusammengestellten Büchern seiner Meisterlieder (MG) überliefert sind,⁷⁶³ in Erzählhaltung und Konstruktion der Neidhartfigur weitestgehend übereinstimmen, werden sie hier in einem Kapitel mit dem *fasnacht spiel* behandelt, welches Sachs 1557 in der Sammlung seiner Spruchgedichte (SG) aufgezeichnet und mit dem Titel *Neidhart mit dem veyhel* versehen hat.⁷⁶⁴

Die Möglichkeit der klaren Zuordnung von den drei Liedern zum Werk des Autors Hans Sachs begründet vermutlich ihre programmatische Verbannung aus der SNE, die zwar alle Texte und Melodien berücksichtigt, die in den „Überlieferungsträgern entweder durch Beischrift ausdrücklich Neidhart zugeschrieben sind oder die im Kontext einer als solcher erkennbaren Neidhart-Sammlung stehen, also im Rahmen eines ‚Neidhart-Corpus‘ oder eines festen ‚Neidhart-Kontextes‘“,⁷⁶⁵ aber mit einem eher konservativen Autorbegriff operiert.⁷⁶⁶ Das älteste Lied (1538) ist eine dreistrophige Bearbeitung des Schwanks von Neidharts tauber Frau (SNE II: c 78) und überschrieben mit: *In dem bofton Donbewsers / Der Neidhart / mit seinen listen* (Bl. 266v).⁷⁶⁷ Mit bestimmtem Artikel wird die Figur auch im Incipit des Liedes vorgestellt: *Ein ritter wont in östereich / genennet der neidharte*. Neidhart wird primär durch seine Eigenschaft als Ritter definiert.

Wie auch die anderen beiden Neidhartschwänke, die Sachs in seine Sammlung aufgenommen hat, gehört der Schwank von Neidharts tauber Frau nach der Einteilung von Richard Brill zu den Herzogsschwänken, in denen nicht nur Neidhart und die Bauern, sondern auch der Fürst eine Rolle spielt.⁷⁶⁸ Die Feindschaft zwischen Neidhart und den Bauern

⁷⁶³ 1. *Der Neidhart mit seinen listen* (1538). In: MG 4, Bl. 266v–267v. Ausgabe: Hans Sachs: Sämtliche Fabeln und Schwanke Bd. 3, Nr. 90, S. 199–200. 2. *Die pasthoren rot* bzw. *Die peschoren rot* (1539). In: MG 5, Bl. 14r–16r. Bei letzterem Titel handelt es sich um eine fehlerhafte Transkription durch die Herausgeber Goetze und Drescher (vgl. ebd. Nr. 99, S. 215–216), die sich in ihrer Nachfolge über die Arbeit Gusindes (Neidhart mit dem Veilchen, S. 223) in der Forschungsliteratur verbreitet hat (vgl. auch SNE III: S. 541). Im digitalen Faksimile steht *Die pasthoren rot*, vgl. MG 5 Bl. 14r. 3. *Der Neidhart mit dem feyel* (1556). In: MG 15, Bl. 233v–234v. Ich zitiere nach der Edition von Goetze/Drescher.

⁷⁶⁴ In: SG 11, Bl. 130r–139v. Das Spiel ist außerdem in zwei Drucken überliefert, die in der Forschung als A (1578) und K (1616) bekannt sind. Faksimiles (schwarz/weiß) der Handschrift und der Drucke bei Margetts: Die mittelalterlichen Neidhartspiele, S. 89–130. Für weitere Informationen zur Überlieferung und eine Auflistung der Varianten, die hauptsächlich auf orthographischen Unterschieden bestehen, vgl. Ebd., S. XIII–XVIII.

⁷⁶⁵ SNE III: S. 550.

⁷⁶⁶ In einer ausführlichen Anmerkung, die auch auf die Positionen der Material Philology eingeht, äußern die Herausgeber*innen ihre Positionen zur Autorschaft: „Einen Autor oder das Werk eines Autors nur als eine Ansammlung von Überlieferungszeugnissen und Überlieferungsvarianten anzusehen, ist Ergebnis einer aus Informationsmangel entstandenen Resignation.“ SNE III: S. 550, Anm. 52.

⁷⁶⁷ Die Angabe des Tonautors vor dem Titel ist das übliche Ordnungsprinzip, nach dem Sachs seine Meisterlieder betitelt, und ein Beleg dafür, dass die Lieder trotz der möglichen individuellen Zuschreibung eines Textautors (Sachs) als Kollektivprodukte vom Verfasser des Tons und des Textes verstanden wurden. Sachs könnte also gewissermaßen als Sammler und Kompilator verstanden werden, der bekannte Töne und Stoffe zu etwas Neuem transformiert.

⁷⁶⁸ Vgl. Brill: Die Schule Neidharts, S. 152–184.

wird in der Version von Hans Sachs einleitend als Motivation für eine List der Bauern genannt, die dem Herzog berichten, dass Neidhart die schönste Frau Österreichs habe. Dieser kündigt sich sofort als Gast auf Neidharts Schloss an, in der Absicht, mit der schönen Dame *kuntschaft* zu machen (1, 15). Die titelgebende *list* Neidharts besteht nun darin, dem Herzog zu berichten, seine Frau sei taub, man müsse ergo schreien, um mit ihr eine Unterhaltung zu führen. Seiner Frau erzählt er gleiches über den Herzog und erreicht so den gewünschten Effekt: Beim Gastmahl sitzen Herzog und Neidharts Frau nebeneinander und schreien sich an, eine heimliche Liebschaft ist somit abgewendet. Die Sentenz des Liedes wirkt auf den ersten Blick als negative Bewertung der *list* Neidharts, die eine *frewdenreiche sach* zerstört hat (*Das schüeff neidhart durch seine list / Der noch manigem wendet, / Das er ein frewdenreiche sach / Zw leczet mit in dranren endet*, 54–57). Da sich *frewdenreiche sach* hier aber auf einen drohenden und durch die *list* abgewendeten Ehebruch bezieht, ist das abschließende Urteil über die Neidhartfigur aber wohl eher mit ironischem Augenzwinkern gemeint.⁷⁶⁹

Es ist bezeichnend, dass im ersten Lied, das Hans Sachs in seine Sammlung aufgenommen hat, die Grenzüberschreitung zwischen zwei semantisch codierten Feldern (höfische und dörperliche Sphäre) fehlt. Die Neidhartfigur, die in den meisten Schwankliedern als bewegliches Schwellenwesen agiert, ist hier auf einen semantischen Raum – sein Schloss – festgesetzt, in das der Herzog eindringt.⁷⁷⁰ Neidhart ist nur listiger Schlossherr, es gibt keine Hinweise auf eine Tätigkeit als Dichter.

Mit der Festlegung auf einen Raum korrespondiert auch die Festlegung von Neidhart als Protagonist, der im Gegensatz zu einigen älteren Schwankliedern, in denen die Erzählposition plötzlich wechselt, vom Erzähler separiert ist. Wie auch in den beiden späteren Liedern gibt es einen durchgehend heterodiegetischen Erzähler in unbeteiligter Beobachterrolle. „Die Meistergesänge sind viel kürzer als die entsprechenden Neidhartschwänke in MSH II und NF, sämtlich recht trocken und im knappen Chronikstil geschrieben.“⁷⁷¹ Der Erzählmodus ist überwiegend dramatisch, externe Fokalisierung dominiert.

Durch die Verschiebung der Erzählerposition und der Konzeption der Neidhartfigur ändert sich auch die Rolle der Bauern. Während sie in den anderen Schwankliedern – in der

⁷⁶⁹ Edmund Goetze und Carl Drescher geben die Neidhart-Fuchs Drucke als Quelle für die Meisterlieder an (vgl. Goetze/Drescher: Hans Sachs, S. 199 und 231), was durchaus wahrscheinlich ist, da in der Druck-Fassung sowohl in der vorletzten als auch in der singular überlieferten letzten Strophe des Schwanks betont wird, dass Neidhart den Fürsten seiner Freuden beraubt habe (SNE II: c 78, z XIV und XV). Zudem erwähnt Sachs in jedem Meisterlied Österreich beziehungsweise den Wiener Hof. Auch in den Titeln der Drucke wird Neidhart als »Diener« der österreichischen Fürsten genannt.

⁷⁷⁰ Vgl. Hermann: Karnevaleske Strukturen in der Neidhart-Tradition, S. 246.

⁷⁷¹ Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 223.

Regel mit stumpfer Gewalt – auf Neidharts Aktionen reagieren, sind sie es, die hier anfänglich eine Intrige spinnen, auf die Neidhart reagieren muss: *Die p̄awren sagtem dem herczog / Aus ganz̄ neidischer arte / Der Neidhart het das schönest weib / Im ganz̄en osterlande* (5-8).⁷⁷² Der Ausdruck *neidische art* deutet an, dass die Bauern sich hier alleine mit Worten gegen ihren Feind richten und somit einen Teil seiner Funktion als wortgewandter Trickster übernehmen.

In dem ein Jahr später von Sachs aufgezeichneten Lied mit der Überschrift *In dem vergessen thon Frauenlobs. Die pasthoren rot* erscheint die Neidhartfigur schließlich noch nicht einmal mehr im Titel. Das Lied fasst die Handlung des Kuttenschwanks (SNE II: f 17) in nur zwei Strophen zusammen. Dass Sachs den Fokus weg von der Neidhartfigur lenkt und auf die Bauernfiguren legt, ist bereits am Titel abzulesen, da mit der *pasthoren rot* die Bauern gemeint sind, die Neidhart zunächst zum Besäufnis animiert, um ihnen dann im Schlaf Tonsuren zu scheren und ihnen Mönchskutten anzulegen. Nach dem Erwachen halten sie sich für Mönche, gehen nach Wien und werden dort allseits verspottet. Obwohl die Bauern hier nicht die Initiatoren der Handlung sind, werden sie im Eingang des Liedes vor Neidhart genannt. Auch das Epimythion in der dritten Strophe konzentriert sich mit der Verdammung von Trunksucht und einer Information, dass man Kindern, Läusebefallenen und Toren die Haare schneiden dürfe, auf die Bauernfiguren.

Fast zwanzig Jahre nach dem Kuttenschwank (1556) hat sich Sachs dem Veilchenschwank zugewandt und ein Meisterlied mit der Überschrift *In dem Hofton danbensers. Der Neidhart mit dem feybel* verfasst, in dem die Neidhartfigur nicht nur im Titel, sondern auch im Text im Mittelpunkt steht. Allerdings wird Neidhart auch hier hauptsächlich als Dienstmann des Herzogs und der Herzogin charakterisiert (*Weil neidhart war in Östereich / nch hoffelichem sitten / Diener dem herczogn zu wien / Vnd der herczogin schüne*, 1–4), Dichtkünste werden nicht erwähnt.

Auch in dem von Hans Sachs als *fasnacht spiel* bezeichneten Neidhartspiel mit dem Titel *Neidhart mit dem veybel* wird die Neidhart Figur nicht explizit als Dichter genannt,⁷⁷³ jedoch klingen ihre ersten Worte wie Reminzenzen eines Natureingangs aus den Liedern (22–32).

⁷⁷² Auch im Veilchenschwank sind die Bauern die Initiatoren der Handlung. Allerdings agieren sie körperlich, in dem sie auf das Veilchen schießen, während der Streich im Schwank von Neidharts tauber Frau rein verbal ist. Dies trifft zwar bereits auf der Vorlage für Sachs Bearbeitung zu, allerdings ist es bemerkenswert, dass er ausgerechnet diesen Schwank gewählt hat.

⁷⁷³ Im Inhaltsverzeichnis seines elften Buchs der *spruech Comedj Tragodj vnd Fasnacht spiel* (SG 11) ordnet Sachs das Spiel zu den *fasnacht spiel* (Bl. 7). Die vollständige Überschrift des Spiels lautet *Ein fastnacht spiel mit 8 person: Der Neidhart mit dem feybel, hat 3 actus*. Die folgenden Zitate nach Margetts: Die Neidhartspiele, S. 212–230. Margetts trennt das Spiel von den anderen Neidhartspielen und druckt es im Anhang seiner Ausgabe, in dem er Texte wiedergibt, „die für einen Vergleich mit dem Stoff der Neidhartspieltex te von Interesse sind“ (ebd., S. 202) – zählt es also nicht zu den Neidhartspielen.

Implizit wird Neidhart also als Liedsänger charakterisiert. Beim rituellen Tanz der höfischen Gesellschaft um das Veilchen übernimmt allerdings die Herzogin die Rolle der Vorsängerin und -tänzerin.

Sachs hat nicht nur den Gesang auf eine andere Figur übertragen, durch die Einführung einer Narrenfigur wird die aufmerksamkeitslenkende Funktion der Ich-Reden in den Liedern im Spiel durch einen Kommentator des Geschehens ersetzt. Die Aufspaltung in erlebendes und erzählendes Ich, die in den Liedern selbst zum Gegenstand der Reflexion geworden ist und etwa im »Großen Neidhartspiel« noch durch Neidharts nachträgliche Schilderung seiner Erlebnisse am Hof eingebunden wurde, entfällt im Fastnachtspiel von Hans Sachs vollständig. Der Narr Jeckel übernimmt sowohl die zwischen interner und externer Kommunikationssituation vermittelnde Praecursor-Rolle und die Kommentierung des Handlungsgeschehens als auch eine handlungsinterne Rolle als Neidharts Diener und Hofnarr.⁷⁷⁴

Vor allem hinsichtlich des reduzierten Figureninventars des Spiels (8), aber auch der Tatsache, dass nur in wenigen seiner Spiele Narrenfiguren auftauchen, ist evident, dass Sachs die zusätzliche Figur keineswegs leichthändig in seinen Spieltext aufgenommen hat. Da sein Spiel die Veilchengeschichte mit dem Schwank von Neidharts tauber Frau verknüpft, ist Neidhart auch hier auf den semantischen Raum des Hofes beschränkt. Neidhart fungiert also weder als Grenzgänger zwischen innerer und äußerer Kommunikationsebene des Spiels noch auf Handlungsebene als Grenzgänger zwischen höfischer und dörperlicher Welt. Die grenzüberschreitende Rolle der im Spiel von Sachs unbeweglich gewordenen Neidhartfigur übernimmt Jeckel. „Der Narr Jeckel wird zum karnevalesken Doppelgänger Neidharts, ohne ihn jedoch zu decouvrieren, vielmehr ergänzen sich beide Figuren auf der Handlungs- und Sprachebene.“⁷⁷⁵

Jeckels wie ein teichoskopischer Monolog wirkende Rede reflektiert und ironisiert den Fund des falschen Veilchens und das damit verbundene Ritual des Tanzes (vgl. Teil III). Nach dem Bauernkampf und der Flucht der Bauern folgt er ihnen und kann Neidhart später in einem Botenbericht über die Verletzungen der Bauern unterrichten (269–287).⁷⁷⁶ Als

⁷⁷⁴ Diese und folgende Ausführungen zur Narrenfigur orientieren sich an der Interpretation des Spiels durch Hermann: *Karnevaleske Strukturen in der Neidhart-Tradition*, S. 239–251. Hermanns ideenreiche Analyse ist nur in einem Punkt nicht zuzustimmen: Neidhart wird im Spiel von Sachs zwar als Gutsbesitzer präsentiert, verliert aber m.E. dadurch nicht seine Rolle als „Bauernfeind“ (ebd. S. 245). Zudem berücksichtigt Hermann nicht, dass die kommentierende Narrenfigur auch Funktionen der Dörper übernimmt.

⁷⁷⁵ Ebd.

⁷⁷⁶ Die Passage enthält eine Anspielung auf den Kuttenschwank: *Dem Scheüenfried ist ein platin geschorn / Als ob er sey ein mûnich worn* (281–282).

Hofnarr parodiert er höfische Rituale und vergleicht das gemeinsame Mahl mit dem Tanz: Weil er hungrig ist, beschliesst er den *vortanz* zu haben, Semmel und Wein sollen seine *junckefraw* sein (464–469). Das schreiende Gespräch zwischen dem Herzog und Neidharts Frau kommentiert er nicht nur, sondern vergleicht den Herzog sogar mit den *dölpfen von Zeissel manr* (453). Schließlich fürchtet Jeckel, dass der Herzog zukünftig seine Stellung als Hofnarr einnehmen könnte: *Mich dünckt, er wöll gleich narrat wern. [...] / So nem er mir kolben vnd kappen / Vnd trüeg sie darnach selber on, / Was wolt ich armer Jecklein bon?* (480–485). Die Sorge, durch einen Rollentausch seine Position zu verlieren, ist eine latente Projektion seiner eigenen Rolle als »Doppelgänger« Neidharts, denn durch die Einführung der Narrenfigur im Spiel Hans Sachs wird Neidhart arbeitslos. Der Verlust seiner Funktion als Grenzgänger zwischen höfischer und dörperlicher Sphäre und zwischen interner und externer Kommunikation bewirkt offenkundig ab Mitte des 16. Jahrhunderts ein schwindendes Interesse an Neidhart als literarischer Figur – Neidhart wird im 16. Jahrhundert durch andere Trickster und Narrenfiguren verdrängt.

Im Zusammenhang mit Jeckels exzessiver verbaler Kommentierung des Handlungsgeschehens und seinem Botenbericht ist auch die Wortwahl seiner Vorrede bemerkenswert. Regelkonform begrüßt er zunächst die Anwesenden und kündigt die folgende *frolikeit* zur *fasnacht zeit* an (1–4), fasst daraufhin die Handlung zusammen, um dann zu schließen: *Das wert ir hören vnd noch vil. / Derhalb seit fein züchtig vnd stil / Vnd höret zy dem Neidhart spil* (19–21). Explizit wird hier also von einem auditiven Rezeptionsmodus gesprochen, während Verweise auf die visuelle Wahrnehmung fehlen.⁷⁷⁷ Hierzu passt, dass nicht nur der Narr das Geschehen detailliert kommentiert, sondern auch die Figuren selbst ihre Handlungen beschreiben – so scheint zum Beispiel Neidharts Auftrittsmonolog, in dem er seinen Spaziergang und die Veilchensuche beschreibt, Requisiten und Kulisse zu ersetzen. Die äußerst knappen Regiebemerkungen stehen im Indikativ Präsens und beziehen sich in der Regel nur auf Angaben zu Auftritten, Sprechrollen und geben nur selten Handlungen an.

Auch die letzten Worte des Stücks gehören dem Narren Jeckel. Nach dem gescheiterten Versuch, Neidharts Frau zu freien, beschließt der Herzog, über sich selbst und *dieses possen* zu lachen. Dass sich *dieses possen* nicht nur auf die Handlungsebene bezieht, sondern auch ein selbstreflexives Moment hat, wird durch den anschliessenden Epilog Jeckels deutlich:

*Also ent sich das Neidhart spil!
Vnd ob wir im betten zy vil*

⁷⁷⁷ Hinsichtlich der Schwankhandlung von Neidharts tauber Frau klingt die Aufforderung, sich still zu verhalten und gut zuzuhören, spöttisch.

*Gethon mit wercken oder worten,
 Pit wir verzeyhung an den orten;
 Wan Jecklein vnd die paurn gemein
 Die künt ie nit höfflicher sein,
 Retten von der sach, wie die was
 Vnd künten nit peschneiden das,
 Wie man den icz zv fasnacht thuet.
 Drümb pit wir, nembt hie mit vergüt,
 Das vns kein unvil daraus wachs,
 Das peger wir, mit vns Hans Sachs. (497–508)*

Wenn auch Neidhart im Text von Hans Sachs keine Grenzgängerfunktion mehr hat, so treibt er doch noch sein Spiel und seine *possen*. Das *Neidhart spil* kann nicht, wie für andere Fastnachtspiele üblich, abgekürzt werden, da man *von der sach, wie die was* redet – auch im Neidhartspiel Hans Sachs’ finden sich Überbleibsel der rememorativen Aspekte der früher datierten Neidhartspiele, die die Handlung als Wiedervergegenwärtigung ausgeben. Doch aus der Spielgemeinschaft tritt am Ende eine Figur heraus, die sich durch das Einschreiben in den Spieltext eine Sonderposition gesichert hat: der Textautor Hans Sachs, der sich – ob physisch anwesend oder nicht – in diesem letzten überlieferten Neidhartspiel eine feste Rolle gesichert hat. Narr Jeckel und Schreiber Hans Sachs übernehmen Funktionen, die in der früheren Überlieferung die Neidhartfigur in sich vereint hat – im Fastnachtspiel von Hans Sachs ist Neidhart zu einem mediokren Schalk transformiert.

3. *dâ mangem vilzgebûr her Nîthart hât gesungen* – Neidhart-Bezüge vom 13. bis ins 16. Jahrhundert

Die Verweise auf Neidhart in literarischen und historischen Quellen beziehen sich häufig auf die performative Energie der Neidharte und zeugen von der Auffassung Neidharts als Schwellenwesen zwischen Autor-, Sänger-Ich und Figur.⁷⁷⁸ Bereits der früheste literarische

⁷⁷⁸ In diesem Kapitel wird nur eine Auswahl besprochen. Zu den Verweisen vgl. Haupt/Wiessner (Hg.): Neidharts Lieder, S. 324–332; SNE III: S. 539–541; Simon: Neidharte and Neidhartianer; Brunner: Neidhart bei den Meistersingern; Bok: Zur Kenntnis von Neidhart; Bockmann: Literarische Neidhartrezeption. Bockmann kategorisiert unterschiedliche Typen der Neidhart-Rezeption: „1. Intertextuelle Bezüge in der Epik und Lyrik des Mittelalters; 2. Berufungen auf die Autorinstanz Neidharts in der mittelalterlichen Lyrik und Epik; 3. Inszenierung der Figur Neidharts in den Neidhartspielen; 4. Kompilation des Liedmaterials im Neidhart Fuchs; 5. Verbildlichung der mit Neidharts Namen verbundenen Stoffe und Motive in der Ikonografie (Fresken, Reliefs, Wiener ‚Neidhart-Grabmal‘ usw.); 6. Bezüge auf Neidhart in frühneuzeitlichen Chroniken und weiteren Gattungen; 7. Neidhart-Anspielungen in Briefen und Archivalien“ (ebd., S. 278). Bockmann geht davon aus, dass die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Rezipierenden sich ein bestimmtes Lied „als von Neidhart gedichtet und handelnd vorstellten (Neidhart-Tradition) oder ein Zeugnis [...] so auffassten, dass es zwar von der Neidhart-Figur handelt, ohne mit der entsprechenden Autorfigur als ihrem Urheber identifiziert zu werden (Neidhart-Rezeption)“ (ebd., S. 276–277). Da Bockmann seine Begrifflichkeit auf der Grundlage eines Autorkonzepts entwirft, welches sich nicht mit den in dieser Arbeit entwickelten Beobachtungen deckt, und der Begriff

Beleg zeigt die Positionierung Neidharts auf der Schwelle zwischen Autor und Figur und die damit zusammenhängende Erzeugung von Präsenzeffekten. Die Neidhart-Berufung in Wolframs von Eschenbach »Willehalm« (um 1210/1220)⁷⁷⁹ wird vom Erzähler funktionalisiert, um das Verhalten einer Figur als unhöfisch zu markieren. Rennewart, der Held, der aufgrund seines Heidentums, seiner übermäßigen körperlichen Kräfte, seiner unbezähmbaren Wut und seiner Gewaltbereitschaft als „Fremder unter Fremden in Wolframs Dichtung“⁷⁸⁰ gilt, erscheint in voller Rüstung zum höfischen Festmahl. Nach einem kurzem *schimpf*, einem spielerischen Wettkampf vor den Augen des Hofes, in dem Rennewart beweist, dass er als einziger der anwesenden Ritter in der Lage ist, seine Waffe, eine schwere Eisenstange, zu stemmen, wird ihm der Platz neben der Königin zugewiesen. Rennewarts Stange wird nun vom Erzähler mit den körperlichen Schwertern der Neidharte verglichen: *man muoz des sime swerte jehen / het es her Nîthart gesehen / über sînen genbühel tragen, / er begunde es sînen vriunden klagen.*⁷⁸¹

Her Nîthart, der *sînen vriunden* sein Leid über die Dörper und ihre überdimensionierten Schwerter klagt, bezieht sich hier eindeutig auf die zahlreichen Ich-Aussagen der Neidhartlieder, in denen das Ich die *vriunt* um Rat bittet, also durch direkte Publikumsansprache eine interaktive Performance-Situation fingiert wird. Das Singen bzw. *klagen* Neidharts wird als logische Folge seiner Augenzeugenschaft (*het es her Nîthart gesehen*) dargestellt. Der Wolframische Erzähler verweist also auf die in den Neidharten vielfach verwendeten Evidenzstrategien und die hiermit verbundene Suggestion von unmittelbarer zeitlicher und räumlicher Teilhabe – jene Merkmale, durch die Neidhart als Sänger-Ich und erlebende Figur in den Liedern als präsent evoziert wird.

Karl Bertau spricht in Bezug auf diese Nennung Neidharts im »Willehalm« von der »Sympathie«, die Wolfram den Neidharten entgegengebracht habe.⁷⁸² In späteren Belegen werden Neidhart und Wolfram auffallend häufig gemeinsam genannt, was nach Ingrid Bennewitz vor allem „dem Neuen und der damit verbundenen Provokation, die Wolframs Dichtung insbesondere mit dem ‚Parzival‘ für den höfischen Roman und Neidharts Lieder für den

der »Rezeption« in Bezug auf die Neidharte nur schwer von dem der »Produktion« zu trennen ist, spreche ich von »Bezügen«, »Verweisen« oder »Anspielungen«, die sich in diversen Zeugnissen außerhalb der Gattung der Neidharte finden.

⁷⁷⁹ Zur Problematik der Datierung des Willehalm in Verbindung mit dem Neidhart-Verweis vgl. die Zusammenfassung der Forschung bei Bennewitz: Wolfram und Neidhart, S. 237–243. Bennewitz plädiert für eine Spätdatierung des Willehalm und der Neidhartlieder, beginnend in den 1220er Jahren (vgl. ebd., S. 243).

⁷⁸⁰ Brügggen/Bumke: Figurenlexikon, S. 919.

⁷⁸¹ Willehalm, 312,12–14.

⁷⁸² Vgl. Bertau: Neidharts ‚Bayrische Lieder‘ und Wolframs ‚Willehalm‘, S. 308.

Minnesang bereithielten“,⁷⁸³ geschuldet ist. Ohne die Angaben zu konkretisieren, nennt Bennewitz außerdem das „Vexierspiel mit Namensnennungen“ und die „frappierenden Gemeinsamkeiten in der Stilisierung des Erzähler- bzw. Sänger-Ichs“⁷⁸⁴ als Verknüpfungspunkte. Vor allem dieses Hervortreten des Erzähler- bzw. Sänger-Ichs als Autorfigur, die biographischen Suggestionen und die Brüche mit dem Fiktionalitätskontrakt bilden meines Erachtens den Ausgangspunkt für die Transformation »Wolframs« und »Neidharts« in literarische Figuren.

In engem Zusammenhang mit dieser Stilisierung des Sprecher-Ichs stehen im »Parzival« und in den Neidharten die Aussagen zum rechten Minnedienst und somit auch zu ästhetischen Fragen.⁷⁸⁵ Das Erzähler-Ich des »Parzivals« gibt an, seine Erzählungen nicht durch Buchwissen zu beherrschen (*ine kan decheinen buochstap*), sondern durch Erfahrung im Kampf (*schildes ambet ist mîn art*) zu meistern. Frauen, die ihn wegen seiner Gesangkunst begehren, erklärt er für debil (*swelhiu mich minnet umbe sanc, / sô dunket mich ir witzze kranc*).⁷⁸⁶ Es geht um den erlebenden Nachvollzug der als reale Erfahrung inszenierten Erzählung. Der Parzival-Erzähler beansprucht also für seine Erzählhaltung genau das, was das Sänger-Ich der Neidharte zunächst beklagt, letztendlich aber leistet: Das Neidhart-Ich will Frauendienst durch Gesang üben. Doch da seine Stimme vom Kampfgetöse der Dörper übertönt wird, kann die Dame den Gesang nicht hören, und so liegt der Fokus meist auf dem Dörperkampf und den Erlebnissen des Ichs mit den dörperlichen Konkurrenten – somit erfüllen die Neidharte also die ästhetischen Ansprüche des Wolframschen Erzählers vom Zusammenschluss von Erleben und Erzählen. Wie der Wolframsche Erzähler im bekannten Bogengleichnis suggeriert, er würde aus dem Stegreif (Steigbügel) dichten, singt auch das Neidhart-Ich aus dem Stegreif. Das Verhältnis von Singen und Kämpfen und die Kunstdiskussion in den poetologischen Passagen des »Parzivals« und in den Neidharten sind auch das Verbindungsglied zum Meistersang. Hans Folz stellt Neidhart in einem eigenen Lied über die Meister, obwohl er *auff kein singschul kam*.⁷⁸⁷ Die hier propagierte fehlende theoretische Bildung verbindet Neidhart mit dem Wolframschen Erzähler-Ich.

⁷⁸³ Bennewitz: Wolfram und Neidhart, S. 243–44.

⁷⁸⁴ Ebd., S. 243.

⁷⁸⁵ Bezüglich dieser Schnittpunkte ist auch das Auftreten der Figur des *ritter partzival*, der im »Großen Neidhartspiel« um die *junckfraw Sabina* wirbt, bemerkenswert. Das Auftauchen von Figuren aus der Artuswelt ist im spätmittelalterlichen Spiel zwar kein Unikum, aber es ist doch signifikant, dass im Dialog der beiden Figuren (Gr. Neidhartspiel, Z. 453–495) wichtige Schlagworte aus den poetologischen Passagen des »Parzival« auftauchen. So spricht der Ritter etwa vom *tugent glas* Sabinas (Z. 458) und diese antwortet auf seine Avancen mit: *Wolt ir auff zweyffl gen mir stan / Von hertzen ich euch wol gan* (Z. 495–496), was man als Anspielung auf die berühmten ersten Verse des Parzival-Prologs verstehen kann.

⁷⁸⁶ Parzival 115, 27; 115, 11 und 115, 13–14.

⁷⁸⁷ Die Meisterlieder des Hans Folz, Nr. 93 1, 7.

In der Würzburger Liederhandschrift (E), dem zweiten Band des sogenannten Hausbuchs Michaels de Leone, findet sich ein Namenskatalog, in dem der von *Esschenbach* und *ber Nithart* sogar in einem Vers genannt werden. Die Namensliste von Lupold Hornburg (1348/49) gilt als eine der ersten und traditionsbildenden »Zwölfer-Kataloge«, in denen die zwölf alten Meister, die für den Meistersang vorbildlichen Dichter, aufgezählt wurden.⁷⁸⁸ Neidhart wird in den wenigsten der zahlreichen Kataloge der »Zwölf Meister« genannt, in der Würzburger Liederhandschrift aber zu ihnen gezählt: *ber Nithart parat also wol sam fundelt der von Esschenbach*.⁷⁸⁹ Bezüglich der Dichtung Wolframs greift Lupold auf die Aussage des Parzivalprologs zurück, nach der zur *âventiure* auch *wilder funt* gehöre.⁷⁹⁰

Während Wolframs *inventio* gerühmt wird, steht bei Neidhart ein anderer Aspekt im Vordergrund: Die Übertragung des Begriffs *parat* aus der Fechtsprache auf die Dichtkunst stellt das antagonistische Prinzip der Neidharte in den Mittelpunkt.⁷⁹¹ In der Fechtsprache bezeichnet *parat* eine abwehrende Bewegung mit der Waffe und wurde in übertragener Bedeutung zum „meisterlichen Ausdruck für einen Gegenstand meisterlicher Kunstübung“. ⁷⁹² Als Verb der Bewegung ruft *parat* unmittelbar Assoziationen zu möglichen Performance-Situationen der Neidharte hervor. Zudem lässt sich die Bezeichnung von Neidharts Tätigkeit als kunstvolle Abwehr von gegnerischen Hieben sowohl auf die literarisch kunstfertige Technik der Neidhartlieder (Neidhart als Dichter) als auch auf das in den Liedern dominierende

⁷⁸⁸ Vgl. Henkel: Die zwölf alten Meister.

⁷⁸⁹ Lupold Hornburg: Von allen singern eyn lobelich rede, 5. Genannt wird Neidhart noch in einer früheren (1280) Katalogstrophe von Hermann Damen in der Jenaer Liederhandschrift, wobei es sich hier lediglich um eine Auflistung von Namen ohne zugefügte Attribute handelt (vgl. Henkel: Die zwölf alten Meister, S. 380). Zu weiteren Dichterkatalogen, in denen Neidhart genannt wird, und zur Rezeption im Meistersang vgl. Brunner: Neidhart bei den Meistersingern (Zitat S. 254).

⁷⁹⁰ Parzival, 4,5. In der Forschung wird angenommen, dass die Stelle aus dem Parzival-Prolog Ausgangspunkt für die Polemik gegen den *vindaere wilder maere* und somit den nicht namentlich genannten Wolfram im Literaturkurs des Tristan ist (Tristan, 4663). Dass es sich beim Dichterkatalog nur um „allgemeine Aussagen“ handelt und eine „individuelle Charakterisierung der Autoren offenbar nicht Lupolds Absicht war“, ist aufgrund des Zitats der vermutlich populären Stelle aus dem Parzival-Prolog m.E. also nicht korrekt (Henkel: Die zwölf alten Meister, S. 379).

⁷⁹¹ Die Analogie von Dichtkunst und gelungenem Schlag des Fechters wird auch durch den auf den Neidhart-Verweis folgenden Vers betont, in dem die Kunstfertigkeit Konrads von Würzburg als Schwert bezeichnet wird: *Von wîrzeburg Cunrad, din swert / der kunste nieman bert* (Lupold Hornburg: Von allen singern eyn lobelich rede, 6). Susanne Obermayer geht eher von „der Bedeutung ‚verfremden‘, vielleicht von daher auch parodieren im Sinne eines positiven Urteils über den Dichter“ aus (Obermayer: Zur Neidhart-Rezeption im Spätmittelalter, S. 134).

⁷⁹² Röll: Vom Hof zur Singschule, S. 133. Hier zahlreiche Belege und ein Überblick über die (nicht hinreichenden) Artikel der einschlägigen Wörterbücher. Der Ausdruck findet sich als Simplex oder Kompositum (z.B. *parat reyen*) seit Anfang des 15. Jahrhunderts vor allem in Liedüberschriften als Name des jeweiligen Tons, vgl. Rölls Auflistung, ebd. S. 134–136. Beachtenswert ist noch die Vorrede eines Fastnachtspiels, in dem der Vorredner die Beherrschung des *parats* als Beweis dafür nennt, dass er kein *paur* sei (vgl. Keller: Fastnachtspiele, Nr. 31, 1–21). Im »Sterzinger Neidhartspiel« tritt ein *Schyrrmaister mit seinem Paraat* (Sterzinger Neidhartspiel, 406) auf, um Neidhart dabei zu unterstützen, die Bauern zu erschrecken. Zur Verwendung des Begriffs vgl. auch Petzsch: Parat – Eine terminologische Studie.

Thema des Dörperkampfes (Neidhart als Figur) beziehen, »discours« und »histoire« sind durch den Begriff *parat* miteinander verknüpft.

Der Begriff *paratieren* findet sich auch in einer poetologischen Passage des »Jüngeren Titurels« (vor 1272), der aufgrund der »Wolfram-Maske« des Erzählers lange Zeit Wolfram von Eschenbach zugeschrieben wurde.⁷⁹³ Wieder werden Wolfram und Neidhart im selben Kontext genannt:

*her Wolfram si unschuldic, ein schriber dicke recht unrihtic machet
 Hie mit so sint versüchet di wisen und di tumben.
 vil manger slibt unrihtic und habet sich mit alle zû den krumben.
 ist ieman sulch getichte als ungemezzen
 ze rehter kunste lobende, der ist an güter merke der versezzen.
 Swer edel riche borten mit baste will furrieren,
 der will zallen orten mütwillich durch gespotte paratieren.
 [...]
 Nicht wan durch die losen, di sich der merke rüment
 und daz reht verbosen kunnen gar und licht getichte blüment.
 daz wirt an dem geboveten balt erwunden.
 her Nithart wer der klagende, und heten sichs geburen under wunden.⁷⁹⁴*

Die Stelle richtet sich gegen schlechte Schreiber und Dichter sowie ahnungslose Kunstkritiker, die schwache Gedichte loben, weshalb krumme Verse im höfischen Bereich Fuß fassen können. Würde es sich bei diesen schlechten Produzenten und ahnungslosen Rezipierenden um Dörper handeln, würde *Her nithart* klagen. Diejenigen, die *mütwillich durch gespotte paratieren*, werden gleichgesetzt mit den Dörpern der Neidharte, also solchen Rezipienten, die sich Wortgefechte mit dem eigentlichen Künstler – Neidhart – liefern und die, der ästhetischen Fragwürdigkeit ihrer Kunst zum Trotz, Erfolg bei den Damen haben, wodurch diese auch an Glaubwürdigkeit hinsichtlich ihrer Kunstkenntnis einbüßen (vgl. Kap. 2.2.).⁷⁹⁵

Die Engführung von Erzähler-Ich und Autorrolle teilen die Neidharte nicht nur mit dem »Parzival«, sondern auch mit den spätmittelalterlichen, erzählenden Minnereden Hermanns von Sachsenheim. So bleibt das Erzähler-Ich der Minnerede »Die Mörin« (1453) zwar anonym, ist aber mit biographischen Zügen ausgestattet, die Assoziationen zur historischen Person Hermanns von Sachsenheim provozieren, weshalb das Werk im Titel der frühen

⁷⁹³ Terminologisch wird in dem Verweis auf die poetologischen Passagen des »Parzival« Bezug genommen. Zur ausführlichen Interpretation des Exkurses, der zu den sogenannten Hinweisstrophen gehört, welche in der Forschung aufgrund ihrer Bedeutung hinsichtlich der »Wolfram-Maske« des Erzählers und ihrer Position innerhalb des Werks Aufmerksamkeit erfahren haben, vgl. Heidker: Die Rekonstruktion der Erzählerrolle des Jüngeren Titurel, S. 201–209. Teile der Passage zitiert auch Püterich von Reichertshausen im »Ehrenbrief«, vgl. Behrend/Wolkan (Hg.): Der Ehrenbrief des Püterich von Reichertshausen, S. 22, Str. 59.

⁷⁹⁴ Jüngerer Titurel, S. 133, Strophen A–E (von den Herausgebern als nachträglicher Einschub behandelt und zwischen Str. 499 und 500 gerückt, in den Handschriften an anderer Stelle).

⁷⁹⁵ *paratieren* muss hier nicht zwingend eine negative Bedeutung haben, wie Obermayer: Zur Neidhart-Rezeption im Spätmittelalter, S. 133, meint. Die Art des gesanglichen Gegenschlags (*mutwillic mit gespotte*) wird als problematisch dargestellt. Sie steht im Gegensatz zum *paratieren* Neidharts, das nach Lupold *also wol* geschieht.

Drucke auch „[a]ls ‚Erlebnisbericht‘ des Ritters Hermann von Sachsenheim deklariert“ wurde.⁷⁹⁶ Nach Ingeborg Glier ist der Ich-Erzähler der »Möri[n]« „in erster Linie wohl als komische Rolle gemeint und daher dramatischer angelegt als in den meisten Minnereden.“⁷⁹⁷ Neben der Rollenhaftigkeit des Ich-Erzählers sind auch die Form des Minneprozesses, die durchgängige Betonung von visuellen Eindrücken und das Hervorheben von »Requisiten« als auffällige Parallelen zur Gattung Spiel zu nennen.⁷⁹⁸ Merkmale, die allesamt auch auf die Neidharte zutreffen.

In Bezug auf die Insel, auf der der handlungstragende Prozess von Königin Venus und ihrer Vertreterin der Möri[n] gegen das Erzähler-Ich stattfindet, spricht Glier von einem „literarischen Ort, an dem sich historisch gesehen Wolfram- und Neidhart-Tradition treffen“⁷⁹⁹ und an dem sich höfische und dörperliche Welt vermischen. Da sowohl die Werke Wolframs als auch die Neidharte bereits durch einen *parrierten*, also heterogenen, Erzählstil und -stoff gekennzeichnet sind,⁸⁰⁰ mag Gliers Polarisierung Wolfram/höfisch und Neidhart/dörperlich etwas zu vereinfachend erscheinen. Die häufigen Anspielungen auf die Neidharte, den »Parzival« und den »Willehalm« sind allerdings ein augenfälliges Charakteristikum der »Möri[n]«. Zwar konstituiert sich der gesamte Text der »Möri[n]« quasi aus intertextuellen Verweisen, weshalb das Werk auch als „geistreichste literarische ‚show‘ des 15. Jahrhunderts“⁸⁰¹ bezeichnet wurde, doch bedingt durch Form, Stilisierung des Erzähler-Ichs und dem heterogenen Stoff hat die »Möri[n]« eine ganz hervorstechende Affinität zu den Neidharten und den Werken Wolframs. Dies macht sich vor allem daran bemerkbar, dass die Neidhart- und Wolfram-Anspielungen oft an handlungsfunktional wichtigen Passagen zu finden sind.⁸⁰² Bereits die erste Erwähnung steht an prominenter Stelle: der Ankunft des Ichs im Reich der Venus. Das Ich fragt seine Entführer, ob es tatsächlich wie ein Missetäter

⁷⁹⁶ Glier: *Artes amandi*, S. 318. Die entsprechende Passage im Titel der Drucke lautet: „*Ein schön kürtzweilig le | sen welches durch weiland Her herman von | Sachsenheim Ritter (Eins obentürllichen handels halb | so im in seiner iugend | begegnet) lieplich gedicht und hernach | die Möri[n] genempt ist*“ (Die Möri[n], S. 23). In den Handschriften taucht der Name »Sachsenheim« als Verfasserangabe einmalig im »zweiten Epilog« auf, der nach Meinung der Forschung versehentlich in den »Goldenen Tempel«, ein weiteres Werk Hermanns, geraten ist. Hier wird allerdings lediglich in der dritten Person von dem Verfasser gesprochen. Vgl. Die Möri[n], G.T. 1224–G.T. 1280, (S. 246–248).

⁷⁹⁷ Glier: *Artes amandi*, S. 328.

⁷⁹⁸ „In der ‚Möri[n]‘ von Inszenierung zu sprechen, hat mehr als nur figurative Bedeutung, denn diese „Rede“ kommt in mancher Hinsicht einem mittelalterlichen Spiel erstaunlich nahe.“ Ebd., S. 324. Auch Dietrich Huschenbett nennt den „Spielcharakter“ der Werke Hermanns von Sachsenheim, welcher „nachdrücklich die gesellschaftliche Seite seiner Dichtung“ unterstreiche (Huschenbett: Hermann von Sachsenheim, S. 89).

⁷⁹⁹ Glier: *Artes amandi*, S. 326.

⁸⁰⁰ Zu Wolframs Poetik vgl. Trínca: Parrieren und undersniden.

⁸⁰¹ Glier: *Artes amandi*, S. 321. Zu den Verweisen vgl. auch Huschenbett: Hermann von Sachsenheim, S. 81–92. Nach Huschenbett haben die intertextuellen Verweise lediglich didaktische Funktion und dienen als *hyspel*.

⁸⁰² Vgl. Obermayer: Zur Neidhart-Rezeption im Spätmittelalter, S. 135–139.

in Fesseln vor Gericht geführt werden soll. Auf die Suggestivfrage bekommt es eine deutliche Antwort:

*Ja', sprach der alt und grain mich an,
Als ob ich wêr ain vilcz gebur
Als Engelmayr von Zisselmur,
Dem Nyttbart nie kains gûten gund.
Sus fûrttent sie mich an der stund
Für das gezelt uff ainen plon. (Die Mörin, 198–203)*

Auf dem *plon*⁸⁰³ kann der Prozess, das „juristische ‚Theater“⁸⁰⁴ der »Mörin« beginnen. Im Modus des »Als ob«, das als sprachlicher Reflex auf den Spielcharakter der Situation auch regelmäßig in den Regiebemerkungen der mittelalterlichen Spieltexte verwendet wird, tritt das Ich ungewollt als Dörper Engelmayr auf, denn es ist gefesselt und wird somit vor den Augen der Öffentlichkeit auf einen niederen Stand degradiert. Die gegnerische Partei hat die Rolle Neidharts.

Diese Rollenverteilung ist im letzten Neidhart-Verweis der »Mörin« vertauscht: Das Prozessende wird durch einen geheimen Rat beschlossen, bei dem der König entscheidet, den Angeklagten gegen einen Eid freizulassen. Das Ich soll schwören, dass es sich in einer der von der Venus bestimmten Städte – zur Auswahl stehen Köln, Straßburg, Basel und Konstanz – vor Gericht stellt und der Minneprozess dort weitergeführt werde. Rückblickend wird der gesamte Prozess zu einer „Neidhartsche[n] Bauernfarce“⁸⁰⁵ – und das nicht nur, weil die Venus betont, dass sie selbst in den genannten Städten genau solche erotischen Freizügigkeiten zulasse, für die das Ich angeklagt wurde, sondern vor allem durch den dubiosen Akt der Eidleistung:

*Ich schwûr ein ayd by Ziprion,
Den Neithart tett zû ainer stûnd,
Da im die geburn sechzig pfûnd
Dort geben müst zû besserung. (Mörin, 5758-5761)*

Die Passage bezieht sich auf den Bilderschwank (SNE II: f 4), in dem ein Eid zum pointierten Abschluss des Lieds beiträgt. Im Schwanklied klagen die Bauern Neidhart beim Herzog an, da er hölzerne Konterfeis von ihnen angefertigt und ihnen diese durch eine List untergeschoben hat. Neidhart rechtfertigt sich mit einem lateinischen Eid beim *Ciprian / Ziprion*

⁸⁰³ In den Neidhartliedern wird der Terminus *plon* oft zur Bezeichnung einer Blumenwiese (Natureingang), als Tanzplatz, aber auch als Ort der Dörperkämpfe verwendet, während in den Regiebemerkungen der Neidhartspiele der Ort der Spielhandlung als *plan* angeführt wird.

⁸⁰⁴ Glier: *Artes amandi*, S. 323.

⁸⁰⁵ Obermayer: *Zur Neidhart-Rezeption im Spätmittelalter*, S. 138.

– doch *Ciprian* heißt der Hund des Herzogs!⁸⁰⁶ Der Herzog beschließt dennoch, dass die Bauern Neidhart sechzig Pfund als Bußleistung zahlen müssen.⁸⁰⁷

Ein Eid ist ein explizit performativer Sprechakt, der das, was er bezeichnet, erst hervorbringt. Daher sind die Gelingensbedingungen von Eiden abhängig von der sozialen Position und Legitimation des Sprechers, der Interaktion mit dem Adressaten und dem Gegenstand des Schwurs. Die Instabilität und Anfälligkeit für Manipulation von rituellen Eidleistungen wird im Bilderschwank durch den nicht sakralen Schwurgegenstand hervorgehoben. Da die Bauern der lateinischen Sprache nicht mächtig sind, glauben sie an die Gültigkeit des Eids. Ihnen mangelt es an literarischer Bildung, rituellem Wissen und sprachlichem Witz, um den falschen Eid zu durchschauen.

Dadurch, dass sich das Erzähler-Ich der »Mörin« am Eid Neidharts orientiert, gelingt ihm der Sieg über die gegnerische Partei und es erlangt seine Freilassung aus dem Reich der Venus. In der »Mörin« wird also explizit auf das antagonistische Grundprinzip der Schwanklieder Bezug genommen, in denen der Sänger und gleichzeitig Held Neidhart seinen Feinden – oft mit Hilfe seiner Sprachmacht und durch die Manipulation von rituellen Akten (vgl. Teil III) – erfolgreich Streiche spielt.

Auch in dem etwas früher datierten »Ring« (Ende 14./Anfang 15 Jh.),⁸⁰⁸ dem ersten erzählenden Zeugnis, in dem Neidhart, gelöst vom Ich-Erzähler, als eigenständige (Neben-)Figur erscheint,⁸⁰⁹ wird *Her Neithart* als *ein ritter chluog, / Der allen törpeln bass truog* in die Handlung eingeführt – wobei der Erzähler zunächst angibt, den Namen der Figur nicht zu kennen, wenige Verse später vermutet, dass es sich um Neidhart handle (155–160), um ihn im Folgenden entweder als *Her Neithart* oder als *gast* oder *frömden man* zu bezeichnen.⁸¹⁰ Durch dieses Verwirrspiel mit dem Namen wird die Figur im Ring als nicht eindeutig verortbarer Trickster aus der Fremde eingeführt und teilt somit grundlegende Merkmale mit dem Protagonisten der Neidhartschwänke. Ohne die Herkunft des *gasts* Neidhart zu erläutern, lässt

⁸⁰⁶ Ein »Zyprian« taucht auch im »Sterzinger Neidhartspiel« auf. Vgl. Teil II, Kap. 2.3.4. Dort bereits erwähnt ist auch die weit verbreitete Schrift »Cena Cypriani«, einer Parodie auf biblische Texte, die im Rahmen des *risus paschalis* vorgetragen wurde und deren Popularität durch zahlreiche Manuskripte und frühe Drucke bezeugt ist. Cyprian wird hier als „wahrredender Lehrer der Beredsamkeit, der mit göttlichen Wundern spielte“ (vgl. die Edition und Übersetzung einer Textfassung in Modesto: *Cena Cypriani*, S. 178–179). Neidharts Aktion wird im Schwanklied und in der »Mörin« quasi als karnevalistisch interpretiert, Neidhart als Akteur und »Ritualmoderator« (vgl. Teil III) dargestellt.

⁸⁰⁷ In Bezug auf die Anspielung in der »Mörin« ist bemerkenswert, dass nur Hs. f die Zahl »sechzig« nennt (vgl. SNE II, f 4, XIX).

⁸⁰⁸ Alle folgenden Zitate nach Röcke (Hg.): Heinrich Wittenwiler – Der Ring.

⁸⁰⁹ Einziges früheres Zeugnis für die vollständige Transformation zu einer literarischen Figur ist das St. Pauler Neidhartspiel (um 1370), in dem Neidhart der Protagonist ist.

⁸¹⁰ Zur „Funktion Neitharts beim Bauernturnier in Heinrich Wittenwilers ‚Ring‘“ vgl. Händl: *Hofieren mit stechen und turnieren*.

ihn der Erzähler auf den *plon* im Dorf Lappenhausen treten und zählt ihn zu den *zweölf gesellen* des Protagonisten Bertschi Triefnas, der ein Turnier zu Ehren seiner Dame Mätzli Rühenschwanz ausrichten will. Nach Abschluss des Turniers verlässt Neidhart ebenso plötzlich, wie er auf den *plon* trat, die Bühne des Geschehens, der *gast* tragt ohne genauere Ortsangaben *hin* (1253).

In der ersten Turnierphase fallen alle Dorfbewohner aus dem Sattel, außer Neidhart, *Den man selten mocht gevellen / Mit chruckken und mit dorfgsellen* (213–214).⁸¹¹ Doch Neidhart beruhigt die nun zögerlichen Lappenhausener, er habe eigentlich um Frieden bitten wollen, da sie so *edel und stark* seien. Die Ritter vom Dorfe kennen sich nicht nur im Turnierkampf kaum aus, auch die Kunst, sich mittels *süesser red* zu verstellen, ist ihnen fremd: *Do man die red verbörret, / Ær forbt die was zerstörret* (371–371). Im Verlaufe des Turniers wird Bertschi Triefnas so wütend auf Neidhart, dass seine eigentlich scharfe Zunge – so das ironische Urteil des Erzählers – stolpert und er anfängt zu stottern. Bertschi will sich vom *gast* nichts gefallen lassen, was auch immer man *saget oder sung* (533). Seine nachfolgenden verbalen Attacken (*du ma-ma-macht nit mer geleben!*, 539) gegen Neidhart, verlieren aber durch das Gestotter erheblich an Bedrohlichkeit, die Form der Sprache lässt den Inhalt als lächerlich erscheinen – was Neidhart durch seine Antwort verdeutlicht, die sich an den Duktus seines Vorredners anpasst (*Last mi-mi-mich vor meinem tot / Ze re-re-rechter reuwe chomen!*, 543–544). Wie die Dörperstrophen in den Neidhartliedern verdeutlicht die Rede Bertschis letztlich bloß die haushohe Überlegenheit seines Gegners.

Die Dörper und Lappenhausener erliegen in den Attacken gegen Neidhart ihren eigenen Waffen (Lechspiss: *Er hat mich nit getroffen: / Ich han mich selber ab gestochen*, 447–448). Die Streiche gelingen, weil Neidhart stets einen Schritt weiter ist und das Verhalten seiner Gegner treffsicher antizipiert. Als die Lappenhausener angesichts seiner Übermacht aufgeben wollen, überlegt er sich, ihnen die Angst zu nehmen, indem er seine Flucht inszeniert (646–651). Die Dorfritter galoppieren ihm so übereilt nach, dass zwei von ihnen zu Tode stürzen. Sofort bekommen es die übrigen mit der Angst zu tun. Sie glauben, Neidhart sei des *hailigen gaistes vol* (667) und bitten ihn um Vergebung ihrer Sünden, woraufhin der *gumppephaff* (769) Neidhart ihnen die Beichte abnimmt.⁸¹²

⁸¹¹ Die Lappenhausener haben Ofenkrücken als Speere. Die Stelle kann aber auch als Hinweis auf die Neidhartschwänke verstanden werden, in denen die Dörper ein Bein verlieren und auf Krücken gehen.

⁸¹² Eine ähnliche Formulierung findet sich auch im »Großen Neidhartspiel« 1354–55. Zur Interpretation der nun folgenden Beichtepisode, die eng angelehnt ist an das Beichtschwanklied und die entsprechende Passage im »Großen Neidhartspiel«, vgl. Teil III, Kap. 3.6.

Schließlich wird Neidhart von Bertschi auch als Ratgeber im Frauendienst in Anspruch genommen, denn Bertschi ist sich aufgrund seiner mangelnden Erfahrung nicht sicher, ob er mit dem Turnier fortfahren soll. Sogleich ermuntert Neidhart ihn: *Ich will euch leren / Eigenleich mit gantzer trüw: / In dem spil pin ich nit niuw* (877–879) – eine Anspielung auf die Neidhartschwänke, in denen Neidhart sein Spiel mit den Dörpern treibt, oder auch auf die Neidhartspiele. Die Lappenhausener turnieren auf Neidharts Rat hin mit Strohkneppeln, Neidhart hingegen kämpft mit einem unter dem Stroh versteckten Eisenknüppel und mäht so die Lappenhausener nieder. Während die restlichen Dorfritter ein Fall für den Wundarzt sind, verspüren Bertschi und Neidhart keine Schmerzen. Neidhart, weil er mit unlauteren Methoden gekämpft hat, und Bertschi, weil der Liebeswahn seine Sinne vernebelt. Bertschi hat solche Hochgefühle, dass er sogleich weiter springen, tanzen, singen und »schwänzeln« will, doch Neidhart hat sich vom Acker gemacht, und daher fehlt der Vortänzer (1248–1253).⁸¹³ Die Neidhartfigur im »Ring« ist also nicht nur fremder *gast* und gleichzeitig Tricks-ter, der geschickt sein Spiel mit den Bauern inszeniert, sondern wird als Sänger und Vortänzer aus der Erzählung verabschiedet. Ohne Neidhart kein Bauerntanz.

Als Sänger, der seine Lieder *für* die Bauern singt, wird Neidhart auch im »Spiegel« (um 1452), einer weiteren Minnerede Hermanns von Sachsenheim, erwähnt. Das Erzähler-Ich erspäht *ein rott von schonen wiben*, die es nicht für *mōmen* aus *Ziselmür* hält. *Ziselmür* ist der in den Neidhartschwänken häufig genannte Ort der Dörper, dort habe, so der »Spiegel«, Neidhart für manchen filzigen Bauern gesungen (*da mangem vilczgebur / ber Nithart hat gesongen*).⁸¹⁴ Das in den Neidhartliedern häufig angesprochene Publikum wird hier also mit den Dörpern gleichgestellt. Neidhart singt nicht nur von den *vilczgeburn*, sondern auch für sie.

Als Bezeichnung für einen Sänger erscheint Neidhart auch in nicht-poetischen Quellen, und zwar mit einem ebenso unerwarteten Publikum: Im »Marienburger Tresslerbuch«, einem Rechnungsbuch der Deutschordensritter, findet sich im Jahr 1409 der Eintrag *item 4 sch[illinge] dem Nythart singer*.⁸¹⁵ Die Annahme liegt nahe, dass sich *Nythart singer* auf einen Sänger bezieht, der für die Deutschordensritter Lieder der Gattung »Neidhart« gesungen hat. Allerdings deutet ein wenige Monate älterer Vermerk daraufhin, dass *Nythart* hier vielleicht doch den (Künstler-)Namen des Sängers meinen könnte, denn am 26. Dezember

⁸¹³ Röcke kritisiert Wiessners Deutung der Wendung *haber tragen* (V. 1252) im Sinne von »die Rolle des Vortänzers übernehmen«, bietet aber keinen Alternativvorschlag. Vgl. Röcke (Hg.): Heinrich Wittenwiler – Der Ring, S. 450.

⁸¹⁴ Des Spiegels Abenteuer, 1410–1417.

⁸¹⁵ Erich (Hg.): Marienburger Tresslerbuch, S. 526. Vgl. auch die Ausführungen hierzu von Simon: Neidharte and Neidhartianer, S. 194–195.

wurde der Ordenskasse Geld für *Nytharde dem narren* entnommen.⁸¹⁶ Auch in den Kameralia des Regensburger Stadtarchivs wird 1431/32 ein Lautenist »Neidhart« genannt.⁸¹⁷ Neidhart wurde also spätestens im 15. Jahrhundert als Bezeichnung für Entertainer verwendet, ob sich die Künstler selbst so bezeichneten oder nur Neidharte in ihrem Repertoire führten.

Schwierig gestaltet sich auch die genaue Einordnung der von Simon dokumentierten Zeugnisse zu Performances von »Neidhartspielen«.⁸¹⁸ Der früheste Beleg (Arnheim 1395) lautet *die gesellen spoelden her Nyters spil* (Nr. 2). Mit *her Nyter* ist hier höchstwahrscheinlich nicht der Autor eines Spieltextes gemeint, da Verfasserangaben eher unüblich waren, die Spielstoffe hingegen in der Regel genannt wurden. Ebenfalls in Arnheim wurde 1448 *her Nitert op die poert [...] gebracht* (Nr. 21), wenige Jahre zuvor ist explizit von Neidhartspielen die Rede (Nr. 19: *Nytarts spoel*, Nr. 20: *her Nyters spill*).

In Salzburg gaben die Benediktiner des Stiftes St. Peter in den Jahren 1497 und 1535 den Bäckern »Trinkgeld« (*bibalibus*) und zwar *pro neidhardo* (Nr. 477 und 478). Hier könnte der Künstlername eines Sängers von (Neidhart-)Liedern gemeint sein. Da der Vermerk in den Abtrechnungen aber die Empfänger im Plural nennt (*pistoribus* – den Bäckern) und in den Einträgen späterer Jahre vom *schpill des Neidhart* (1535, Nr. 480) und vom *Neidhart spill* (1539, Nr. 482) die Rede ist, kann man mit Simon davon ausgehen, dass auch mit dem früheren *neidhardus* eine kollektive Performance gemeint ist.⁸¹⁹

Ein »Neidhart« wurde also sowohl als Name eines Künstlers als auch als Gattungsname für Lieder und Performances verwendet. Unklar bleibt, inwiefern Texte hierbei eine Rolle spielten. Die Vermutung, dass es auch sprachlose Neidharte gegeben haben könnte, lassen die bereits im einleitenden Kapitel erwähnten Belege von »Neidharttänzen« zu.⁸²⁰ In Nürnberger Stadtrechnungen findet sich 1479 der Eintrag, dass es den Knechten erlaubt sei *einen Neitharts tantz ze haben* (Nr. 350). 1488 fand im Kloster St. Nikola in Passau ein *neytharttantz* statt (Nr. 461), zur Fastnacht in Pressburg/Bratislava haben Handwerker-Gesellen 1492 *kurzweil gehabt des Neitharten tantz* (Nr. 462), und 1517 und 1518 haben Knechte in Butzbach *den Nitartz tantz gehalten* (Nr. 67 und 68). Ob es sich hierbei um Aufführungen von Lied-

⁸¹⁶ Erich (Hg.): Marienburger Tresslerbuch, S. 524.

⁸¹⁷ Vgl. Salmen: Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter, S. 54.

⁸¹⁸ Vgl. Simon: Das weltliche deutsche Schauspiel, S. 367–456. Hier Nr. 2, 19–21, 27, 29, 31, 64, 154, 160, 477, 478, 480–483. Im Folgenden werden die Belegnummern aus Simons Verzeichnis im Fließtext hinter dem jeweiligen Zitat angegeben. Simon betont in der Einleitung seine breite Auffassung des Begriffs »Schauspiel«, vgl. S. 38.

⁸¹⁹ Zumindest erwähnen möchte ich auch die Möglichkeit, dass in den Belegen nach 1486 auch die Komödie »Eunuchus« von Terenz gemeint sein könnte, da in der Ausgabe von 1486 Hans Neithart, ein Ulmer Bürgermeister, als Herausgeber, in der Ausgabe von 1499 sogar als Übersetzer, genannt wird (vgl. MRFH 0020). Zur Terenz-Rezeption im Spätmittelalter vgl. Hays: Die Rezeption des Terenz im deutschen Klosterhumanismus.

⁸²⁰ Vgl. Simon: Das weltliche deutsche Schauspiel, S. S. 367–456, hier Nr. 67, 68, 154, 350, 461, 462.

oder Spieltexten, improvisierte Vorträge, Tanzvorführungen oder kollektive Tänze mit den Knechten als »Vortänzern« (und evtl. Vorsängern) gehandelt hat, ist den Quellen nicht zu entnehmen.

Literarisch ist die enge Verbindung von den Neidhartliedern und Neidhartspielen zum Tanz durch eine Nennung im didaktischen Dialog »Des Teufels Netz« (zwischen 1414 und 1418) belegt. Im Kapitel *Von den edeln hohen wiben* wird nicht nur der Putz der Damen (Kleidung und Schminke) kritisiert, sondern auch ihre Bewegungen: *Ir geng sind hin und her gebogen, / Als ob aine den nithart tritt.*⁸²¹ Dass ein Tanz bzw. ein *trit* »gedichtet« werden kann, belegt eine Stelle aus dem »Großen Neidhartspiel«. Der Bauer Regenpart brüstet sich damit, dass er und seine Gesellen einen *hüpschen stoltzen trit* nach neuer höfischer Art *geticht* haben, zu diesem *trit* gehören auch Lieder.⁸²² Ein »Neidhart« ist im 15. Jahrhundert also auch Gattungsname für einen bestimmten Tanz oder Bezeichnung für einen spezifischen Bewegungsablauf innerhalb von Tänzen, die eventuell von Gesang begleitet wurden.⁸²³ Neben dem Aspekt des Tanzes schwingt in der Formulierung „den Neidhart treten“ auch die gewaltsame Komponente der Neidhartlieder mit. Die adligen Damen bewegen sich wie die Dörper, die das Sänger-Ich der Neidhartlieder verbal und physisch bedrohen.

Auch in einer Mitte des 15. Jahrhunderts verfassten Sammlung von Kirchweihpredigten wird ein »Neidharttanz« erwähnt. Allerdings handelt es sich hier nicht um den Beleg für die Tanzpraxis eines »Neidharts«, sondern vielmehr um einen Hinweis auf Wandmalereien mit Neidharttanz-Motiven. Der Augustinermönch Gottschalk Hollen lobt Wandmalereien, die die Taten von Heiligen (*gesta sanctorum*) darstellen, und kritisiert die Mode, Gemächer mit närrischen Geschichten wie dem Neidharttanz zu bemalen (*sed nunc pinguntur gesta fatuorum: chorea nithardi in thalamis*).⁸²⁴ Ähnlich lautet die Kritik an der Bevorzugung von profanen gegenüber geistlichen Motiven in einer niederdeutschen Übersetzung (Druck um 1485) einer tschechischen Schrift des Jan Hus: *sunder leider in de stede des lidendes Christi malen se den strid van troye unde in de stede der apostelen malen se nyterdes dantz.*⁸²⁵ Während die deutsche Übersetzung die Formulierung *nyterdes dantz* verwendet, steht in der von Jan Hus 1412 beendeten Auslegung des Glaubensbekenntnis und der Gebote an dieser Stelle *život Najtharta* – »das Leben

⁸²¹ Des Teufels Netz, 1282–1283.

⁸²² *Mein gesellen haben geticht / Ain hüpschen stoltzen trit / Der ist nach newen hofsitt / Si tritten hyn auff den zeben / Dz sy nit gen auff die versen / Jr sporen die klingen / Ire lied die sie singen / Die machen manigs hertze fro;* Großes Neidhartspiel, 1955–1962.

⁸²³ Vgl. Rainer: Versuch einer musikalischen Rekonstruktion der Neidhartlieder, S. 175.

⁸²⁴ Zitiert nach Simon: The rustic muse, S. 243.

⁸²⁵ Zitiert nach dem Faksimile: Jan Hus: Dat boekeken van dem repe, f. 4, Sp. a. Zu der Passage und den in der Forschung genannten, möglichen Übersetzern (Nicolaus Russ/Johann von Lübeck) vgl. Bok: Zur Kenntnis von Neidhart, S. 239–240.

Neidharts«. ⁸²⁶ „Demnach hat Hus entweder eine größere, in einem Zyklus zusammengestellte Anzahl von Neidhart-Schwänken vor Augen gehabt, oder aber es besagt diese Formulierung, dass es sich um mehrere an verschiedenen Orten abgebildete Episoden gehandelt hat.“ ⁸²⁷ Die Formulierung »das Leben Neidharts« zeigt jedenfalls, wie stark die autobiographischen Suggestionen der Lieder gewirkt haben.

Ein von der Forschung bislang wenig beachteter Neidhart-Verweis befindet sich ebenfalls in einer Sammelhandschrift mit theologischen Texten (Karlsruher Handschrift Aug. Pap. 125, ca. 1470). Neben Predigtentwürfen und einem Messtraktat beinhaltet die Handschrift das sogenannte »Reichenauer Kochbuch«, welches laut der Herausgeberin Trude Ehlert höchstwahrscheinlich für den Gebrauch im Kloster diente. ⁸²⁸ Auf das letzte Rezept, das Sülze mit Blütenpulver zuzubereiten rät, folgt ein Nachtrag: *pren jn win schiß drin und nitharæ f?? / vnderm hütlin.* ⁸²⁹ Dieses hinzugefügte »Rezept« bezieht sich auf den wohl bekanntesten aller Neidhartschwänke, den Veilchenschwank, in dem ein Dörper das von Neidhart entdeckte erste Veilchen des Jahres durch einen Kothaufen ersetzt. Der Nachtrag bezieht sich also auf Neidhart als Helden und Sänger-Ich des Veilchenschwanks. Eine Anspielung auf den Veilchenschwank findet sich auch im mittelniederländischen Lied »Van den Kaerlen« (um 1400). Das Sänger-Ich wünscht sich göttlichen Beistand gegen die grobschlächtigen Bauernkerle: *Ic wensch dat God al moet scenden, / Al die heer Niters bloem ontrenden.* ⁸³⁰

Ein ähnlicher Kommentar wurde den letzten beiden Versen eines Minneliedes im Lochamer Liederbuch (Mitte des 15. Jahrhunderts) hinzugefügt: *als des neytharts veyol.* ⁸³¹ Auf den ersten Blick könnte man die Randbemerkung, die durch rote Linien von den Versen abgegrenzt steht, als Hinweis auf eine Kontrafaktur verstehen, *des neytharts veyol*, als Autorsname und Liedtitel – in Handschrift c lautet der Titel des Veilchenschwanks *der veyel* (SNE II: c 17). Allerdings gleicht die Liedform nicht dem Veilchenschwank. Ein Blick auf die Schlussverse des Liedes macht klar, worauf sich die Marginalie bezieht: *du erfreuest mich zwar und entzündest mir mein mut, recht als der may den plumlein tut.* Die Neidhart-Notiz kommentiert zynisch den Liedinhalt. Das Veilchen steht für den dörperlichen Scheißhaufen, den Neidharts Gegenspieler gegen das »Original« des Veilchens getauscht haben. Der in Schwankliedern und den Spielen zentrale Veilchenschwank wird im Zentrum des dritten Teils stehen.

⁸²⁶ Vgl. ebd., S. 238.

⁸²⁷ Ebd., S. 239.

⁸²⁸ Ehlert: Das Reichenauer Kochbuch, S. 188.

⁸²⁹ Vgl. ebd. S. 169. Das Blatt ist zwar beschädigt, doch es ist sehr wahrscheinlich, dass der ursprüngliche Text *fiol* lautet.

⁸³⁰ Van vrouwen ende van minne, S. 74, 154–155.

⁸³¹ Vgl. das Digitalisat des Lochamer Liederbuchs, Scannseite 33, Druckseite 29.

4. Zusammenfassung des zweiten Teils

Durch die Kombination von autobiographischen und szenischen Strategien sowie die (schriftlich) fingierte Improvisation wird in den Neidhartliedtexten ein Sänger- und Autor-Ich namens »Neidhart« erzeugt. Die Identität von Autor, Sänger-Ich und Figur wird durch die häufige liedinterne Benennung des Ichs, die innerhalb der Gattung eine Ausnahmeerscheinung ist, in den Vordergrund gerückt und ist Grundlage des »autobiographischen Pakts« (Lejeune), den die Rezipierenden mit den Liedern eingehen. Auch in der schriftlichen Rezeption entsteht so der Effekt einer die Lieder dominierenden Präsenz Neidharts. Aussagen zu den Performances bleiben zwar spekulativ, jedoch kann man annehmen, dass die Wahrnehmung zwischen dem phänomenalen Sänger-Leib und dem semiotischen Körper, der Rolle »Neidhart«, changierte. Die Lieder wurden eventuell mit mehreren Sänger*innen performt und waren interaktiv strukturiert.

Die Neidhartfigur, die autobiographischen Versatzstücke und die szenischen Suggestionen sind Anknüpfungspunkte einer kontinuierlichen Neidhartproduktion, die in diesem Ausmaß ein innerhalb des Minnesang-Systems emergentes Phänomen darstellt. Durch die Realitätsbezüge, die autobiographisch rückblickende Sprechsituation und die Lücken, die durch den Wechsel zwischen Erzählen im dramatischen und narrativen Modus entstehen, wird die Imagination der Rezipierenden gefordert. Die mehrfache zeitliche Schichtung der Sprecher-Figur Neidhart erzeugt eine Vergegenwärtigung von ferner Vergangenheit zu einer »narrativen Auratisierung«.⁸³²

Die Kombination dieser den Neidhartliedern eigenen Merkmale ist Grundlage des Phänomens, welches, bedingt durch den Glauben an ein Autor-Original, meist als »Neidhartrezeption« bezeichnet wird. Sinnvoller wäre es allerdings, von einer kollektiven »Neidhartproduktion« zu sprechen, an der seit dem 19. Jahrhundert auch die germanistische Mediävistik beteiligt ist, denn die Forschung hat in den Editionen durch gezieltes Aussondern bestimmter Lieder einen eigenen, »echten« Neidhart erschaffen. Noch im 21. Jahrhundert wird über das Leben des Minnesängers Neidharts außerhalb der Lieder sinniert und seine Vita zu beschreiben versucht (vgl. Kap. 2.1.).

⁸³² Zum Begriff der »narrativen Auratisierung« vgl. Herberichs: Zu Benjamins Aura-Konzept, S. 97.

Wie in den Abschnitten zu den Winter-, Sommer- und Schwankliedern (Kap. 2.2.) skizziert, sind vor allem die Dörperstrophen innovativer Ausgangspunkt der kollektiven Neidhartproduktion. Die polyphone Dynamik der Lieder generiert eine medien-, zeit- und raumübergreifende Dialogizität. Durch den, in der schriftlichen Überlieferung der Lieder als fingiert zu bezeichnenden, improvisierten Widerspruch des dörperlichen Publikums wird in den Trutzstrophen die retrospektiv erzählende Perspektive durchbrochen, eine Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption behauptet und eine gegenwärtige, kollektive Performance-Situation inszeniert (»Simultanitäts- und Kollektivitätsinszenierung«). In dieser in die Schrift verlagerten kollektiven Performance geben die Dörper dem Sänger-Ich immer wieder einen Namen: Neidhart. Erst durch die wiederholte Anrufung durch seine Konkurrenten im Frauendienst wird das Neidhart-Subjekt hervorgerufen.

Im Gegensatz zum monologischen Minnesang, in dem vornehmlich ein Bild der begehrteten *vrouwe* entworfen wird, generieren die dialogischen Parts der Neidhartlieder ein einzigartiges Sänger- und Autor-Ich, dessen Benennung ihm ein Überleben in der Tradition sichert. Durch die Dörperrede wird »Neidhart« im Medium der Schrift als Sänger- und Autor-Ich vermeintlich (an)greifbar und präsent. Somit ist es erst die Behauptung des kollektiven Vollzugs des Liedes durch eine Vielzahl von Stimmen, die das Herausragen des Einzelnen (Neidharts) ermöglicht. Die fingierte gemeinschaftliche Liedproduktion und das antagonistische Moment der Trutzstrophen, die m.E. nicht als interpassive Delegationsstrategien fungieren, sondern die ästhetische Distanz zum Publikum aufheben, sind rituelle Elemente der Lieder. Paradox ist, dass gerade durch diese rituell-kollektiven Bestandteile die *auctoritas* Neidharts generiert wird. Neidhart sticht als Autor und Sänger aus der Masse heraus – ob in der Schrift oder in der Performance.

Die Sommerlieder sind durch ihre dialogisch-szenische Gestaltung eher theatral strukturiert, haben formal allerdings auch rituelle Merkmale (Rhythmik, Lautmalerei). Die Frauenstrophen wurden in der frühen Forschung häufig als authentische Zeugnisse des rituellen Ursprungs der Lieder im weiblichen Gesang zum Tanz bei Frühlingsfesten betrachtet – eine Annahme, die jeglicher Belege entbehrt. Im Gegensatz zu den Liedern des monologischen Minnesangs, in denen die Dame durch das Begehren des männlichen Sänger-Ichs hervorgebracht wird, wird in den Sommerliedern das männliche Subjekt zwischenzeitlich zum Objekt des weiblichen Begehrens. Der Sänger wird in der Frauenrede häufig als Riuwentaler, seltener als Neidhart bezeichnet. Da die meisten weiblichen Gesprächslieder durch eine,

wenn auch spärliche, Kommentierung gerahmt sind, wird das Geschehen durch den voyeuristischen männlichen Blick vermittelt. Die Lieder legen nahe, dass das männliche Sänger-Ich identisch mit dem begehrten Objekt der Damen ist. Das Sänger-Ich wird Augen- und Ohrenzeuge des Gelingens seines Frauendienstes und der Meisterschaft seines Sangs, den es für das Publikum in Szene setzt.

In den antagonistisch strukturierten Schwankliedern stilisiert sich das Sänger-Ich durch seine listigen Streiche gegen die Dörper zum siegreichen Helden. Die Sphäre der Dörper ist überhaupt erst Voraussetzung für die Figur-Werdung Neidharts, denn der dörperliche Raum steht in Opposition zum höfischen. Die Grenze zwischen den Welten kann nur der Trickster Neidhart überschreiten, der von den Dörpern wiederholt namentlich genannt wird. Die im Raum der Dörper erlebte Handlung ist Bedingung der Möglichkeit des erzählenden Singens. Die Schwanklieder erzählen von ihrem eigenen Ursprung und somit von der Autorschaft Neidharts. Im Hosenschwank wird von Neidharts Sängerkarriere am Hof und von seiner kollektiven »Taufe« durch das Publikum – in der Version der Handschrift w durch einen konkurrierenden Sänger – berichtet. Diese Zeugung des Autor-Sängers »Neidhart« durch einen performativen Sprechakt (*si scribin all: „er heißt Neithart!“ / der nam mir da berufet wart*) reflektiert die »Taufe« des Sänger-Ichs in den Dörperstrophen der Sommer- und Winterlieder.

Auch die materialphilologischen Untersuchungen (Kap. 1.3.) haben gezeigt, dass das Signum »Neidhart« bereits in den frühen Überlieferungszeugnissen Autor, textinternes Sänger-Ich, Protagonisten, erzählendes und erzähltes Ich bezeichnet oder auch als Gattungsname dient. Während das liedinterne Ich in der »Kleinen Heidelberger Liederhandschrift« (Ende 13. Jahrhundert) noch anonym bleibt und die Überschrift *Nithart* daher als bloßer Autornamen gedeutet werden kann, sieht es in der »Weingartner Liederhandschrift« (Anfang 14. Jahrhundert) schon anders aus. Der Codex ist das älteste Überlieferungszeugnis eines Schwankliedes (Fassschwank), in dem *her nithart* Name einer liedinternen Figur ist, die in der fiktiven Welt agiert. Neidhart ist hier also sowohl präsentisch singendes Ich als auch erlebendes Ich der vergangenen erzählten Welt. Insbesondere in den Handschriften und Drucken, in denen der Name sowohl im Paratext (Über- oder Beischrift) als auch im Liedtext erscheint, lässt sich die Bezeichnung »Neidhart« auf mehrere Instanzen beziehen.

Die Präsenzeffekte werden in manchen Handschriften durch visuelle Eindrücke unterstützt. So wird etwa in Hs. C^b (14. Jahrhundert) der Terminus »Neidhart« im Paratext *und*

im Haupttext, in einer Dörperstrophe, farblich hervorgehoben. Textexterner und textinterner Neidhart werden nicht nur farblich als identisch markiert, *Her Nithart* sticht auch bei der Lektüre ins Auge. Nimmt man den Gebrauch der Handschrift innerhalb einer Performance an, könnte die farbige Kennzeichnung zudem auf einen Rollenwechsel hinweisen.

Die Miniatur der Großen Heidelberger Liederhandschrift (Anfang 14. Jahrhundert) zeigt die bildliche Darstellung der Gesangs-Performance. *Her Nithart*, so die Überschrift, ist umgeben von einem aktiv intervenierenden Dörperpublikum. Die Verbindung von Text und Bild suggeriert eine improvisierte, kollektive Performance, in der *Her Nithart* aus dem umstehenden Publikum, seinen potentiellen Kontrahenten, herausragt. Sang wird als vielstimmiger Konkurrenzkampf ins Bild gesetzt. Die einzige liedinterne Erwähnung Neidharts in Hs. C (*her Nithart disen reien sanc*; SNE I: C 232–236) lässt offen, ob ein männliches oder ein weibliches Ich spricht und ob der Vers im szenischen oder narrativen Modus steht. Diese Unbestimmtheit verdeutlicht die enge Verknüpfung von Figur und Sänger-Ich sowie die Simultanität der szenischen Ebene, auf der die weiblichen Stimmen ertönen, und der kommentierenden Ebene des männlichen Sänger-Ichs.

Die Verwendung des *genitivus possessivus* in den »Kennwortüberschriften« der auf Anfang und Mitte des 14. Jahrhunderts datierten Hss. O und P (O: *Dit is beren nithardes scilling*; P: *Dis ist der Rosenkerantz, bern Nithartes*) ist neben der Existenz Neidharts auf der Schwelle zwischen Autor- und textinternem Sänger-Ich eine weitere Eigenheit der Lieder: Das Demonstrativpronomen *Dit/Dis* zeigt auch auf das Lied selbst, ist eine Äußerung mit enormer illokutionärer Kraft. Die Performance des Liedes oder das schriftlich vorliegende Lied *ist* Neidharts Zahlungsmittel, Neidharts Rosenkranz, ist Herrscher- bzw. Frauendienst im Vollzug. Ähnlich verhält es sich mit *Neitharts gefräß*, einem »Schlemmerlied«, das in zahlreichen Sammelhandschriften des 15. und 16. Jahrhunderts (e, h, ko, r und s) überliefert ist. Das metrisch furios gebaute Lied »frisst« sich in die Ohren der Rezipierenden. Performance und Rezeption sind maßloses *gefräß*.

In den zwei umfangreichsten Neidhart-Sammlungen, der »Riedegger Handschrift« (R; Ende 13. Jahrhundert) und der »Berliner Neidhart-Handschrift c« (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts), wird Neidhart in einem Zuge mit den Protagonisten der in den Handschriften enthaltenen Romane genannt – wie der Pfaffe Amis und Melusine wird Neidhart als literarische Figur vorgestellt. In Liedern beider Handschriften wird die performative Macht von Namensnennungen reflektiert. Der dörperliche Antagonist im ersten Lied der Handschrift c wird von Neidhart auf den Namen *ungenant* getauft und in den folgenden Liedern häufig

so bezeichnet – Anonymität wird zum Namen (SNE II: c 1). In einer Trutzstrophe der »Riedegger Handschrift« bittet das Ich seine *vriunt*, ihn von dem Namen *Riwental* und damit zusammenhängend seiner Funktion als Sänger zu befreien (*lazzet mich des namen vri!*; SNE I: R 2, N II). Der Träger des Namens ist zum Singen »verpflichtet«. Die Trutzstrophe gehört zu den nachträglich am Rand hinzugefügten Strophen der »Riedegger Handschrift«. Diese Nachtragsstrophen werfen die Frage nach ihrer Entstehung und dem Gebrauch des Codex auf. Ob es sich um Produkte der Bemühungen um eine möglichst vollständige Neidhart-Sammlung handelt oder um Zeugnisse von in der Performance improvisierten (Antwort)-Strophen, kann nicht mit Sicherheit entschieden werden.

Nicht nur als präsentisches Ich singt Neidhart in den Liedern fast aller Papierhandschriften und Drucke aus dem 15. und 16. Jahrhundert, auch innerhalb der erzählten, dörperlichen Welt wird das Singen als Merkmal des erlebenden Ichs und Mittel im Kampf gegen die Dörper ins Zentrum gerückt (vgl. Hss. c, d, f, fr, w, z). Neidhart ist Autor, Sänger-Ich und erlebendes Ich. Die Liedüberschriften im Heidelberger Fragment (Hs. d: *(aber) ain nithart*), in der »Neidhart-Sammlung Brentanos« (Hs. f: *Neidhart von...*) und das Explicit im »Fribourger Neidhart-Eintrag« (fr: *Explicit Nythardus qui dicitur dy kriippe nadel*) sind aber ebenso Gattungsbezeichnung. In Hs. c wird Neidhart mehrfach mit dem *von Riwental bzw. Rubental* (Hs. c) identifiziert. Die Formulierung *Her neithart von Rewental* findet sich aber – abgesehen von einer nicht eindeutigen Verbindung in Hs. R – erstmalig in der vermutlich als Schwankkomposition konzipierten »Neidhart-Sammlung Brentanos« (Hs. f). Besonders bemerkenswert ist, dass die Verknüpfung *Neitharts* mit dem *von Rewental* hier mit der Verbrüderung mit dem Dörper *Eberzan* einhergeht (*Her Neithart von Rewental und sein bruder Eberzan*). Der wilde *Eberzan* steht als Chiffre für die innerdörperliche Konkurrenz, die den Ausgangspunkt des Liedstoffs des Sänger-Ichs bildet.

Vollständig zur handelnden Figur transformiert ist Neidhart im Pilzschwank, der in der »Sterzinger Miszellen-Handschrift« (Hs. s; Anfang 15. Jahrhundert) und dem »Prager Neidhart-Eintrag« (Hs. pr; erste Hälfte des 15. Jahrhunderts) überliefert wurde. Der Schwank ist durchgehend heterodiegetisch erzählt, die Figur und das Sänger-Ich sind gespalten. Auch aufgrund der anfänglichen Publikumsapostrophe und der Schlusswendung, die eine ähnliche Brückenfunktion wie die Praecursor-Reden der Spiele erfüllen, kann der Pilzschwank als Übergangsform zwischen Lied und Spiel aufgefasst werden. Eine Besonderheit der Sterzinger Miszellen-Handschrift ist, dass der Hosenschwank hier eine von der Überlieferung abweichende Lesart aufweist, die Neidharts *tihtes werk* mit Schriftlichkeit

in Verbindung bringt (*meins herren gnad, meiner frawen gunst, liezzzen mich zu bofe schreiben* (SNE II: s 7,X,8)).

Das in den Neidhartliedern wirkende Prinzip der Einschreibung in die Tradition mittels liedinterner Namensnennung hat sich vermutlich Jacob Käbitz, der Schreiber-Autor einer Sammelhandschrift, in der ein Neidhartlied überliefert ist (Hs. k; 1430/50), zu eigen gemacht. Im Zusammenhang damit, dass sich der Schreiber der Handschrift als *Jeckel mit der leberwurst* bezeichnet und in mehreren Einträgen mit seinem Namen spielt, fällt auf, dass eine Figur, die nur in einer einzig in Hs. k überlieferten Strophe auftaucht, im Neidhartlied *Jeckel* heißt. Dass die Einschreibung gelungen ist, beweist die Tatsache, dass *Jeckel* auch im Neidhartspiel von Hans Sachs als Praecursor und Narr auf den *plon* tritt.

In den Liedhandschriften tritt den Rezipierenden die »Aura der Autorschaft«⁸³³ Neidharts entgegen. Neidhart erscheint einerseits als greifbare Figur, doch wird im Medium der Schrift gleichzeitig die Absenz des in der Performance präsenten Sänger-Körpers deutlich. Die verschiedenen bereits erwähnten Indizien für Schnittstellen zwischen möglichen Performances und Handschriften exemplifizieren die »Echtheit« aller handschriftlichen Neidhartlieder im Benjaminschen Sinne, da sie auf das »Hier und Jetzt« von Ereignissen verweisen.

Diese Echtheitsqualität ist erst durch die Erfindung des Holzschnitts angegriffen, denn hier tritt die technische Apparatur zwischen Produktion und Rezeption, das Kunstwerk verliert seine Singularität und somit seine Aura.⁸³⁴ Mit Blick auf die bildenden Künste meint Benjamin, dass „die Einmaligkeit der im Kultbild waltenden Erscheinung“ in der Rezeption immer mehr „von der empirischen Einmaligkeit des Bildners oder seiner bildenden Leistung“⁸³⁵ verdrängt werde. Interessant ist in dieser Hinsicht, dass die Neidhart-Fuchs-Drucke bemüht sind, aus den tradierten Liedern eine zusammenhängende Vita eines Dichters namens Neidhart zu konstruieren. Während Neidhart auf dem Titelholzschnitt des ältesten Drucks mit einem Veilchen – einem Requisit, welches auf den Inhalt des bekannten Schwankliedes verweist – erscheint, zeigt der jüngste Titelholzschnitt Neidhart vor einem Gasthaus stehend mit Trinkbechern in beiden Händen. Der Fokus hat sich im jüngsten Druck insofern verschoben, als dass Neidhart den Rezipierenden nicht mehr mit Attributen des erlebenden Ich und handelnden Helden entgegentritt, sondern vielmehr als unterhaltender Autor-Sänger abgebildet ist.

⁸³³ Zur Terminologie vgl. Stolz: Aura der Autorschaft.

⁸³⁴ Vgl. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 12, Anm. 3.

⁸³⁵ Vgl. ebd., S. 17, Anm. 8.

Obwohl auf den Titelholzschnitten nach dem Vorbild der handschriftlichen Lieder gleichzeitig Neidharts Autorschaft in den Mittelpunkt gestellt und das Erzählte als Erlebtes ausgegeben wird, enden sie mit der Erzählung vom Tod Neidharts. Die in den Liedern oszillierende An- und Abwesenheit Neidharts wird durch das Ende retrospektiv auf Abwesenheit vereindeutigt – die Aura von Neidharts Autorschaft ist verloren. Formal wie inhaltlich ist Neidhart durch den technischen Druck festgelegt, verschlossen wie im Grab und zu einer statischen Instanz transformiert. Gegen die Sticheleien der Konkurrenten kann Neidhart sich nicht mehr wehren: *hie ligt Neithart begraben, und die pawrn stechen mit spiessen zu im* (Liedüberschrift; SNE II: z 37).

Sieht man vom Ende Neidharts ab, weisen die Drucke aber einige weitere Parallelen zu den handschriftlich überlieferten Liedern auf: Auf den Titelholzschnitten wird Neidhart, der hier den Beinamen »Fuchs« trägt, als Schwellenfigur zwischen höfischer und dörperlicher Sphäre, zwischen der Welt des Erzählens und der Erzählung, zwischen Innen und Außen ins Bild gesetzt. Die Ähnlichkeit zum Titelholzschnitt einer Mandeville-Inkunabel bestätigt, dass Neidhart als Reisender zwischen zwei Welten dargestellt ist. Wie auch in den handschriftlichen Liedern bringt erst die Konfrontation mit der dörperlichen, fremden Welt das Subjekt der Erzählung hervor.

Die (auto)biographischen Suggestionen der Lieder werden durch die Titel der Drucke verstärkt. Neidhart wird als handelndes und dichtendes Subjekt der Lieder beschrieben, der die angekündigten *abentwringe gidicht* mit den Bauern *gemacht und volbracht* hat. In den Überschriften der Lieder, die durch illustrierende Holzschnitte ergänzt sind, wird Neidhart entweder als Sprecher-Subjekt der Erzählung (*Hie sagt Neithart* [...]) oder als gegenwärtig handelnde Figur (z.B. *Hie fint Neithart den viel*) vorgestellt. Die Handlung wird im Moment der Rezeption vergegenwärtigt, durch Holzschnitte werden die als präsentisch behaupteten Ereignisse den Rezipierenden unmittelbar vor Augen gestellt. In den Liedüberschriften wird teilweise sowohl Präsens als auch Präteritum verwendet (z.B. *Hie kaufft Neithat zuvû hossen zu Nuernberg un̄ gab dē leutē regēsburger pfening zelō* [...]). Durch die häufigen Wechsel von Tempus und Überschriftentypen (*hie sagt/hie tut*) springt die Wahrnehmung der Rezipierenden permanent zwischen erzählter Handlung und gegenwärtiger Sprechsituation. So entsteht eine Brücke zwischen Subjekt der Erzählung und Sprecher-Subjekt, zwischen epischem Präteritum und lyrischem Präsens.

Die Spieltexte ähneln der Poetik der Lieder, insofern als das die Neidhartfigur hier als Grenzgänger fungiert, der interne und externe Kommunikationssituation verbindet. Die Eigenschaft Neidharts als Schwellenwesen wird bereits in den Titeln, Registereinträgen und Beischriften einiger Spieltexte angekündigt. Die ambivalenten Paratexte *des neitharts spill* («Kleines Neidhartspiel»), *Neydthardts Spyl* («Sterzinger Neidhartspiel») und *Von des neithartz spill waz er sich mit den pawren gehalten hat* («Großes Neidhartspiel») können sich sowohl auf Neidhart als Autor, als Spielleiter als auch als Figur beziehen. Sie verweisen auf die zahlreichen Handlungen und Sprechakte, die die theatrale Illusion durchbrechen und die interaktionsästhetische Wirkung der Spieltexte hervorrufen.

Da die Texte häufig offenlassen, ob sie sich auf die interne oder externe Kommunikation beziehen, sind Überlegungen zur Performance-Situation ähnlich schwierig wie bei den als Liedern bezeichneten Texten. Dass sich die Neidharte zwischen Erzählen, Darstellen und Agieren bewegen, erschwert eine klare Gattungszuordnung. So wurde etwa der älteste überlieferte Spieltext, das »St. Pauler Neidhartspiel« (um 1370), als „Zwischenstufe zwischen Lenzfeiern und den Fastnachtspielen“⁸³⁶ kategorisiert – ein Ausdruck, der den Status zwischen ritueller und theatraler Disposition hervorhebt. Da das »St. Pauler Neidhartspiel« nicht im Verbund mit anderen Spieltexten überliefert wurde, die Handschrift nicht die typischen Gebrauchsspuren einer Spielhandschrift aufweist und es keinen Titel trägt, wurde es – trotz eingerückter Regiebemerkungen – von seinem Entdecker Johann Loserth zunächst sogar als „das Lied vom Herrn Neidhart“⁸³⁷ angekündigt. Eventuell wählte Loserth diesen Terminus auch, weil die Neidhartfigur im St. Pauler Spiel stärker als in den jüngeren Spielen als Minnesänger charakterisiert wird. Symptomatisch ist in diesem Zusammenhang, dass in der Figurenrede Neidharts Gesang, Dichtung und rituelle Handlung (Veilchensuche) gleichgesetzt werden.

Im Gegensatz zu den Regiebemerkungen der meisten modernen Dramentexte stehen die Regiebemerkungen des »St. Pauler Neidhartspiels« im Konjunktiv Präsens mit jussiver Funktion, verleihen dem Text eine starke illokutionäre Kraft und suggerieren einen Wirklichkeitsbezug. Dagegen stehen die Regiebemerkungen des »Großen Neidhartspiels« durchgehend im Präsens Indikativ. Auch Tötungshandlungen und das Abschlagen von Gliedmaßen werden in Form von Aussagen, nicht Anweisungen, getätigt.

⁸³⁶ Holl: Geschichte des deutschen Lustspiels, S. 43.

⁸³⁷ Loserth: Das St. Pauler Formular, S. 13.

Durch die konstativen Regiebemerkungen des »Großen Neidhartspiels«, in denen auch die innerhalb von spätmittelalterlichen Spieltexten gängigen »als ob«-Formulierungen fehlen, entsteht der Eindruck einer geschlossenen fiktiven Welt. Ähnlich verhält es sich mit den sehr spärlichen Regiebemerkungen des »Kleinen Neidhartspiels«, die abgesehen von zwei Handlungsbeschreibungen aus reinen Angaben der Sprechrolle bestehen. Durch diese einfach und kurz gehaltenen Regiebemerkungen enthält der Text viele Leerstellen, was an die Poetik der Neidhartlieder erinnert und die Rezipierenden zur imaginativen Füllung der Lücken anregt. Beispielsweise geht die Forschungsmeinung, der Kampf bilde den Höhepunkt des Spiels, nicht aus der knappen Regiebemerkung (191) hervor, sondern ist vielmehr Resultat der performativen Kraft des im Spieltext dominierenden verbalen Schlagabtauschs zwischen Rittern und Bauern.

Im Gegensatz zum »Kleinen Neidhartspiel« und zum »Großen Neidhartspiel« werden in den Regiebemerkungen des »Sterzinger Neidhartszenars« und des »Sterzinger Neidhartspiels« zahlreiche Modalverben verwendet. Propositionale und direktive Strukturen sowie »als ob«-Formulierungen folgen oft unmittelbar aufeinander. Auf die Welt außerhalb der Spielrealität referieren nicht nur die Anweisungen an die Akteure, auch viele Raumbeschreibungen der Sterzinger Texte lassen einen propositionalen Gehalt vermuten.

Hinsichtlich des theatralen und rituellen Status der Spiele ist neben den Regiebemerkungen vor allem die Figur des Praecursors von Bedeutung. Der Praecursor übernimmt die Mittlerrolle zwischen Spielgeschehen und Publikumsrealität und teilt die liminale Existenz der Neidhartfigur, denn durch die Adressierung eines Publikums und Gesten der Zeugenschaft und Evidenz korreliert seine Funktion in Teilen mit dem Sprecher-Ich der Lieder. Wie insbesondere im Prolog des »Großen Neidhartspiels« deutlich wird, lassen die Texte häufig offen, ob sich die Praecursor-Rede an das Publikum oder die handlungsinternen Figuren wendet. In Referentialisierungsspielen wie der Aufforderung zum Tanz in der Vorrede des »Großen Neidhartspiels« verschmelzen Spielrealität und Publikumsrealität zur gegenwärtigen Handlung, an der alle Anwesenden teilhaben. Bezugnahmen der handelnden Figuren auf Prolog und Epilog verstärken den Eindruck einer rituellen Spielgemeinschaft. Durch wörtliche Verweise auf den Prolog in der Figurenrede der Bauern werden diese mit einem inadäquat rezipierendem Publikum gleichgesetzt. Doch die Bauern des »Großen Neidhartspiels« sind nicht nur schlechte Rezipienten, sondern auch schlechte Produzenten, die in ihren improvisierten, unharmonischen Liedern nur misslungene situative Erlebnis-dichtung erzeugen.

In der Performance könnte auch der Aufruf zum gemeinsamen Trinken im Epilog des »Großen Neidhartspiels« als theatral inszeniertes Ritual Ausgangspunkt für einen rituellen Umtrunk gewesen sein. Ähnlich verhält es sich mit der Bitte um Lohn und dem Verweis auf die anbrechende Fastenzeit am Schluss des »Kleinen Neidhartspiels«. Hier sind Prolog, Epilog und Spielgeschehen durch die immer wieder aufgegriffene Lohn- und Gewalt-Thematik verbunden. Die Betonung der jahreszyklischen Wiederkehr im Epilog verknüpft gegenwärtiges und zukünftiges Geschehen miteinander, wodurch der Text auf eine rituelle Rahmung der Performances verweist.

Besonders die funktionale Gestaltung der Handschriften des »Sterzinger Szenars« und des »Sterzinger Neidhartspiels« belegt eine enge Verbindung zu Performances. Die Texte beginnen und enden mit einer in direkter Sprache gestalteten *Ordnung*, die eine Prozession der Akteure zur *Schrancken* anordnet, dem abgegrenzten Platz, auf dem das Spielgeschehen stattfindet. Auch hier wird in den Texten eine rituelle Rahmung der Spielhandlung suggeriert. Da die Prozession aber zu einem Ort führt, der die Spielrealität von der Publikumsrealität trennt, wird die Handlung gleichzeitig als theatral markiert. In einer Performance, in deren Kontext vermutlich das »Sterzinger Szenar« entstanden ist, hat wahrscheinlich der Spielleiter die Rolle des Praecursors übernommen, denn Prolog und Epilog sind die einzigen vollständig aufgezeichneten Redepartien – alle anderen Figurenredner werden nach dem ersten Verspaar mit *etc.* abgekürzt.

Wie in der Vorrede des »Großen Neidhartspiels« werden auch in den Sterzinger Spielen Praecursor-Rede sowie Rede und Handlung der Bauernfiguren durch thematische und wörtliche Bezüge eng miteinander verknüpft. Während die Bauern im Handlungsverlauf als illiterat charakterisiert werden und Neidhart ihre Unfähigkeit, einen Fehdebrief zu interpretieren und den ritualisierten Ablauf einer Fehde zu verstehen, zu seinem eigenen Vorteil nutzen kann, entschuldigt bereits der Praecursor in der Vorrede die eventuell fehlerhaften Reime, da viele der Handelnden aufgrund mangelnder Schulbildung nicht lesen können – eine weitere Prologpassage, in der offen bleibt, ob sich die Worte auf den semiotischen Körper der gespielten Figuren oder auf die phänomenalen Leiber der Schauspieler beziehen.

Ähnliche Ambivalenzen weist eine lange Rede auf, in der Engelmar seine *Nachpawren* dazu anhält, Frieden mit der ritterlichen Partei zu schließen und sich nach Hause zu begeben. Besonders Engelmars abschließenden Worte (*Damite faren Wir wyder haym zu Haws / Dyser Schertz Vnd Tanntz ist aus*, »Sterzinger Neidhartspiel«, 1042–1043) erinnern stark an den

Epilog eines Ausschreiers, in dem das Spielgeschehen ausgeleitet und eine Brücke zur Publikumsrealität geschlagen wird, denn auf einer handlungsinternen Ebene kann von *Schertz* und *Tanntz* in Bezug auf die brutalen Rivalitäten zwischen Bauern und Rittern nicht die Rede sein. Innere und äußere Kommunikationsebene sind in den Texten des Sterzinger Spiels und des Szenars durch die Vor- und Nachrede, den »Prolog« Engelmars und die Thematisierung des Zusammenhangs von Memoria und Schrift (illiterate Bauern innerhalb der Spielrealität/illiterate Akteure) kaum voneinander zu trennen.

Im *fasnacht spiel*, welches Hans Sachs in seiner Sammlung mit dem Titel *Neidhart mit dem veyhel* bezeichnet, fungiert der Narr Jeckel als Praecursor. Jeckel hat nicht nur in Prolog und Epilog eine Mittlerrolle, sondern ist auch als steter Kommentator des Handlungsgeschehens aktiv. Handlungsintern wird er seiner Rolle als Narr gerecht, indem er die Vorgänge kommentiert, den anderen Figuren einen Spiegel vorhält und somit Rituale als konventionelles Verhalten parodiert und sie ihrer »rituellen Magie« beraubt. Jeckel übernimmt somit nicht nur als Praecursor Teile der Ich-Reden der Lieder und Charaktermerkmale der Neidhartfigur in Liedern und Spielen. Neidhart verliert seine Funktion als Grenzgänger und wird als rein handelnde Figur auf der Ebene der Spielrealität festgesetzt.

Doch auch handlungsintern agiert Neidhart im *fasnacht spiel* nicht mehr als grenzüberschreitender Trickster zwischen höfischer und dörperlicher Sphäre, sondern ist klar auf der semantischen Sphäre des Hofes zu lokalisieren. Letzteres gilt auch für die drei Neidhartlieder von Hans Sachs, in denen durchgehend aus unbeteiligter Beobachterrolle heterodiegetisch erzählt wird und Neidhart allein auf der Handlungsebene zu verorten ist. Anscheinend konnte ein Autor mit klarem Werk- und Urheberbewusstsein wie Hans Sachs keine Figuren dulden, die neben einer starken Erzählerrolle autoritative Funktionen trägt, und hat Neidhart daher auf seine Handlungsfunktion reduziert. Seine eigene herausragende Rolle im *fasnacht spiel* sichert sich Hans Sachs, indem er sich selbst in den Spieltext einschreibt und das Spiel mit seinem Namen enden lässt (*Das vns kein unvil daraus wachs, / Das peger wir, mit vns Hans Sachs* (»Neidhart mit dem veyhel«, 507–508). Da der Autor Hans Sachs und der Narr Jeckel Funktionen übernehmen, die in der früheren Überlieferung die Neidhartfigur in sich vereint hat, ist Neidhart im Fastnachtspiel von Hans Sachs zu einem mediokren Schalk transformiert.

Neben Lied- und Spieltexten belegen zahlreiche Neidhart-Verweise in literarischen und historischen Quellen die Popularität der Neidhartfigur bis ins 16. Jahrhundert. Auch diese

Zeugnisse beziehen sich auf den Status Neidharts zwischen Autor-Ich, Sänger-Ich und handelnder Figur und belegen die performative Kraft der Neidharte. Die Prominenz des Erzähler- bzw. Sänger-Ichs als Autorfigur, die enge Verknüpfung von Histoire und Discours sowie die häufige Verwendung von Figuren der Evidenz teilen die Neidharte mit Wolframs »Parzival« und den Werken Hermanns von Sachsenheim. Im »Jüngerem Titurek«, in der »Mörin« und im Meistersang werden Neidhart und Wolfram mehrfach im selben Zuge genannt. Neidharts Tätigkeit wird wiederholt mit dem Begriff *paratieren* in Verbindung gebracht, der aus der Fechtsprache stammt und die kunstvolle Abwehr von gegnerischen Hieben bezeichnet. Der Begriff vereint die literarisch kunstfertige Technik der Neidhartlieder mit dem in der erzählten Welt der Lieder dominierenden Thema des Dörperkampfes.

Nicht nur in Hermanns von Sachsenheim »Mörin«, auch in Wittenwilers »Ring« wird explizit auf das agonale Grundprinzip der Schwanklieder Bezug genommen, in denen Neidhart aus der Konfrontation mit seinen dörperlichen Feinden – oft mit Hilfe der Sprachmacht seines Sings und manipulierter Rituale – als Sieger hervorgeht. Neidhart erscheint im »Ring« als literarische (Neben-)Figur und wird als *gast* im Dorf Lappenhausen vorgestellt, der die Handlung ebenso unvermittelt verlässt, wie er auf den *plon* getreten ist. Obwohl er nur in der kurzen Passage des Bauernturniers eine Rolle spielt, hält Neidhart als ortloser Trickster die Fäden in der Hand, führt Regie im Lappenhausener Ritterspiel. Sein plötzliches Verschwinden hat zum Ergebnis, dass den Bauern der Vortänzer, der gleichzeitig der Vorsänger ist, fehlt. Auch in Hermanns von Sachsenheim »Spiegel« wird erwähnt, dass Neidhart seine Lieder nicht nur von, sondern auch *für* Bauern singt.

In historischen Quellen, hauptsächlich Rechnungsbüchern, bezeichnet »Neidhart« Entertainer, die vermutlich Neidhartlieder im Repertoire führten, Neidhartspiele performten oder sich selbst den Künstlernamen »Neidhart« gaben. Ekehard Simon hat zahlreiche Belege für die Performance von Neidhart-Spielen gesammelt und zählt hierzu nicht nur den Ausdruck »Neidhartspiel«, sondern auch die einfache Nennung »ein Neidhart« und die Formulierung »Neidharttanz«. Inwiefern Schrift in diese Performances involviert war, bleibt offen. Die Verwendung des Terminus »Neidharttanz«, der auch auf Wandmalereien bezogen wird, meint vermutlich speziell choreografierte Tänze (*Ir geng sind hin und her gebogen, / Als ob aine den nithart tritt*). Wie auch im Zitat von Kaiser Maximilian im Eingangskapitel deutlich wurde, impliziert das »Treten« eines Neidharts aber immer auch einen gewaltsamen Akt.

Die Omnipräsenz der Neidhartfigur im späten Mittelalter wird nicht zuletzt vor allem durch eine Marginalie im »Lochamer Liederbuch« und einen Nachtrag im »Reichenauer Kochbuch« deutlich. Neben einem Minnelied hat offenbar selbst die pragmatische Textsorte »Kochrezept« den berühmten Veilchenschwank, der im folgenden Kapitel näher untersucht wird, ins Gedächtnis der Rezipierenden gerufen. Kollektiv interaktive Mechanismen in Performance und Schrift bringen Neidhart hervor. Auch in Bezug auf diese knappen nachgetragenen Bemerkungen kann man von einer kontinuierlichen Neidhartproduktion sprechen, die ihren Ausgangspunkt in der biographischen Referentialisierung der Neidhartfigur hat. Die intrikaten Relationen von historischen Personen und literarischen Figuren, Ereignissen und Ritualen werden im nächsten Kapitel im Mittelpunkt stehen.

Teil III

RITUALE DER TRANSFORMATION – TRANSFORMATIONEN DES RITUALS

1. Verkehrte Rituale?

1.1. Neidhart als Ritualmoderator

Während im zweiten Teil die Neidhartfigur im Zusammenhang mit den Ich-Reden, den dialogischen Partien und den poetologischen Aussagen der Liedtexte ebenso wie die Auftritte und Regiebemerkungen der Spieltexte analysiert und mit Überlegungen zu rituellen und theatralen Textstrukturen sowie den kulturellen Kontexten der materiellen Überlieferungsträger verknüpft wurden, sollen im Folgenden Rituale auf der Handlungsebene untersucht werden. Nicht nur im Plot des berühmten Veilchenschwanks, sondern in fast allen Neidhartschwänken bilden (verkehrte) rituelle Handlungen die konstituierenden Elemente. Es stellt sich daher nicht nur die Frage nach ihrer Bedeutung für Handlungsstruktur und Figurencharakterisierung, sondern auch die nach den Interdependenzen dieser – zunächst als fiktiv aufzufassenden – Rituale mit realen rituellen und theatralen Performances, insbesondere den Zusammenhängen, welche die Forschung seit dem 19. Jahrhundert zwischen historisch-realen und vermutlich fiktiven, narrativ tradierten Ritualen konstruiert hat.

In Bezug auf den Schwankroman »Der Pfaffe Amis«, der in der Riedegger Sammelhandschrift (R) nicht zufällig den Neidhartliedern vorangestellt sein dürfte, bezeichnet Ruth Sassenhausen das Ritual als „notwendiges Instrument und Garant für das Gelingen der Betrügereien des Protagonisten“⁸³⁸ – ein Kommentar, den man ohne weiteres auch auf die meisten Neidhartschwänke übertragen könnte, denn sowohl Amis als auch Neidhart sind Tricksster, ambivalente Figuren, die sich über gesellschaftliche Regeln und Tabus hinwegsetzen. Der listige Pfaffe Amis sei, so Sassenhausen, ein »Ritualmoderator«, da er die Rituale, an deren Wirksamkeit alle Beteiligten glauben, durchschaue und aktiv lenke beziehungsweise im Falle der »Rituale der Täuschung« gezielt manipulierte.⁸³⁹ Die Täuschungen gelingen, weil sie auf Ritualstrukturen basieren und somit von den Teilnehmenden als natürlich gegeben wahrgenommen und nicht hinterfragt werden.⁸⁴⁰

Ähnlich beschreibt auch Barbara Stollberg-Rilinger in ihrer grundlegenden historischen Einführung zum »Ritual« die Mechanismen, die für das Misslingen von Ritualen verantwortlich sind. „Der Verlauf von Ritualen ist nie vollständig kontrollierbar, im Gegenteil: Gerade

⁸³⁸ Sassenhausen: Das Ritual als Täuschung, S. 78.

⁸³⁹ Stollberg-Rilinger spricht vom »Ritualregisseur« – ein Begriff, der sich auf Grund der Konnotation mit dem theatralen für die vorliegende Untersuchung nicht eignet. Vgl. Stollberg-Rilinger: Rituale, S. 211.

⁸⁴⁰ Ohne ausdrückliche Bezugnahme auf Bourdieu geht Sassenhausen von der »performativen Magie« von Ritualen aus.

aufgrund ihrer äußeren Formung sind sie für Fehlritte, Missgeschicke, Verletzungen, Sakrilegien, Gefährdungen aller Art besonders anfällig.⁸⁴¹ Somit könne man anhand der Analyse von »misslungenen Ritualen« die normativen Strukturen eines Rituals aufdecken. Die Historikerin beschreibt verschiedenen Kategorien von Störungen, die zur Entzauberung von rituellen Handlungen führen können. Hierzu gehören a) Missgeschicke, also von den Akteuren nicht mutwillig gestörte oder fehlerhafte Vorgänge; b) Konflikte der Ritualakteure über den korrekten Verlauf; c) die Abwesenheit von wichtigen Akteuren oder Adressaten; d) das offene Zurschaustellen von ironischer Distanz und mangelnder Akzeptanz der rituellen Normen und Handlungen durch die Akteure sowie in diesem Zusammenhang e) die Verweigerung der angemessenen Reaktion und Handlung; f) die Entgleisung der rituellen Handlungen, beispielsweise wenn ein Schaukampf zu realen Verletzungen und einem Blutbad führt; g) die »Usurpation des Rituals« durch illegitime Akteure; h) unaufrichtig vollzogene rituelle Handlungen wie zum Beispiel der Judaskuss und h) demonstrative Regelverstöße.⁸⁴²

Während sich die äußerst differenzierten Kategorien von Stollberg-Rilinger aufgrund der breiter angelegten Thematik von misslungenen Ritualen aus historischer Perspektive teils überschneiden, konzentriert sich Sassenhausen konkret auf gezielt manipulierte Rituale innerhalb fiktiver Welten. Der Fokus liegt auf der Figurenzeichnung des Protagonisten als subversivem Ritualmoderator. Das ihrer literaturwissenschaftlichen Analyse des »Pfaffen Amis« zugrundeliegende Modell beschränkt sich daher auf drei Typen. Mit dem Hauptaugenmerk auf der Sinn-Form-Korrelation unterscheidet sie zwischen a) »sinnentleerten Ritualen«, also solchen Ritualen, in denen zwar das Symbol, nicht aber der Sinn vorhanden ist und letzterer meist nur vorgetäuscht wird, b) »Ritualen, die Symbole manipulieren« und c) »Ritualen in Form von Sinnsubstitution«.⁸⁴³

Sassenhausen greift in ihren Überlegungen unter anderem auf einen sieben Jahre zuvor erschienen Aufsatz von Karina Kellermann zurück, in welchem diese das komisch-subversive Potential von »verkehrten Ritualen« an Beispielen aus der Epik aufspürt, deren Untersuchung also einen universelleren Ansatz verfolgt. Auch Kellermann betont, dass es vor allem die symbolische Kommunikationsform sei, welche Rituale „prinzipiell anfällig für Heuchelei und Betrug“⁸⁴⁴ mache. In der rituellen Handlung könne die Übereinstimmung

⁸⁴¹ Ebd.

⁸⁴² Vgl. ebd., S. 211–218.

⁸⁴³ Vgl. Sassenhausen: Das Ritual als Täuschung, S. 61–62.

⁸⁴⁴ Kellermann: Verkehrte Rituale, S. 43.

von innen und außen nie vollständig garantiert werden. »Verkehrte Rituale« decken somit eine Inkongruenz von innen und außen auf.⁸⁴⁵

Kellermann teilt die Ritualtypen nach Kenntnisstand und Intention der Teilnehmenden ein und differenziert zwischen a) »verkehrten Ritualen«, die aus der Unkenntnis der rituellen Handlungsfolge und seiner sozialen Bedeutung resultieren, b) »verkehrten Ritualen«, die auf einer bewussten Nicht-Erfüllung des rituellen Regelsystems basieren und c) »verkehrten Ritualen«, die einen subversiven Charakter haben. Letztere sind von besonderem Interesse, da sie mit meist destruktiven Absichten strategisch verkehrt werden. „Gemeint sind Täuschungsmanöver, die mit der Doppeldeutigkeit der höfischen Rituale spielen, aus der Diskrepanz von uneigentlichem und eigentlichem Sprechen und Handeln Gewinn ziehen.“⁸⁴⁶

Nicht nur für Kellermann sind die Unterschiede im Kenntnisstand der Teilnehmenden von verkehrten Ritualen konstitutiv. Ein für diese Arbeit grundlegender Aufsatz von Jörn Bockmann, der sich mit dem „Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition“ befasst, zeigt, dass vor allem manipulierte Rituale mit subversivem Charakter in den Neidhartschwänken eine große Rolle spielen, wobei sich Bockmanns Analyse auf den Veilchenschwank konzentriert. Während Bockmann das »Anti-Zeremoniell« als kontrastive Bezugnahme auf einen zeremoniellen Akt, also als demonstrative Verkehrung (z.B. Narrenfeste), definiert, verwendet er den Terminus »Pseudo-Zeremoniell« für Handlungen, in denen die teilnehmenden Figuren an die Gültigkeit und Wirksamkeit des rituellen Akts glauben, die Rezipierenden aber durch bestimmte Textsignale über die fehlende Gültigkeit informiert werden. Es handelt sich also um eine „Dissoziation der Figuren- von der Rezipientenperspektive.“⁸⁴⁷

Wie an dem von Bockmann als Beispiel für das »Anti-Zeremoniell« herangezogenen Narrenfest deutlich wird, besteht ein zentraler Unterschied in der Rahmung und somit den Konsequenzen des verkehrten Rituals. Die während des Narrenfests vollzogene Inversion verläuft im Rahmen einer dem Alltag enthobenen Situation, ist damit zeitlich begrenzt und hat

⁸⁴⁵ Vgl. ebd.

⁸⁴⁶ Ebd., S. 39. Die von Sassenhausen untersuchten »manipulierten Rituale« gehören somit zum letzten Typ der von Kellermann beschriebenen Kategorien. In Anlehnung an Karina Kellermann verwende ich in der folgenden Analyse überwiegend den Terminus »verkehrtes Ritual«, da sich das Adjektiv sowohl als Attribut zur Figurenbeschreibung und Handlungen eignet (»jemand handelt mit verkehrten Absichten«), als auch auf die Ebene der Rezeption (»etwas verkehrt verstehen«) und damit auch auf die wechselseitigen Beziehung von Sinn und Form (»das verkehrte Symbol«/»die verkehrte Sinnzuschreibung«) beziehen lässt.

⁸⁴⁷ Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition, S. 214. Als wesentliches Unterscheidungsmerkmal zwischen Zeremoniell und Ritual führt Bockmann das Kriterium der »Bewusstheit« von Ritualen an. Während die Regeln des Zeremoniells den Teilnehmenden bewusst und stets gegenwärtig seien, gelte dies in Bezug auf rituelle Handlungen nicht. Vgl. ebd., S. 211, Anm. 7. Eine Unterscheidung, die ich nicht verfolge, vgl. die Definitionen im ersten Teil dieser Arbeit.

keine Konsequenzen für die bestehende soziale Ordnung.⁸⁴⁸ So hat etwa die rituelle Einsetzung eines Narrenbischofs in der sogenannten »Narreninvestitur« weder die Entehrung und Devestitur eines Bischofs als unmittelbare Folge, noch wird das zugrundeliegende Ritual der Investitur durch sie transformiert.⁸⁴⁹ Victor Turner bezeichnet Rituale dieser Art als »Rituale der Statusumkehrung« und stellt fest, dass in ihrem „Verlauf die Untergebenen ihre Übergebenen oft verbal verunglimpfen, ja selbst körperlich misshandeln. Eine häufig vorkommende Variante dieses Ritualtyps ist dadurch gekennzeichnet, dass sich die Untergebenen Rang und Stil der Übergebenen aneignen.“⁸⁵⁰ Da die konstitutiven Merkmale von Ritualen der Statusumkehrung die spöttische Imitation, die bloß temporäre Inversion und die Bestätigung der bestehenden Ordnung sind, zieht Turner explizit Parallelen zur Komödie.⁸⁵¹ Elisabeth Keller hat festgestellt, dass Riten der Statusumkehrung als „strukturelle Vergleichsfolie für das Neidhartspiel und insbesondere den Veilchenschwank“ dienen können, da „Inversion auch als eigentliches, vielschichtiges und vor allem textimmanentes Spiel erscheint.“⁸⁵²

Die bis zu dieser Stelle skizzierten Überlegungen bilden den Ausgangspunkt der folgenden Untersuchung von verkehrten Ritualen in den Neidhartschwänken, die sich nach einer anfänglichen exemplarischen Darstellung zweier prominenter Rituale im Beicht- und im Kuttenschwank im letzten Teil auf das »Veilchenritual« konzentriert. Hierbei wird unter anderem davon ausgegangen, dass die Literarisierung ritueller Formen Reflexionen über die Praxis der Performance ermöglicht. Neben der Frage, wie sich die verkehrten Rituale auf inhaltlicher Ebene gestalten, spielen auch die Auswirkungen auf struktureller und formaler Ebene bzw. die Interdependenzen zwischen inhaltlicher und formaler Ebene eine Rolle. Beeinflussen die Störungen auf inhaltlicher Ebene die Struktur der Texte? Weichen die verkehrten Rituale in den verschiedenen Gattungen und Medien voneinander ab? Wirkt sich der verstärkte Wandel von einer durch rituelle zu einer durch textuelle Kohärenz geprägten Kultur (Assmann) auf die Darstellung der verkehrten rituellen Handlungen aus? Machen die Neidharte Rituale zum Gegenstand der Reflexion und kritisieren etablierte Rituale implizit?

⁸⁴⁸ Da es sich bei den Ritualakteuren der Narrenfeste meist um jüngere Männer handelt, verzeichnet Velten insofern eine Wirksamkeit der Rituale, als die jungen Männer auf ihre zukünftigen gesellschaftlichen Positionen vorbereitet werden. Es handelt sich bei den Ritualen der Statusumkehr somit gewissermaßen um Vorbereitungen auf Schwellenrituale. Vgl. Velten: Einsetzungsrituale als Rituale der Statusumkehr.

⁸⁴⁹ Vgl. Stollberg-Rilinger: Rituale, S. 164. Umstritten ist, ob diese Rituale einen subversiven Charakter haben oder letztlich der Festigung der bestehenden Ordnung dienen. Vgl. ebd., S. 167.

⁸⁵⁰ Turner: Das Ritual, S. 160.

⁸⁵¹ Vgl. ebd., S. 191. Zu den grundlegenden Thesen Turners vgl. Kap.1.1.2.

⁸⁵² Keller: Inversion des Veilchens, S. 346.

Könnte diese latent antirituelle Dimension der Grund dafür sein, dass gerade die Neidhartschwänke im 15. und 16. Jahrhundert beliebter wurden? Wenn ja, wurden die Performances stärker theatral oder hatten sie auf Grundlage der auf inhaltlicher Ebene verhandelten verkehrten Rituale einen rituellen Charakter?⁸⁵³

In dem im ersten Abschnitt analysierten Beicht- und Kuttenschwank nimmt Neidhart die Rolle des Ritualmanipulators ein, der über umfassende rituelle Kompetenzen verfügt, die die Bauern nicht besitzen. Beicht- und Kuttenschwank stehen exemplarisch für zahlreiche weitere durch Neidhart verkehrte Rituale, die allein vor dem Hintergrund von gelungenen rituellen Handlungen (Beichte, Hochzeit, Gastmahl, Taufe, Eidleistungen, Fehde) interpretierbar sind, ins Register der kulturellen Praktiken der Zeit gehören und schriftlich dokumentiert sind. Verkehrte Rituale wie etwa manipulierte Eidleistungen wurden bereits im zweiten Teil dieser Arbeit beschrieben (vgl. Teil II Kap. 3.). Die heuristische Analyse von Beicht- und Kuttenschwank dient dazu, das Muster der in den weiteren Neidhartschwänken verkehrten Rituale zu skizzieren.

Im Gegensatz zu diesen transformierten Ritualen stellt sich für die Untersuchung des Veilchenrituals eine besondere Herausforderung: Im Veilchenschwank übernimmt nicht nur die Figur eines Bauern die Rolle des Ritualmanipulators, als problematischer für die Analyse erweist sich die Tatsache, dass die Existenz eines möglicherweise in der historischen Realität wirksamen Veilchenrituals als Folie für die literarischen und bildlichen Zeugnisse nicht verifizierbar ist, historische Quellen für ein solches Veilchenritual fehlen. Handelt es sich um ein ursprünglich in der Mündlichkeit verankertes Ritual, welches im Medium der Schrift literarisch verarbeitet wurde, oder um ein fiktives, narrativ konstruiertes Ritual, das möglicherweise durch Performances eine rituelle oder theatrale Rahmung bekommen und so – im Sinne eines wechselseitigen Verhältnisses von Text und Ritual – die kulturelle Praxis beeinflusst hat? Da es sich um den wohl populärsten Neidhartschwank handelt, werden die intrikaten Relationen von Produktion und Rezeption des Veilchenrituals sowie die Vermischung von narrativen und kulturellen Handlungsmustern ritueller Sequenzen in den letzten Abschnitten ausführlich beleuchtet.

⁸⁵³ Auch das bewusste Verkehren von rituellen Handlungen drückt sich letztlich in einem rituellen Akt aus. Das Anti-Ritual kann sich wiederum innerhalb bestimmter Gemeinschaften als konventionelles Ritual etablieren. Als Beispiel hierfür kann die Reformation dienen, die sich in ihren anti-ritualistischen Handlungen selbst symbolisch-ritueller Mittel bediente. Vgl. Stollberg-Rilinger, S. 160–172. Ab einem bestimmten Zeitpunkt kann also nicht mehr von einem verkehrten Ritual die Rede sein, sondern passender von einem »transformierten Ritual«.

1.2. Burleske Rituale I: Der Beichtschwank

Da sich sowohl der Beicht- als auch der Kuttenschwank auf sakrale rituelle Handlungsmuster beziehen und beide Schwänke im »Großen Neidhartspiel« eng miteinander verwoben sind, bietet es sich an, sie in einem gemeinsamen Kapitel zu untersuchen. Die breite und früh einsetzende Überlieferung beider Schwänke, die fragmentarisch bereits im 14. Jahrhundert beginnt, deutet darauf hin, dass sie neben dem Veilchenschwank zu den beliebtesten Neidhartschwänken gehörten. Der Beichtschwank ist im Hildesheimer Neidhart-Fragment (Hi, 14. Jahrhundert) und der Sterzinger Miszellaneen-Handschrift (s, frühes 15. Jahrhundert) bruchstückhaft überliefert. In der Berliner Neidhart-Handschrift c (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts) steht das Schwanklied unter der Überschrift *Die peicht*. Text und Bild der Bauernbeichte überliefern die Neithart Fuchs-Drucke (ab 1495).⁸⁵⁴ Eine den Lied- und Spieltexten analoge Episode wird auch in Wittenwilers »Ring« erzählt.

Obwohl der Kuttenschwank nicht in den umfangreichen Neidhart-Sammlungen des 15. Jahrhunderts – der Berliner Handschrift und der Sterzinger Miszellaneen-Handschrift – enthalten ist, belegen zahlreiche Zeugnisse seine Popularität. Neben der fragmentarischen Überlieferung von zwei Strophen im Neidhart-Fragment G (14. Jahrhundert)⁸⁵⁵ ist er in zwei Liederhandschriften des 15. Jahrhunderts überliefert: der Wiener Neidhart-Handschrift w und der Brentanoschen Handschrift f.⁸⁵⁶ Darüber hinaus tradieren außer dem bereits genannten »Großen Neidhartspiel« auch der »Neithart Fuchs« und ein Meisterlied von Hans Sachs Varianten des Kuttenschwanks.

Ikonographische Zeugnisse zu beiden Schwänken bieten die Holzschnitte der Neithart Fuchs-Drucke. Ferner indiziert ein durch Burghart Wachinger entziffertes Spruchband auf dem Wandgemälde der Burg Trautson eine Verbindung des Bildes zum Kuttenschwank.⁸⁵⁷ Die Geschichte von Neidhart und den falschen Mönchen findet überdies, gemeinsam mit

⁸⁵⁴ Vgl. SNE II: c 13, S. 37. Die Textfragmente aus Handschrift s stimmen mit Teilen aus dem in Handschrift c überlieferten Liedtext vollends überein und werden daher im Folgenden ebenso wenig berücksichtigt wie der teils nur aus Wortfragmenten bestehende Text in Handschrift Hi.

⁸⁵⁵ »Grieshabers Bruchstück«: UB Freiburg im Breisgau Hs. 520. Aufgrund des stark fragmentarischen Charakters wird der Text in der Untersuchung ausgeklammert.

⁸⁵⁶ Vgl. SNE II: f 17, S. 257.

⁸⁵⁷ „Das Wort *osterwein* ist also geradezu Zitat aus dem Kuttenschwank.“ (Wachinger: Neidhart-Schwänke im Bild, S. 155). Da auf dem Bild zahlreiche simultane Handlungen zu erkennen sind, kann man von einem Zusammenhang des in der Bildsprache transportierten Fassschwanks mit dem Kuttenschwank ausgehen. Simon bringt das Relief an der Seite der Tumba des sogenannten Neidhart-Grabmals am Wiener Stephansdom in Verbindung mit dem Kuttenschwank. Hierbei handelt es sich aber um reine Spekulation, da das Relief leider fast vollständig zerstört ist. Vgl. Simon: Neidhart's Tomb.

dem Veilchen- und dem Brautschwank, in einem Reisebericht aus dem frühen 16. Jahrhundert Erwähnung, der im Kapitel zum »Veilchenritual« näher betrachtet wird (vgl. Teil III, Kap. 3).

Die Quellenvielfalt stellt eine adäquate Grundlage zur Interpretation des Beicht- und des Kuttenschwanks bereit. Weil Ziel dieses Kapitels aber lediglich ist, die spezifischen Wirkmechanismen des Großteils der Neidhartschwänke exemplarisch zu skizzieren und zu zeigen, dass der Protagonist in den Neidhartschwänken als Zeichensetzer fungiert, der über breiteres rituelles Wissen und einen innovativeren Umgang mit rituellen Handlungsmustern verfügt als seine Gegenspieler, werden die materiellen Zeugnisse im Folgenden nicht in Einzelkapiteln gesondert untersucht.⁸⁵⁸ Trotz des im Vergleich zum vorherigen Kapitel und zur anschließenden Analyse des Veilchenschwanks abweichenden methodischen Vorgehens wird punktuell auf Varianten eingegangen, insofern sie für die Darstellung der Aneignung von rituellen Handlungsmustern durch die Neidhartfigur relevant erscheinen.

Heinrich Wittenwilers »Ring« stellt das vermutlich älteste Zeugnis dar, welches eine vollständige Variante der Geschichte von Neidhart als Beichtvater der Bauern überliefert.⁸⁵⁹ Die Episode ist in das Bauernturnier im ersten Teil des komischen Romans eingelagert, in dem Neidhart den Bauern durch seine ritterlichen Fähigkeiten, seine bessere Ausrüstung, sein rituelles Wissen über den korrekten Ablauf eines Turniers und seine geschickten Listen weit überlegen ist. Auf einer Verfolgungsjagd, auf der die gesammelten Lappenhäuser Bauern Neidhart hetzen, stürzen zwei von ihnen zu Tode (649–658). „Dieses Ereignis bewirkt bei den verbleibenden Verfolgern plötzlich eine innere Umkehr, die sie in Neidhart einen *Mann des heiligen gaistes vol* (667) sehen lässt.“⁸⁶⁰ Besonders die beiden Bauern *Heintzo* und *Lechspiss* halten den Tod ihrer Gesellen offensichtlich für die Strafe einer übernatürlichen Gewalt, bereuen ihre Sünden und streben nach Absolution.⁸⁶¹ Obwohl Neidhart hier nicht, wie in den Schwankliedern und im »Großen Neidhartspiel«, als Mönch verkleidet erscheint, halten

⁸⁵⁸ Einen umfassenden Überblick über die Unterschiede innerhalb der schriftlichen Überlieferung liefern Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 92–101; Brill: Die Schule Neidharts, S. 167–171 und Harrant: Liedrezeption in den Neidhartspielen, S. 226–233.

⁸⁵⁹ Der »Ring« wird zwischen 1360 und 1418 datiert.

⁸⁶⁰ Bockmann: *Her Neithart in dem grünen gras / Den pauren do ze peichte sas*, S. 15.

⁸⁶¹ Da sie sich „den Einsatz der Beichtepisode gerade an dieser Stelle in Wittenwilers planvoll angelegtem Epos nicht erklären kann“, möchte Claudia Händl die Sünde, welche die Bauern bereuen als „expliziten Hinweis des Autors auf das immer noch bestehende kirchliche Turnierverbot sehen.“ (Händl: *Hofieren mit stechen und turnieren*. S. 106). Im Text lässt sich diese These jedoch nicht belegen, die Bauern bitten Neidhart um Vergebung für ihre *bosshait* gegenüber dem *gast*, nicht für die Ausrichtung des Turniers. Auch in den Beichten kommen keine Hinweise auf das Turnier vor.

sie den *herrn von frömden landen* für befähigt, ihnen die Beichte abzunehmen (660–667).⁸⁶² Neidhart ergreift die Chance, den Beichtvater zu mimen, und unterrichtet sie zunächst regelkonform über die korrekten rituellen Abläufe eines wirksamen Beichtrituals, die Reue, Beichte und Buße als Voraussetzung für die Loslösung:⁸⁶³ *Die sünd ich nit vergeben mag / Ane reuw und peicht und puoss, / Die der sündler tuon muoss / Gäntzleich ane falschebeit.* (675–678).

Während *Heintzo* und *Lechspiss* vorher nur die unvollkommene Reue aus Furcht vor der ewigen Verdammnis (*attritio*) empfunden haben, beginnen sie nach dieser Information, vollkommene Reue zu signalisieren. Sie schlagen sich auf die Brust und bläuen sich die Herzen, bis ihnen Blut aus Mund und Nase spritzt, damit zeigen sie „ein sehr wörtliches Verständnis der *contritio cordis*“⁸⁶⁴ – der Zerknirschung des Herzens. Sie weinen unmäßig und die Last ihrer Sünden wiegt anscheinend so schwer, dass sie zu Boden sinken. Dass es sich hierbei allerdings um bloße Gebärden handelt und ihre Reue noch immer allein aus Furcht vor der Verdammnis als Sünder im Nachleben motiviert ist, erkennt man an der Gottesanrufung von *Lechspiss*:

*Herrgot, gib mir sinn und craft,
Daz ich meinr sünden ledig werde
Und so nit var von diser erde,
Sam Pentz und Jächel sind verschaiden
Als lästerleich auf diser haiden!* (691–695)

Die folgende Beichte vollzieht sich den äußeren Gebärden nach regelgerecht: *Lechspiss* fällt vor Neidhart auf die Knie, bittet um Abnahme der Beichte und Auferlegung der Buße. Der Beichtvater beginnt mit dem sakramentalen Kreuzzeichen über die beiden Sünder und verwendet eine deprekative Vergebungsformel. Da die Form der öffentlichen Beichte im 14. Jahrhundert nicht mehr üblich ist, wendet sich Neidhart im Folgenden den Pönitenten einzeln zu. *Lechspiss* versichert sich noch einmal seiner Verschwiegenheit, woraufhin Neidhart

⁸⁶² Man könnte hieraus schließen, dass Wittenwiler die Kenntnis des Schwanks beim Publikum vorausgesetzt hat. (Vgl. Händl: *Hofieren mit stechen und turnieren*, S. 107). Doch damit wäre die Pointe verkannt, dass Neidhart eben keine Verkleidung benötigt, da die Lappenhausener den Tod ihrer Kampfgesellen als göttliche Fügung verstehen und die übernatürliche Gewalt unreflektiert auf Neidhart übertragen und ihm somit die Schlüsselgewalt zugestehen. Es könnte sich vielmehr um eine sublimen Diskussion der im Konstanzer Konzil disputierten Kirchenreform und den Glaubensfragen handeln. Die Entstehung des »Rings« wird im Umfeld des Konzils verortet. Von bestimmten reformatorischen Gruppen, wie den Hussiten, wurde die Schlüsselgewalt der Geistlichen und in diesem Zusammenhang die Beichte und der Glaube an die menschliche Fähigkeit zur vollkommenen Reue abgelehnt. Vgl. Benrath: *Wegbereiter der Reformation*.

⁸⁶³ Im vierten Laterankonzil (1215) wurde der Beichtvorgang in folgender Ordnung festgesetzt: 1. Voraussetzung: Reue (*contritio cordis* – Zerknirschung des Herzens), 2. *confessio oris* (Aussprechen der Sünden), 3. *absolutio* (Losprechung von den Sünden), 4. *satisfactio operis* (Bußleistungen, z.B. das Rosenkranzgebet). Die Bezugnahmen auf die rituellen Muster des Bußsakraments, den theologischen Diskurs und die historische Entwicklung orientieren sich im Wesentlichen an Hödl: *Buße*. In: *LexMa* Bd. 2., Sp. 1123–1144 und Asmussen: *Beichte*. In: *TRE* 5, S. 411–439.

⁸⁶⁴ Bockmann: *Her Neithart in dem grüenen gras / Den pauren do ze peichte sas*, S. 16.

auf die drohende Exkommunikation des Beichtvaters bei Missachtung des Beichtgeheimnisses verweist: *Daz mir wär von hertzen lait, / Scholt ich meine phaffhait / Mit deiner peichte so verliesen* (728–730). Die kundigen Rezipierenden wissen allerdings im Gegensatz zu den in religiösen Angelegenheiten ganz offensichtlich nur unzulänglich informierten Lappenhäuser Bauern, dass Neidhart nicht viel zu verlieren hat – schon gar nicht seine *phaffhait*.

Die Gebärden der Bauern entsprechen den üblichen rituellen Handlungsverläufen, doch die Schilderungen ihrer Sünden stehen im lächerlichen Kontrast zu ihrer Körpersprache. Die gebeichteten Vergehen sind mit Wießner allenfalls als „drollig“⁸⁶⁵ zu bezeichnen: *Lechspiss* hat seine Ehefrau dreimal auf den Bauch geküsst und *Heintzo* ist auf einer Kuh geritten, um trocken über einen Bach zu gelangen. Trotz dieses wenig ernstzunehmenden Beichtinhalts stuft Neidhart die Fälle – wie auch im Schwanklied und der Beichtepisode im Spiel – als *casus reservati* ein, vorbehaltene Fälle in denen Absolution nur durch einen speziellen, höher gestellten Geistlichen gegeben werden kann. *Lechspiss* wird zum Bischof, *Heintzo* auf eine Pilgerfahrt nach Rom geschickt. Neidhart ordnet das Vergehen von *Heintzo* den päpstlichen Reservatsfällen zu, die üblicherweise schwerwiegenden Sünden vorbehalten sind.

Bemerkenswert ist nun, dass das Epos – im Gegensatz zum Schwanklied und zum Spiel – eine Innensicht bietet, in der erläutert wird, warum Neidhart den Bauern nicht die Absolution erteilt und sie als *casus reservati* einstuft:

*Herr Neithart, do, der gumpelpcaff,
Der im gedocht in seinem muot:
„Böser schimphe ward nie guot;
Mit der sel ist nit ze schertzen.
Ich waiss daz wol in minem hertzen
Nach der waisen lere sag,
Daz ich in nit gelösen mag
Noch gepinden gaistechleich.
So mag er auch nit sicherleich
Seinen sünd eim laien sagen,
So er priester mag hebben.“* (»Ring«, 769–779)

Wenn er auch den Lappenhäusern im Bauernturnier zahlreiche körperliche Schäden zugefügt hat, mit ihrem – und seinem – Seelenheil will Neidhart lieber nicht scherzen. Selbst wenn er sich zuvor in Anbetracht der läppischen Sünden das Grinsen nicht verkneifen konnte (760), sollen sie ihre Sünden keinem Laien beichten, solange ein Priester zur Verfügung steht. Denn obgleich die Frühscholastik die Laienbeichte in einem sehr begrenzten Ausmaß hatte gelten lassen, wurde ein Laie als Beichtvater in den späteren Phasen nicht

⁸⁶⁵ Wießner: Neidhart und das Bauernturnier, S. 206.

mehr anerkannt.⁸⁶⁶ Gegen die Dogmen der Kirche will Neidhart nicht verstoßen und verweist auf die Schlüsselgewalt, die Autorisierung der Priester zur Vergebung oder Nichtvergebung von Sünden (*gelösen* und *gepinden*). Während er also durchaus dazu bereit ist, die formalen Handlungsabläufe des Beichtrituals, wie zum Beispiel das Kreuzzeichen, auszuführen und diesbezüglich die Rolle des geistlichen Ritualmoderators einzunehmen, um die Bauern hinters Licht zu führen, will der nicht zur Beichtabnahme legitimierte *gumppephaff* das Seelenheil nicht aufs Spiel setzen.

Die Funktion des Beichtschwanks im Ring liegt nicht darin, die Wirkungsmacht des Beichtrituals generell in Frage zu stellen. Nicht das Beichtritual als solches, sondern der rituelle Dilettantismus der Lappenhausener wird kritisiert. Der Fokus der Episode liegt auf dem Verkennen der Bauern von Neidharts fehlender Befugnis, ihnen als Beichtvater zu dienen, und dem »drolligen« Inhalt ihrer Beichten. Wie im Bauernturnier mangelt es den Lappenhausenern am Verständnis für korrekte Handlungsabläufe, legitime Akteure und Funktionen des Rituals. Ihre Beichten sind unaufrichtig vollzogene, sinnentleerte rituelle Handlungen. Neidhart hingegen beherrscht zwar das Spiel mit den äußeren Formen, nimmt aber letztlich den Sinn des kirchlichen Sakraments ernst.

Ogleich im »Ring« nicht das kirchliche Ritual der Beichte hinterfragt wird, findet sich ein Hinweis auf die Kritik an bestimmten institutionellen Praktiken. Denn wenn auch Neidhart den beiden Pönitenten durch die verkehrte Beichte keinen seelischen Schaden zufügt, bleiben sie nicht ganz unbeschadet: Durch die Pilgerfahrt nach Rom gewinnt *Heintzo* nichts und *Lechspis*' Gang zum Bischof erleichtert lediglich seinen Geldbeutel (820–824) – was als kritische Anspielung auf das Ablasswesen verstanden werden kann.

Doch wie ein die Episode resümierender Erzählerkommentar im »Ring« verdeutlicht, bleibt auch Neidharts Rolle in der verkehrten Beichte nicht gänzlich unhinterfragt:

*Neidhart gab in seinen segēn.
 „Ewer müess der tiefel phlegen!
 Got geb euch paiden smertzen!“
 Sprach er in dem hertzen.
 Da mit so stuond er von der peicht
 Sam ein pruoder ungeweiht. (»Ring«, 824–829)*

Zum Abschluss der »Beichte« wünscht Neidhart, der »ungeweihte Bruder«, den Pönitenten den Teufel an den Hals, wodurch den Rezipierenden noch einmal vor Augen gestellt wird, dass es sich bei Neidhart um einen illegitimen Ritualmoderator handelt, der lediglich die Handlungen imitiert, ohne die korrekte innere Einstellung zu besitzen. Der Unterschied

⁸⁶⁶ Vgl. Hödl: Buße. In: LexMa Bd. 2, Sp. 1140–1142.

zwischen Neidhart und den Lappenhausener Bauern ist, dass diese aus Unkenntnis handeln, während jener als wissender Ritualmanipulator agiert.

Wie im Folgenden gezeigt wird, sind die Pointen des Beichtschwanks in den Liedern und im »Großen Neidhartspiel« sowohl durch die Verkleidung Neidharts, der sich bewusst planend als Mönch verkleidet, als auch durch die Inhalte der dörperlichen Beichten anders gelagert als im »Ring«. Die einleitenden Strophen des Beichtschwankliedes sind im Stil bestimmter Neidhartlieder verfasst, die als sogenannte *werltsüeze*-Lieder bekannt sind und in denen das Sänger-Ich den weltlichen Verlockungen (»Frau Welt«) entsagt und sich in den Dienst Gottes stellt.⁸⁶⁷ Über den Beginn des Liedes urteilt Gusinde harsch, dass vermutlich eines dieser *werltsüeze*-Lieder verarbeitet wurde, „das mit seiner echten Bußgesinnung gar nicht dazu geeignet war. Die Verbindung ist ungeschickt, der Übergang von der Weltfluchtstimmung zum Ärger der Bauern völlig unvermittelt.“⁸⁶⁸ Die „eigentliche Beichtgeschichte“,⁸⁶⁹ so Gusinde, beginne erst mit der neunten Strophe. Da aber das Sänger-Ich bereits in der dritten Strophe seine »graue Kutte« erwähnt (*grawe kuttin so ich an mir han*; SNE II, c 13,III,6),⁸⁷⁰ ist für das Beichtschwanklied vielmehr ein bewusster Einsatz dieser topischen Weltfluchtstrophen anzunehmen, wie man ihn im Übrigen ebenso für die *werltsüeze*-Lieder verzeichnen kann. Denn auch diese Lieder schließen in der Regel mit Dörperstrophen, wodurch die anfängliche Weltabsage kontrastiert und ironisiert und somit eine komische Wirkung erzeugt wird.⁸⁷¹

Es spricht nichts dagegen, dass das bereits in der dritten Strophe in eine graue Kutte gekleidete Sprecher-Ich und das erlebende Neidhart-Ich der späteren Strophen kongruieren – zumal der Sprung des Sprechers vom Präsens in die Vergangenheit innerhalb der Neidhartlieder keine Innovation, sondern eher ein formales Markenzeichen darstellt. In dem in der sechsten Strophe geschilderten Bauerntanz sucht sich das Sprecher-Ich im Präsens ein Versteck (*so muß ich mich in den winckel smiegen*, SNE II, c 13,VI,5), um die Bauern, die wenig

⁸⁶⁷ Für einen Überblick über die sogenannten Werltsüeze-Lieder vgl. das entsprechende Kapitel in Schweikle: Neidhart, S. 86.

⁸⁶⁸ Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 92–93. Gusinde hält diese Lieder für „ernste[] Weltfluchtgedichte“ (ebd., S. 92).

⁸⁶⁹ Ebd., S. 93.

⁸⁷⁰ Die SNE konjiziert in *so!*, wofür ich keine Notwendigkeit sehe.

⁸⁷¹ Vgl. Harant: Liedrezeption in den Neidhartspielen, S. 227. Gusinde erkennt zwar die Kontrastierung: „Die übermütigen Prahreden der Beichtenden, welche der arg bedrängte Pseudomönch anzuhören gezwungen ist, stehen ganz im Widerspruch zu der frommen Weltentsagung der ersten drei Strophen“. (Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 93.) Allerdings deutet er sie als Ergebnis »verderbter« Überlieferung und nicht in ihrer komischen Funktion.

später freilich nur in präteritaler Distanz zu Wort kommen, heimlich beim Tanz zu beobachten.⁸⁷² Demnach trifft es nicht unbedingt zu, dass Neidhart in der neunten Strophe während des Bauerntanzes „plötzlich als Mönch verkleidet auftaucht“,⁸⁷³ denn das Sprecher-Ich trägt nach eigenen Angaben bereits am Liedanfang eine *grave kutte*, die man nicht unbedingt nur als auf die Absage der Welt bezogenes symbolisches Kleid verstehen muss. Denkt man den Liedtext von der Performance-Situation her, ließen sich die unverständlichen Handlungssprünge und fehlenden Sinnzusammenhänge durch den Auftritt des Sänger-Ichs als Mönch, der zwischen präsentischer Performance und vergangener Handlung wechselt, leicht erklären.⁸⁷⁴

Getarnt durch die Kutte wird Neidhart von den Dörfern als *bruder Regular* begrüßt und kann den Bauerntanz zunächst ungestört beobachten, doch schließlich kommt ein Bauer auf die Idee, die Anwesenheit des Geistlichen zu nutzen, um die Beichte abzulegen. Wie im »Ring« geht die Initiierung des Beichrituals also nicht von Neidhart aus – im Gegenteil: Der falsche Mönch hatte sich schon zuvor die Kappe tiefer über das Gesicht gezogen und bekommt es nun mit der Angst zu tun (X). Doch es bleibt ihm nichts anderes übrig, als mitzuspielen und sich die Sünden der Bauern anzuhören. „Die sogenannten Beichten nehmen jedoch immer offensichtlicher den Charakter von ‚Prahlfreden‘ an, in denen sich die *öden gachen* ihrer scharfen Waffen rühmen.“⁸⁷⁵ Die Bauern bekennen zwar gewissermaßen ihre Sünden, man könnte ihre Worte demnach als *confessio oris* verstehen, doch die *contritio*, die wahre Reue, ist nicht zu erkennen. Im Gegensatz zu den »drolligen« Sünden der Lappenhausener im »Ring« sind die gebeichteten Vergehen der Dörfer also durchaus ernstzunehmende Vergehen, doch selbst die *attritio*, die unvollkommene Reue aus Furcht, ist ihren Beichten nicht zu entnehmen – ein grundlegender Bestandteil des kirchlichen Bußvorgangs und Voraussetzung zum Empfang des Bußsakraments fehlt.

Die Bauern haben anscheinend die Form der öffentlichen und nicht die übliche Form der Ohrenbeichte gewählt. Dies wird auch auf den Holzschnitten der beiden älteren Drucke deutlich sichtbar, auf denen die Pönitenten zwar immerhin – wie im Liedtext erwähnt (XII,

⁸⁷² Dass es sich bei dem Sprecher-Ich um Neidhart handelt, wird zwar im Beichtschwanklied nicht so explizit wie in den anderen Schwankliedern deutlich, in denen das Sprecher-Ich oder das erlebende Ich direkt adressiert werden, allerdings wird das Ich im Beichtschwanklied implizit mit Neidhart identifiziert, da die Bauern während des Tanzes immer wieder Drohungen gegen Neidhart ausstoßen und das Sprecher-Ich daraufhin berichtet, dass es stillschweigt und sich aus dem Land wünscht (vgl. VII und VIII).

⁸⁷³ Harant: Liedrezeption in den Neidhartspielen, S. 228.

⁸⁷⁴ In den Neidhart-Fuchs-Drucken erscheint Neidhart nicht erst in der neunten, sondern bereits in der fünften Strophe als Mönch. Dieser Versuch der Herstellung einer handlungslogischen Kohärenz könnte auf eine Lösung des Drucks von der Performance-Situation hindeuten. Da die Texte von c und z nebst dem nur wenige Varianten aufweisen, wird der Liedtext im Druck hier nicht gesondert behandelt.

⁸⁷⁵ Bockmann: *Her Neidhart in dem grünen gras / Den pauren do ze peichte sas*, S. 21–22.

1) – die angemessene rituelle Geste des Kniefalls vor dem Beichtvater vollziehen, sich aber in Hörweite von zwei weitere Dörfern befinden (Abb. 13). Dass es sich um öffentliche Reden handelt, wird spätestens in der vorletzten Strophe deutlich, in der *der Ungenant*, der eigentlich schon als erster gebeichtet hatte, seinen Kumpanen unterbricht und *mit reichem schalle* verkündet, dass er noch eine große Sünde vergessen habe, um dann vom Raub und der Zerstörung von Frideruns Spiegel zu berichten (XVI).

Dass die Bauern nicht nur kein Reueempfinden zeigen, sondern auch des guten Vorsatzes entbehren, zukünftige Sünden zu vermeiden und ihren Feinden zu verzeihen, offenbart die Rede von *Eckrich*, der von einem anonymen Feind erzählt, der ihnen viel *laid* getan habe. Sollten sie ihn zukünftig in die Hände bekommen, würden sie ihn auseinandernehmen, so der Bauer (*ich sag euch das, und möcht wir ine ersnellen, / wir liesen sein bei einander nicht bestan*; XV, 5–6). *Der Ungenant*, der die Beichte seines Kumpanen gehört hat, stimmt ihm zu und schildert seine noch brutaleren Rachephantasien: Er will den Feind wie ein fettes Kalb schlachten und verspeisen (*der Ungenant sprach: ich eß in halben, / ich slug ine auf als ein feist kalben*; XV, 7–8). Obendrein fehlen in den Sündenbekenntnissen der letzten beiden Redner die für den wirksamen rituellen Sprechakt unentbehrlichen Beichtformeln.

Obwohl vereinzelt Elemente des Beichrituals, wie etwa das Knien des Beichtenden und die Bitte um Sündenvergebung (XIV, 2), zu erkennen sind, mangelt es den Prahlreden der Bauern also insgesamt an den Voraussetzungen für eine gültige Beichte (Gewissenserforschung, Reue, guter Vorsatz, Bekenntnis und Wiedergutmachung). Die ungenügenden äußeren Bußakte der Sünder verweisen auf den fehlenden Vorgang der inneren Buße. Nach zeitgenössischer Bußlehre ist es jedoch erst das Zusammenspiel von äußerer und innerer Haltung in Verbund mit der Absolution durch den Geistlichen, welche heiligmachende Gnade bringt. *Die peicht* ist aufgrund der durch die Dörfer unaufrichtig vollzogenene Handlung ein sinnentleertes, verkehrtes Ritual.

Unter dem bereits in der Analyse des Beichtschwanks im »Ring« angeführten Gesichtspunkt, der „Pseudomönch“⁸⁷⁶ Neidhart und mit ihm die Rezipierenden wüssten, dass er als Ungeweihter nicht die Schlüsselgewalt besitzt und daher die fünf Sünder nicht freisprechen darf, ist seine Verweigerung der Absolution nachvollziehbar. Im Schwanklied kommt hinzu, dass die Bauern keine reuigen Pönitenten sind und daher auch keine Lossprechung bekommen können. Demnach handelt Neidhart auch in seiner Rolle als Mönch korrekt, wenn er ihnen die Absolution verweigert. Er spricht allein die deprekative Vergebungsbitte (*got vergeb*

⁸⁷⁶ Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 93.

euch ewer schuld; XVI, 1), nicht aber die indikativische Absolutionsformel (*ego te absolvo*) aus.⁸⁷⁷ Neidhart vermeidet somit geschickt, selbst ein Vergehen gegen die kirchlichen Dogmen auszuüben, es ist also nur bedingt richtig, dass „der Schelm im Mönchsgewand das Sakrament der Kirche profanisiert“,⁸⁷⁸ denn im Wesentlichen geschieht dies durch die Bauern.

Neidhart spricht die Bauern zwar nicht von ihren Sünden frei, gelobt ihnen aber, ihnen einen *gesellen* zu bringen, der diese Aufgabe übernehmen könne (*der geit euch buß und lest euch aus dem panne*; XVII, 7). Wie im »Ring« stuft Neidhart die Sünden hier als *casus reservati* ein, doch nutzt er dies im Lied als List, um unerkannt und unversehrt fliehen zu können. Eben hierin liegt der Witz dieser Version des Beichtschwanks, der „aus der Spannung lebt, ob die von Neidhart inszenierte Verkleidung durchgehalten werden kann.“⁸⁷⁹ Was nämlich einen wesentlichen Unterschied zu den anderen Verkleidungsschwänken ausmacht, in denen Neidhart als Braut, Kaufmann, kranker Pilger oder Jäger auftritt, ist die Tatsache, dass Neidhart die falsche Beichte nicht geplant zu haben scheint. Seine Verkleidung als Mönch diente zunächst anscheinend nur dazu, die Bauern beim Tanz heimlich auszuspionieren. Die Idee zur Beichte kommt dem Bauern *Wuprecht* ohne Neidharts Zutun, und der falsche Mönch reagiert zunächst mit Furcht (X). Doch als listiger Spion kann Neidhart auch spontan improvisieren und sich physisch wie seelisch unbeschadet aus der Situation retten.

Obwohl es im Lied nicht explizit ausgeführt wird, kann man annehmen, dass es sich bei dem Feind, den *der Ungenant* schlachten will, höchstwahrscheinlich um Neidhart handelt, was in der Performance-Situation etwa durch Mimik und Gestik des Sängers ausgedrückt werden konnte. Wäre dies nicht der Fall, hätten die Strophen ein wesentliches Mittel zur Spannungssteigerung und einen komischen Effekt verschenkt. Im Gegensatz zu den Beichten der Schwanklieder wird Neidhart in den Bauernbeichten des »Großen Neidhartspiels« ausdrücklich als Feind genannt (1375–1382). Die Struktur des Schwanks entspricht hier größtenteils der des Schwanks in den Liedern,⁸⁸⁰ weshalb die Regiebemerkungen des Spieltextes möglicherweise Rückschlüsse auf die Performances der Lieder und der Verkleidung des Sängers als »Mönch Neidhart« erlauben.

⁸⁷⁷ Im Zusammenhang mit der theologischen Debatte um die Schlüsselgewalt der Kirche und ihren Würdenträger regte sich noch im Spätmittelalter Widerstand gegen den indikativischen Vergebungssatz. Die Meinung, dass es letztlich Gott sei, der in der Beichte die Sünde vergibt und dies nicht durch einen Geistlichen geschehen könne, war weit verbreitet. Die Absolutionsformel *ego te absolvo* wurde erst 1439 als verbindlich erklärt. Zu den theologischen Reflexionen über die Absolution vgl. Asmussen: Beichte. In: TRE 5, S. 411–439.

⁸⁷⁸ Herrmann: Karnevaleske Strukturen in der Neidhart-Tradition, S. 204.

⁸⁷⁹ Velten: Scurrilitas, S. 425.

⁸⁸⁰ Vgl. Harant: Liedrezeption in den Neidhartspielen, S. 229.

Der Spieltext gibt an, dass Neidhart nach einem Bauerntanz, der wie so häufig in einer Schlägerei endet, *jn ainer gestalt ains Munichs* auftaucht (1342). Sofort entscheidet *Schottenschlicker*, dass er die Beichte ablegen will, denn *Es nahent zu den hayligen tagen* (1345), womit er sich höchstwahrscheinlich auf das Osterfest bezieht. Sein Kumpan *Hebenstreit* meint in Neidhart einen gewissen *pruder perchtold* zu erkennen, der *des hayligen gaystes vol ser*⁸⁸¹ und sofort jegliche Sünden vergebe: *Was man jm thut bekant / Daz vergeit er alles zu hant* (1357–1358). *Hebenstreit* betont die Vorteile eines Beichtvaters, der möglichst umgehend die Absolution erteilt. Wie im »Ring« und in den Schwankliedern versteht der Bauer das Beichtritual als bloß formalen äußeren Vollzug ohne Verbindung zur inneren Haltung der Reue. Die Beichte ist ein sinnentleertes Ritual.

Munich neyhart ist sofort bereit, *Schottenschlicker* die Beichte abzunehmen, und fordert ihn auf niederzuknien. Zwar folgt *Schottenschlicker* dieser Anweisung und vollzieht die regelkonforme Gebärde, doch wie die Dörperbeichte im Schwanklied lässt auch *Schottenschlickers* Rede keine guten Vorsätze erkennen: *Jr sült auch wissen das / Daz ich trag grossen neyd und has / Auf meinen feint Neyhart / Dem wirt es lenger nit gespart / Wi ich jn an käm / Sein leben ich jm näm* (1377–1382). Man kann davon ausgehen, dass das Publikum Neidharts Verkleidung erkennt und mitbekommt, wie Neidhart Ohrenzeuge der Morddrohung gegen die eigene Person wird. Durch dieses Mehrwissen gegenüber dem beichtenden Bauern wird Spannung und Komik erzeugt.

1.3. Burleske Rituale II: Der Kuttenschwank

Auch im Spiel verweigert Neidhart den Bauern die Absolution und verweist auf einen *gesellen*, den er zu diesem Zwecke zu den Bauern bringen könne (1384–1390). Die fehlende Reue und innere Haltung der Bauern beim Vollzug des Beichtrituals nutzt er geschickt, indem er ihnen versichert, dass dieser Geistliche alle Sünden schnell und unkompliziert vergebe (*der jns vergeit schnell vnd schier*; 1400). In Verbindung mit der nachfolgenden Handlung lässt die Rede Neidharts nun aber auf eine andere Motivation als in den Schwankliedern und dem »Ring« schließen. Während der falsche Mönch in diesem Gewissensbisse ob seines Status

⁸⁸¹ Aufgrund der zahlreichen wörtlichen Übereinstimmungen zwischen dem »Großen Neidhartspiel« und dem »Ring« geht ein Großteil der Forschung davon aus, dass Wittenwiler auf das Spiel zurückgegriffen habe oder beide eine gemeinsame Quelle verwendet hätten. Vgl. Bockmann: *Her Neithart in dem grünen gras / Den pauen do ze peichte sas*, S. 19. Händl: *Hofieren mit stechen und turnieren*, S. 105, verweist hingegen auf den »Neithart Fuchs« als mögliche Quelle für den »Ring«. In Anbetracht der Tatsache, dass sowohl das »Große Neidhartspiel« als auch der »Neithart Fuchs« auf die 1490er Jahre datiert werden, der »Ring« hingegen wesentlich früher, halte ich dies für unwahrscheinlich.

als Laie hatte und in jenen eine spontane Ausrede benötigte, um unerkannt flüchten zu können, scheint er im »Großen Neidhartspiel« bereits vorab einen Plan geschmiedet zu haben: Er bietet dem Pönitenten an, die Wartezeit mit einem alkoholischen Getränk zu überbrücken (*Sehin trinck ain gūten pernhart / D̄z dir kain gelucke schadn*; 1392–1393). Da Neidhart nicht nur *Schottenschlicker*, sondern auch seine Kollegen mit dem guten Wein abfüllt, schlafen schließlich alle Bauern ein (1412–1413).

Es ist also keineswegs „rätselhaft, warum Neidhart die Bauern nicht losspricht, sondern seinen Gesellen zu schicken verspricht“,⁸⁸² denn es handelt sich hierbei um den strukturell unverzichtbaren Anknüpfungspunkt für die Verbindung zwischen Beicht- und Kuttenchwank. Deutlich wird dies durch den Monolog, den Neidhart hält, während die Bauern schlafen, und in dem er seine Pläne offenbart:

*Ich will euch alsambt hye verkeren
Yegleichem will ich ain platten scheren
Ich will euch bescheren vntz auff die oren
D̄z ir geleich werdt den toren
Nun ligt bie jr pösen affen
Jr muest pis an den dritten tag schlaffen
So will ich aber komen ber
Vnd will euch dan laichen mer.* (1423–1430)

Neidhart will die reuelosen Sünder bekehren,⁸⁸³ ihnen eine Tonsur schneiden und die *pösen affen* in *pfaffen* verwandeln. Laut Regiebemerkung zieht er ihnen neben dem Schneiden der Tonsur Kutten an. Da die Bauern auch in der Beichte nur die äußeren rituellen Handlungen nachgeäfft haben, ohne ihren Sinn zu begreifen, kann der listige Trickster ihr Verhalten antizipieren: Die Veränderung ihres äußeren Erscheinungsbildes lässt die Bauern nach dem Erwachen glauben, sie seien Geistliche.⁸⁸⁴

Nicht nur *Schottenschlickers* Hinweis auf die nahenden *hayligen tage* als Grund für seine Beichte, sondern auch Neidharts Monolog weist Bezüge zum Ostergeschehen auf: Die Bauern sollen *pis an den dritten tag* schlafen und dann als Geistliche wiederauferstehen. Der »dritte Tag« ist eine geprägte Formel für den Ostersonntag. Diese Anspielung auf den Tag der Wiederauferstehung korreliert mit dem Zeitpunkt der Bauernbeichten, denn häufig wurden

⁸⁸² Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 94.

⁸⁸³ Das Verb *verkeren* ist vieldeutig verwendbar. Ganz allgemein bedeutet es, »etwas in das Gegenteil umkehren«, kann aber auch speziell im religiösen Sinne »bekehren« meinen oder aber »sich verkleiden«. Vgl. Lexer, Bd. 3, Sp. 140.

⁸⁸⁴ Gusinde weist auf die Verbreitung des Motivs in der spätmittelalterlichen Epik und der Spruchdichtung hin und bietet einen ausführlichen Überblick über die Motivgeschichte des Haareschneidens im Schlaf und den damit verbundenen Identitätsverwirrungen. Vor allem im Spielmannsepos »Salman und Morolf« finden sich analoge Handlungsstrukturen. Der listige Morolf macht mehrfach Gefängniswächter betrunken und schert ihnen eine Glatze, schließlich spielt er selbigen Streich auch dem König, dem er außerdem die Kutte des Hauskaplans anzieht. Vgl. Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 102–106.

Sünder mit schwerwiegenden Vergehen zwar zunächst aus der Gemeinde ausgeschlossen, konnten aber am Gründonnerstag auf Rekonkiliation hoffen. Neidhart inszeniert sozusagen sein eigenes Osterspiel mit den Bauern.⁸⁸⁵

Dass die Bauern in Neidharts Spiel aber nur Marionetten sind, die der listige Held dem Herzog und der Herzogin vorführt, wird in der folgenden Handlung recht deutlich. Zwar wundern sie sich nach dem Aufwachen darüber, dass sie Mönche sind, freuen sich aber, da sie sich nun ein *faules leben* im Kloster machen wollen. Allerdings ist ihnen durchaus bewusst, dass sie hierfür ein wenig Lesen und Singen können müssen, weshalb sie einen Gelehrten zwecks Unterweisung finden wollen. Hilfe naht, denn *Neythart kumbt aber in ains münichs gestalt* (1471). Nachdem er ihnen versichert hat, dass alles seine Richtigkeit habe und es sich bei ihrer Verwandlung um *gottes zaychen* handele, folgen sie seiner Einladung ins »Kloster«, beziehungsweise den herzoglichen Hof. Neidhart benötigt die höfische Öffentlichkeit, da er als rituell kompetenter Zeichensetzer die Voraussetzungen für ein gelungenes Ordinationsritual kennt, und weil er die Investitur der Bauern auf dem freien Feld und ohne Publikum vollzogen hat, weiß er, dass er sie noch »ein wenig besser weihen muss«, so eine Strophe aus dem Kuttenschwanklied in Handschrift w (*ich muss euch noch ein wenig weyben pas*, SNE II, f 17 hier: w XXIV,3).

Dem Herzog, der das Patronatsrecht hat, berichtet Neidhart, dass er eine ganze Klostergemeinde mitgebracht habe: *Die han ich all selber geweyhet / Get dan wer will werden peicht / Der mag wol werden seiner sünden an* (1512–1514). Durch den Hinweis auf die leicht vollzogene Beichte wird die Unkenntnis der Bauern in Bezug auf das Beichtritual in Erinnerung gerufen, gleichzeitig signalisiert Neidhart dem Herzog, um welche Art von Konvent es sich handelt: eine Narrenabtei. Dass es sich bei den Mönchen um Narren handelt, wird aber auch schnell an ihrem Verhalten deutlich: Sie versuchen, liturgische Handlungen zu vollziehen, singen durcheinander von profanen Dingen und beginnen schließlich eine Schlägerei, da *Schnabramss* meint, Neidhart erkannt zu haben, und die anderen ihn für die missliche Lage verantwortlich machen. Im Schwanklied furzen sie sogar während des Friedenskusses (SNE II, f 17 hier: w XXXIII). Den Friedenskuss vollziehen sie vermutlich, da dieser in der Regel nach dem Agnus Dei – welches die närrischen Mönche durch den Gesang über die heimischen Tiere ersetzt haben – und vor der Kommunion erfolgt. Die hungrigen Bauern wollen

⁸⁸⁵ Zum Kuttenschwank als Spiel-im-Spiel-Einlage im »Großen Neidhartspiel« vgl. Teil II, Kap. 2.3.2. Ähnliche Andeutungen des Ostergeschehens finden sich auch in den Kuttenschwankliedern. An die Osterspiele lässt im Text von Handschrift f zudem die Bezeichnung der Bauern als »Marien« denken: *Der Neithart kam wol zu den marien getreten* (SNE II, f 17, XXVIII,1). Dies ist eine klare Anspielung auf die Marienszene, in der die Wiederauferstehung verkündet wird.

endlich etwas zwischen die Zähne bekommen und sei es auch nur eine Oblate. Der Herzog beschließt, das Spektakel zu beenden, und lässt die falschen Mönche informieren, dass sie frei seien und dorthin zurückgehen sollten, wo sie hergekommen sind.

Die zahlreichen direkten Reden des Kuttenschwanklieds deutet Harrant in dem Sinn, dass sie „eine Art dramatische Aufführung nahe legen.“⁸⁸⁶ Besonders bemerkenswert ist die erste Strophe, die eine Kopräsenz mehrerer Akteure andeutet: „*Wir sollen uns aber freyen gein dem mayen / und sollen uns gar uppichleichen czwayen*“, / also red ichs und mein gesellen paid. (SNE II, f 17 hier: w I).⁸⁸⁷ Mit Blick auf die Handlung der folgenden Strophen kann das Sprecher-Ich als Neidhart identifiziert werden. Dass Neidhart die Fäden in der Hand hält, wird deutlich, wenn sich seine im Konjunktiv Präsens formulierten Wünsche nach 25 Kutten, einem *scherer* und dem betäubenden Wein (VIII–XVIII) zu erfüllen scheinen.⁸⁸⁸ Das Tempus wechselt ins epische Präteritum, in dem ein nicht näher bestimmtes Kollektiv (*man* XII, *wir* XIII) die gewünschten Requisiten zur Linde schafft, unter der sich die Bauern befinden. In der Performance kann die als vergangen erzählte Handlung in die Gegenwart gezogen und nach Belieben transformiert werden. Mit der Verkleidung als Mönch wechselt auch die Identität des Erzählers – von nun an wird von Neidhart in der dritten Person gesprochen (XV). Es liegt nahe, die Liedtexte im Umfeld von kollektiven Performances zu verorten.

Man kann zunächst annehmen, dass die Handlung des Kuttenschwanks die kirchlichen Investitur- und Ordinationsrituale profaniert, parodiert und subversiv verkehrt. Der Ritualmanipulator Neidhart usurpiert das kirchliche Einsetzungsritual, wobei allerdings bedeutende Elemente im Ablauf fehlen und Kontext wie Setting nicht regelkonform sind. Es handelt sich im doppelten Sinne um eine Laieninvestitur, da Laien durch einen Laien eingekleidet werden. Neidhart steht nicht in apostolischer Sukzession und darf damit weder die niedere Weihe noch das Weihesakrament spenden. Auch die Bauern sind nicht legitimiert, sind keine Postulanten, die um die Aufnahme in eine Klostergemeinde bitten, oder Novizen,

⁸⁸⁶ Harrant: Liedrezeption in den Neidhartspielen, S. 231.

⁸⁸⁷ Während man im Text von Handschrift w davon ausgehen kann, dass das Sprecher-Ich mit dem der nachfolgenden Strophen übereinstimmt und es sich um Neidhart handelt, werden die ersten beiden Verse in Handschrift f einem Bauern in den Mund gelegt: *das ret ein pawr und sein gesellen paid*. (SNE II: f 17,I).

⁸⁸⁸ In dem nur drei Strophen umfassenden Meisterlied *Die pasthoren rot* von Hans Sachs wird die entsprechende Handlung knapp zusammengefasst: *Neidhart lies die dollen pawren pescherren / Legt in die kütten an nach seim pegeren*. (Sachs: Sämtliche Fabeln und Schwanke, Nr. 99, Str. 2, S. 216). Die Tonsur wird demnach von einer anderen Person als Neidhart geschnitten. Insgesamt weist das Meisterlied keinerlei Hinweise auf eine rituelle oder theatrale Performance auf und steht durchgehend im erzählenden Modus. Die Zusammenfassung der Handlung in den ersten beiden Strophen zielt vor allem auf die Kritik des Alkoholrauschs, der sich das Epimythion der letzten Strophe ausführlich widmet.

haben keine Prüfungsphase vor der Aufnahme in die klerikale Gemeinschaft absolviert.⁸⁸⁹ Ganz im Gegenteil, die bäuerlichen Novizen befinden sich im Zustand der vorübergehenden Bewusstlosigkeit des Schlafes und bekommen somit gar nichts von ihrer Einsetzung mit. Dass sie darüber hinaus nicht für das Amt geeignet sind, stellen sie selbst nach dem Erwachen fest und beweisen es durch ihr Gebaren. Der rituelle Akt ist letztlich auf die Investitur und Tonsurierung beschränkt, zentrale rituelle Handlungen wie das Kreuzzeichen, das Handauflegen oder das Weihegebet fehlen. Zudem sind die kirchlichen Ordinationen üblicherweise in das Messritual integriert, die Investitur der Bauern findet allerdings im Freien und ohne Publikum statt.

Das rituelle Muster der verkehrten Investitur, welches im Kuttenschwank evoziert wird, bezieht sich vordergründig auf das kirchliche Einsetzungsritual, erschöpft sich allerdings nicht in einer einfachen Parodie des sakralen Rituals. Vielmehr handelt es sich ebenso wahrscheinlich um eine literarische Reflexion der im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit im gesamteuropäischen Raum verbreiteten rituellen Praxis der Narreninvestitur innerhalb der Narrenfeste, den sogenannten Narrenmessen und der Narrenabtei. Narrenmessen sind „paraliturgische Klerikerfeste“,⁸⁹⁰ die in der Regel zum Fest der Subdiakone am 1. Januar gefeiert wurden und die Messe, in manchen Fällen sogar das Beichtritual, paradierten.⁸⁹¹ Wichtiges Element war die Umkehr der klerikalen Hierarchie: Während der hohe Klerus temporär Kleidung und Insignien ablegte und aus dem Chor verbannt wurde, übernahmen Angehörige des niederen Klerus die Rollen der Priester und Bischöfe. Die Investitur eines Narrenbischofs aus der Reihe der Subdiakone oder Chorknaben war das zentrale rituelle Ereignis des Festes. Die von ihm vollzogenen Messen wurden von „zahlreichen burlesken Varianten, Parodien und Zusätzen der Liturgie bis zur Sakramentsverhöhnung begleitet, es fanden Tänze und Gesänge statt, es wurde an den Altären getrunken, gegessen und gewürfelt.“⁸⁹²

In den im Rahmen der Narrenmessen vollzogenen burlesken Investituren „können altersgebundene Rituale des jungen Klerus gesehen werden, die als eine Form der verkehrten, ‚nährischen‘ Einübung in ihrer zukünftigen Rolle der Verantwortlichen für die Liturgie ablaufen.“⁸⁹³ Somit waren sie „gleichzeitig Einsetzungs- und Umkehrrituale.“⁸⁹⁴ Während es

⁸⁸⁹ Nach den Vorgaben der *regula benedicti* sollte die Tonsurierung erst nach der Probezeit und dem Gelübde erfolgen. Man kann also davon ausgehen, dass im Kuttenschwank auf das Weihesakrament und nicht die Aufnahme ins Noviziat oder die niedere Weihe Bezug genommen wird. Zu punktuell auftretenden abweichenden Praktiken bei Investitur und Tonsurierung vgl. Breitenstein: Das Noviziat im hohen Mittelalter.

⁸⁹⁰ Velten: Einsetzungsrituale als Rituale der Statusumkehr, S. 206 und S. 220.

⁸⁹¹ Vgl. Davis: The reasons of Misrule, S. 98.

⁸⁹² Velten: Einsetzungsrituale als Rituale der Statusumkehr, S. 207.

⁸⁹³ Vgl. Gvozdeva: Spiel und Ernst in der burlesken Investitur, S. 186.

⁸⁹⁴ Velten: Einsetzungsrituale als Rituale der Statusumkehr, S. 206 und S. 220.

sich bei der Investitur der Narrenmessen um ein auf die Zeit des Festes beschränktes ephemeres Phänomen handelte, bestanden die Narrenabteien über längere Zeit und waren oft das ganze Jahr über aktiv. Bei den Narrenabteien handelt sich um »nährische Mönchsorden«, karnevaleske Gesellschaften, die sich nicht wie die Narrenmessen im sakralen Raum bewegten, sondern aus jungen, männlichen, meist unverheirateten Bürgern zusammensetzten und meist an Festtagen auf öffentlichen Plätzen im Freien burleske Investituren vollzogen, deren Prozeduren starke Gemeinsamkeiten zur Narrenherrschaft der Narrenmessen aufweisen.⁸⁹⁵

Beide Formen der burlesken Investitur stehen vermutlich in engem Zusammenhang mit literarischen Formen. In zahlreichen Handschriften des deutschsprachigen Raums finden sich sogenannte »Sauf- und Spielmessen«, die als Messparodien zu verstehen sind, wie etwa das »Officium lusorum« im Codex Buranus (um 1230) oder die »Missa potatorum« in einer Wolfenbütteler Handschrift aus dem 16. Jahrhundert.⁸⁹⁶ Die Saufmessen enthalten unter anderem Beichten, die sich an Bacchus, den Gott der Trinker, wenden und in denen die betrunkenen Pönitenten, wie die Bauern im Beichtschwank, sowohl die Worte verdrehen als auch den Spiritualsinn missverstehen, wobei diese Beichten in der Regel mit einer Absolution enden. Neben den historischen Zeugnissen für die Durchführung von Narrenmessen hat Martha Bayless in ihrer Untersuchung der Saufmessen auf die Verbindung einiger dieser Texte zu Performances innerhalb der Narrenfeste hingewiesen.⁸⁹⁷

Das enge Verhältnis von literarischen und sozialen Formen der Narrenabteien hat Katja Gvozdeva aufgedeckt. Der literarische Entwurf der Abtei von Theleme in Rabelais' »Gargantua und Pantagruel« habe „sowohl als Abbild und Kommentar als auch als Teil und Modell der sozialen Praxis“⁸⁹⁸ gedient. Handelt es sich hierbei zwar um ein spätes Beispiel, so sind die intrikaten Relationen von literarischen und sozialen Formen auch für die vorherigen Jahrhunderte anzunehmen, wobei sich in den Performances rituelle und theatrale Elemente überschneiden. Die im Rahmen der Narrenabteien stattfindenden burlesken Investituren wurden auch als »Spiele« bezeichnet, was auf theatrale Performances mit friedlichem Verlauf deutet. Allerdings existieren ebenso Berichte, in denen Eskalationen der Veranstaltungen geschildert werden und die nährischen Mönche randalierend durch die Städte zogen.

⁸⁹⁵ Vgl. Gvozdeva: Spiel und Ernst in der burlesken Investitur, S. 184. Einen Überblick über das Phänomen der »Abbeys of Misrule« bietet dies.: Narrenabtei.

⁸⁹⁶ Zu den »Sauf- und Spielmessen« vgl. Lehmann: Die Parodie im Mittelalter, S. 199–207. Hier auch Beispiele und Editionen von Saufmessen, die vor allem in Handschriften des 15. und 16. Jahrhunderts überliefert sind und sich formal ähneln. Zahlreiche Editionen und Übersetzungen lateinischer Saufmessen aus Handschriften des gesamteuropäischen und deutschsprachigen Raums auch bei Bayless: Parody in the Middle Ages, S. 338–362.

⁸⁹⁷ Vgl. ebd., S. 93–128. Bayless betont, dass sich die Funktionszusammenhänge der überlieferten Texte nicht unbedingt auf die Narrenfeste beschränken.

⁸⁹⁸ Gvozdeva: Narrenabtei, S. 286.

Offensichtlich überschneiden sich rituelle und theatrale Handlungen in den Performances.⁸⁹⁹

Gvozdeva zeigt, dass sich die burlesken Investituren nicht auf die das Sakrale parodierende Eigenschaft beschränken lassen, sondern in den jeweiligen kommunikativen Situationen differierende Bedeutungen und Funktionen aufweisen. Durch die Verkehrung des Rituals entstünden eigenständige rituelle Formen. „Dabei spielt die Ausrichtung auf die Parodie des ernstesten Rituals bei diesen formal als parodistisch ausgestatteten Ritualen keine wesentliche, ja, sogar überhaupt keine Rolle.“⁹⁰⁰

Die Handlung des Beicht- und Kuttenschwanks ist keine reine Verkehrung von sakralen Ritualen, die Schwänke weisen darüber hinaus deutliche Berührungspunkte zu den Narreninvestituren, den Narrenfesten und den höchstwahrscheinlich in ihrem Umfeld entstandenen Texten auf. Wenn etwa Neidhart im Ring die *Invocatio* »Gott, der Himmel und Erde geschaffen hat« in den Ausruf *durch got, der hāw und stro geschaffen hat* (709–710) transformiert, erinnert dies an den Abschluss der Gebete in den Säufermessen, die nicht auf »Amen«, sondern auf *Stramen* (Stroh) enden.⁹⁰¹ Neben derartigen punktuellen Bezügen stimmt die Handlung der Neidhartschwänke aber auch mit konkreteren Mustern der Narreninvestitur überein: dem Alkoholkonsum, der Jugendlichkeit der bäuerlichen Mönche und ihrem lärmenden Gesang.

Werden in den Saufmessen Geistliche durch den Alkohol zu Narren, dient der Wein Neidhart dazu, die närrischen Bauern in Mönche zu verwandeln. Dass der Alkohol ein wichtiges Instrument von Neidharts List ist, wird auch auf dem Holzschnitt des jüngsten »Neidhart Fuchs«-Drucks deutlich, auf dem nicht – wie in den beiden älteren Drucken (vgl. Abb. 14) – Neidhart während der Einkleidung der schlafenden Bauern auf freiem Felde zu sehen ist, sondern ein Zechgelage von tonsurierten und in Kutten gekleideten Männern, die in einer Stube um den Tisch sitzen (vgl. Abb. 15). Der Alkoholkonsum scheint so ausufernd, dass sich einer der dörperlichen Mönche in einem Schwall neben dem Tisch erbricht.

Während der überbordende Alkoholkonsum als innerhalb der spätmittelalterlichen Literatur verbreitetes Motiv keine Besonderheit darstellt, ist die Jugendlichkeit der Akteure im Kuttenschwank eine bemerkenswerte Analogie zu den Narrenmessen und Narrenabteien. Sowohl im »Großen Neidhartspiel« als auch in den Schwankliedern handelt es sich bei den von Neidhart gefoppten Bauern um junge, vermutlich unverheiratete Männer, die sich noch

⁸⁹⁹ Vgl. dies.: Spiel und Ernst in der burlesken Investitur, S. 180.

⁹⁰⁰ Ebd., S. 197.

⁹⁰¹ Vgl. Bayless: Parody in the Middle Ages, S. 102.

in Abhängigkeit von ihren Eltern befinden. Die jugendlichen Bauern erzählen und singen vom Stall ihres Vaters («Großes Neidhartspiel» 1540 und SNE II: f 17,XXXVIII), der hungri-
ge *Otte* wünscht sich nichts sehnlicher als den warmen Brei seiner Mutter (SNE II, f 17,XL). Zuletzt werden die im Spiel und in den Liedern als *liebe kint* bezeichneten Bauern mit dem Hinweis darauf vom herzoglichen Hof verbannt, dass die Kühe ihrer Väter beziehungsweise Mütter noch ungemolken in den Ställen stünden («Großes Neidhartspiel» 1587 und SNE II: f 17,XLIII).⁹⁰²

Ein wesentlicher Unterschied des Kuttenschwanks zu den Narreninvestituren besteht nun darin, dass die Statusänderung im Rahmen des Übergangsrituals der Narrenmessen und Narrenabteien von den Akteuren höchstwahrscheinlich nicht als dauerhafte Einsetzung in ein kirchliches Amt missverstanden wurde. Das Geschehen wurde zwar als rituell wirksame Handlung aufgefasst, allerdings im Kontext des Narrenfests. Im Gegensatz zu den jugendlichen Bauerntölpeln im Kuttenschwank waren die Narrenmönche, -äbte und -bischofe während des rituellen Vollzugs höchstwahrscheinlich bei Bewusstsein, haben der Ordination zugestimmt, ihr Amt lediglich als temporär und sich nicht als dauerhafte Angehörige des hohen Klerus (Narrenmesse) beziehungsweise als echte Mönche (Narrenabtei) betrachtet. Die durch Neidhart eingekleideten Bauern hingegen geraten in eine Identitätskrise, da sie zwar wissen, dass sie aufgrund ihrer fehlenden Bildung nicht die Fähigkeiten besitzen, das Amt adäquat zu erfüllen, sich aber letztlich dennoch in das ihnen von außen zugewiesene Schicksal fügen und sich für Mönche halten. Nach eben diesem Prinzip funktionieren Einsetzungsriten, so Bourdieu: „Es heißt jemandem zu bedeuten, was er ist, und ihm zu bedeuten, dass er sich dementsprechend zu verhalten hat. [...] Das durch die Ernennung zugewiesene So-sein, die Investitur, ist in Wahrheit ein *fatum*.“⁹⁰³

Wie stark die performative Magie des Einsetzungsrituals, der Glaube an die Wirkung des Rituals und die damit einhergehenden Verpflichtungen des Amtes sind, wird in einer zusätzlichen Strophe in Handschrift f deutlich. Engelmar kommt der ihm zugewiesenen Funktion nach und stimmt in den Chor der »Mönche« ein. Der Inhalt seines Gesangs lässt allerdings darauf schließen, dass er Neidharts Tat durchschaut hat: *ich pin ser wetrogen, der Neythart hat mich in ein kuttin geschoben* (SNE II, f 17,XLI,1f.). Engelmar weiß, dass Neidhart die In-

⁹⁰² In diesen Passagen wird besonders deutlich, dass Lied- und Spieltext des Kuttenschwanks inhaltlich, strukturell, und auch in sprachlichen Einzelheiten übereinstimmen. Vgl. Harrant: Liedrezeption in den Neidhartspielen, S. 231.

⁹⁰³ Bourdieu: Was heißt sprechen?, S. 87–88.

vestitur vollzogen hat, und müsste somit die fehlende Legitimität des rituellen Aktes erkennen. Der Bauer hält dennoch an dem Geltungsanspruch des Rituals fest und, da die tonsurierten Bauern in Mönchskutten vor der breiten Öffentlichkeit des herzoglichen Hofes stehen, agiert so, wie es seine soziale Position erfordert, und singt.

Im Motiv der doppelten Verkleidung wird die elementare erkenntniskritische Thematik der Neidhartschwänke besonders deutlich: Während Neidhart sich keine Identität zuweisen lässt, sondern als listiger Trickster fähig ist, mit Verkleidungen und rituellen Handlungen zu spielen, können die Bauern nicht zwischen Sein und Schein unterscheiden. Daher erkennen sie auch Neidhart nicht. Wie der *hortulanus* im geistlichen Spiel „ein Produkt des Sehens mit falschen Augen“ ist, ist es ebenso der »Mönch« Neidhart im Beicht- und Kuttenschwank. Die für das Übersinnliche blinden Bauern „leiten ihre Identität nur von ihrer äußeren Umgebung ab. Was man ihnen einredet, das sind sie.“⁹⁰⁴

Doch Neidhart macht sie nicht zu Mönchen, sondern zu Narren, wie *Eysengrein* im Spiel retrospektiv feststellt: *Ist er zu ainem münich worden / So machet er vns all zu toren* (1594–1595). Er führt die Bauern vor der gesamten Hofgesellschaft vor, „ist Herrscher über Tun und Sagen der Dörper“, die „als unfreiwillige Schauspieler auf einer Bühne stehen.“⁹⁰⁵ Aus Perspektive des höfischen Publikums sind die Bauerntölpel Neidharts Marionetten in dem von ihm ausgerichteten Spiel, für das Neidhart auf das dem städtischen Publikum im 15. und 16. Jahrhundert wahrscheinlich bekannte Muster der Narrenfeste zurückgreift. Während die Bauern sich für Akteure innerhalb des liturgischen Rituals halten, inszeniert Neidhart für das höfische und das außerliterarische Publikum ein „Narrentheater[], bei dem die Bauern gegen ihren Willen ihr Verkennen ostentativ zur Schau stellen.“⁹⁰⁶ Das Ritual der Narreninvestitur ist in ein theatrales Spiel verkehrt, in dem die Akteure weder Durchblick noch Mitspracherecht haben: Das Spiel endet, sobald die Katzenmusik und der Radau der Bauerntölpel dem Herzog zu bunt wird. Die närrischen Mönche werden wieder zum heimischen Hof und Herd geschickt und Bauern wie zuvor (*dannoch warns pawren, binden noch als vor*; SNE II: f 17, XLIV, 3).

Im Kuttenschwank wird deutlich, dass die Entscheidung, ob ein Geschehen als rituell oder theatral einzuordnen ist, stets von der Perspektive abhängt. Aus Sicht der Bauern wurden sie investiert und haben liturgische Handlungen vollzogen – oder dies zumindest versucht. Aus Sicht des Publikums hat Neidhart ein Narrentheater inszeniert. Im Theater aber

⁹⁰⁴ Herrmann: Karnevaleske Strukturen in der Neidhart-Tradition, S. 205.

⁹⁰⁵ Velten: *Scurrilitas*, S. 431.

⁹⁰⁶ Ebd.

sind sich die Akteure üblicherweise über die Zeichenhaftigkeit und den Verweischarakter ihres Handelns im Klaren. Neidhart ist gleichzeitig Ritualmoderator und Theaterregisseur, die vollzogene Handlung Theater und (verkehrtes) Ritual.

2. Was soll der Scheiß? Transformationen des Veilchens

2.1. Burleske Rituale III: Das Veilchenritual

Auf Platte 12 des Neidhart-Reliefzyklus (um 1485) an der Meißener Albrechtsburg sieht man eine adlige Dame, die in ihrer rechten Hand ein Wappen hält, welches sie als Herzogin Elisabeth von Niederbayern/Österreich (1305–1330), die erste Ehefrau Ottos des Fröhlichen (1301–1339), ausweist (vgl. Abb. 24).⁹⁰⁷ In nahezu identischer Pose befindet sich zu ihrer linken eine männliche Figur, die auf gleicher Höhe, auf der die Dame das Wappen trägt, einen Hut hält. Unmittelbar unter dem Hut, neben dem elegant ausgestreckten Fuß der Figur, befindet sich ein dreifach gekringelter Scheißhaufen.⁹⁰⁸ Beinahe dezent wirkt diese Hinterlassenschaft allerdings im Vergleich zu den sechs furchteinflößenden Kotkringeln, die auf Platte 14 zu sehen sind und die der hinter ihnen platzierten Figur fast bis an die Knie reichen (vgl. Abb. 25). Da sie auffällig an ihrer Beinbekleidung nestelt, ist die männliche Figur bereits durch die Bildsprache als Produzent der Scheiße identifizierbar. Auch eine Inschrift in gotischer Minuskel weist die dörperliche Gestalt als Verantwortlichen aus. Sie fungiert nicht nur als Produzent der Scheiße, sondern gewissermaßen auch als Herold, denn den Betrachtenden wird auf einer Inschrift mitgeteilt, um wen es sich bei dem auf der vorherigen Reliefplatte abgebildeten Herrn mit dem Wappen »Scheißhaufen unter dem Hut« handelt: *wiltu · nei/thart · wis/sen · ich · b/ab · dir · un/der · den · b/ut · geschis/sen.*⁹⁰⁹

Tatsächlich sind Hut und Scheißhaufen bis heute das Signet der Neidhartfigur, denn der Veilchenschwank ist die Erzählung, die in mündlicher, schriftlicher und bildlicher Form am weitesten verbreitet ist. Die Handlung, die, wie in den folgenden Kapiteln gezeigt wird, in den verschiedenen Zeugnissen stark variiert, ist in ihren Grundzügen schnell skizziert: Um

⁹⁰⁷ Zur Zählung der Reliefplatten, deren Reihenfolge vermutlich im Rahmen einer Restaurierung im 19. Jahrhundert vertauscht wurde, der genaueren Beschreibung der einzelnen Schmuckreliefs und der Bau- und Restaurationsgeschichte des gesamten Brüstungsreliefs vgl. Donath: Die Reliefs am Großen Wendelstein der Meißner Albrechtsburg; Vavra: Zur Neidhart-Ikonografie, S. 384f.

⁹⁰⁸ Ich verwende bewusst den Begriff »Scheiß«, der als »Kraftwort« in hohem Maße performativ ist (vgl. Werner: Dunkle Materie, S. 34) und sich daher besonders zur Beschreibung des Veilchenschwanks eignet.

⁹⁰⁹ Vgl. die Abbildungen AL014 auf der dem Sammelband zur Neidhartrezeption beiliegenden CD-ROM: Blaschnitz (Hg.): Neidhartrezeption in Wort und Bild.

am herzoglichen Hof für den Rest des Jahres eine Sonderstellung als »Buhle«⁹¹⁰ der Herzogin einnehmen zu können, macht sich Neidhart zu Beginn des Frühlings auf den Weg, das erste Veilchen des Jahres zu suchen. Er findet das Veilchen, stülpt seinen Hut über den glücklichen Fund und läuft zum Hof, um die frohe Botschaft zu verkünden. Allerdings hat ein Bauer Neidhart beobachtet und hinterlässt während seiner Abwesenheit einen Kothaufen unter dem Hut. Die unwissende Hofgesellschaft kommt zum Ort des Geschehens, meist tanzt sie um den Hut, die Herzogin – in manchen Fassungen auch Neidhart – lüpfte den Hut und entdeckt vor den Augen der Gesellschaft die Bescherung. Neidhart wird daraufhin von der Herzogin des Hofes verwiesen. Die nachfolgenden Rachehandlungen weichen in den verschiedenen Versionen voneinander ab.

Das Veilchenritual (Veilchensuche – Tanz der Hofgesellschaft um das Veilchen – Transformation des sozialen Status des Finders) wird zwar nicht als geglücktes höfisches Frühlingsritual erzählt, doch werden die geplanten rituellen Handlungsabläufe in der Regel durch Figurenrede vorweggenommen. Das nicht auserzählte Ritual wird vorausgesetzt und dient als Folie, ohne deren Grundlage die Darstellung des verkehrten Rituals nicht möglich ist. Der Tanz der Hofgesellschaft um das falsche Veilchen unter dem Hut ist eine »gezielte Verkehrung in destrukturierender Absicht« (Kellermann). Das rituelle Symbol wurde manipuliert, worüber zwar die tanzende Hofgesellschaft nicht informiert ist, die Rezipierenden aber in der Regel schon – Unterschiede zwischen den Versionen werden in Kapitel 3 detailliert dargestellt.

Im Zentrum des von der Hofgesellschaft zunächst als gelungen wahrgenommenen Rituals steht das Veilchen, welches nicht nur den Frühling, sondern auch die höfische Freude, Tanz und die *geviolierte bluete kunst* (Frauenlob), den geblühten Sprachstil, symbolisiert.⁹¹¹ Zudem galt das Veilchen schon in der Antike als Liebessymbol. In den Liedern Frauenlobs kennzeichnet es weibliche Schönheit, nicht zuletzt, weil es für Demut und Bescheidenheit steht und einen marianischen Aspekt einschließt.⁹¹² Berühmtestes Beispiel ist das Gemälde »Madonna mit dem Veilchen« von Stefan Lochner (um 1450), auf dem die Gottesmutter ein Veilchen in der Hand hält. Das Brechen des Veilchens steht wie das Blumenpflücken generell für die Entjungferung, die »Defloration«.

⁹¹⁰ Das Motiv wird nicht in allen Zeugnissen explizit erwähnt.

⁹¹¹ Bereits in der Antike wurden »Redeblumen« als *flosculi* bezeichnet, und auch im Mittelalter setzte sich die Rede vom »geblühten Stil« fort. Vgl. Birkhan: Pflanzen im Mittelalter, S. 256.

⁹¹² Vgl. Birkhan: Pflanzen im Mittelalter, S. 239–240 und S. 255–256.

Das Veilchen als Symbol für meisterhafte »höfische« Sprachkunst, weibliche Schönheit und Demut sowie die sprachliche Verschleierung des sexuellen Akts wird von den dörperlichen Konkurrenten durch einen Scheißhaufen ersetzt beziehungsweise in einigen Versionen überdeckt. Der Dörper substituiert oder verd(r)eckt das abstrakte, immateriell symbolhafte Veilchen durch die konkrete Präsenz seines Scheißhaufens, der zunächst nur für sich steht. „Die Hinterlassenschaft des Bauern vermag den höfisch codierten Raum der idealen Natur dauerhaft zu beschmutzen, durch sie erfolgt eine nicht revidierbare Umcodierung des adelige Exklusivität indizierenden Naturraums als ‚Natur‘.“⁹¹³ Durch diese semantische Reibung, diese Inkongruenz zwischen symbolbeladenem Veilchen und materieller Präsenz der Scheiße, entsteht unter anderem die Komik des Veilchenschwanks.⁹¹⁴

2.2. Scheiße als Objekt

Auf materieller Ebene haben sowohl das Veilchen als auch Fäkalien ein prägnantes Erkennungsmerkmal: den spezifischen Geruch. Dass Veilchen und Scheißhaufen allerdings nahezu gegensätzliche olfaktorische Wirkungen erzeugen, wird sowohl auf der Kopie des Diessenhofener Freskos als auch auf einem Holzschnitt im jüngsten Druck bildlich dargestellt: In der Szene, die die Entdeckung der Scheiße zeigt, hält sich eine der Figuren die Nase zu – eine Geste des Ekels, ein Versuch, sich von der Scheiße abzugrenzen (vgl. Abb. 6 und 22).⁹¹⁵ Auch auf anderen Bildern sieht man, wie sich die Figuren wegdrehen, und im »Großen Neidhartspiel« lautet die Regiebemerkung an entsprechender Stelle: *Vnd haben graussen dar / ab* (732–733).⁹¹⁶ Der Geruchssinn spielt ebenfalls in den schriftlichen Versionen des Veilchenschwanks eine Rolle, was durch die Doppeldeutigkeit des Partizips »gerochen« untermalt wird. Wiederholt heißt es, Neidhart habe die Bauern *gerochen*, was korrekt mit »gerächt« übersetzt werden müsste, dennoch schwingt die Bedeutung des Olfaktorischen eventuell mit.⁹¹⁷

⁹¹³ Schausten: Vom Ende des Tausches. S. 24. Während Schaustens Beobachtung von der Umcodierung des Raums treffend ist, wird sich im Rahmen dieses Kapitels zeigen, dass es sich nicht um eine endgültige, nicht revidierbare Markierung handelt.

⁹¹⁴ Zu diesen Zusammenhängen vgl. auch den grundlegenden Artikel von Velten: Ekel, Schrecken, Scham und Lachen.

⁹¹⁵ Vgl. ebd., S. 220.

⁹¹⁶ Das im Vorneuhochdeutschen selten belegte Verb *graussen* bedeutet so viel wie »sich vor etwas ekeln / Abscheu haben«, speziell auch als physische Reaktion verstanden. Vgl. DWB, Bd. 8, Sp. 2210–2212.

⁹¹⁷ Besonders deutlich wird dies im »Großen Neidhartspiel«, in dem der Bauer Hebenstreit erklärt: *Der den veyol hat geprochen / Wie wol hat er uns gerochen* (883–884).

Während Scheiße aufgrund des enthaltenen Skatols einen ekelregenden Geruch hat, werden Veilchen von den meisten Menschen als wohlduftend wahrgenommen, in der biologischen Nomenklatur wird die Pflanze daher auch als »Duftveilchen« (lat. *viola odorata*) aufgeführt. Bereits Isidor deutete *viola* als Kontraktion von Kraft und Geruch (lat. *vis odoris*).⁹¹⁸ In einem Lied des Kanzlers wird dem Veilchenduft sogar die Fähigkeit zugesprochen, Sorgen zu beseitigen (*vîol smac tuot sorge slîfen*).⁹¹⁹

Die Scheiße, die der Dörper als losgelösten Teil seines Körpers unter Neidharts Hut zurücklässt, ist Zeugnis seines stinkenden Selbst. Durch die Hinterlassenschaft seines ursprünglich Innersten, dieser Verlängerung seiner Körperlichkeit, markiert der Bauer seine physische Präsenz am Ort des höfischen Veilchenrituals, die auch dann noch besteht, wenn er sich längst vom Tatort entfernt hat. Die Reste seiner Körperlichkeit, denen alle Nährwerte entzogen sind, stoßen die höfische Gesellschaft mit der Nase auf den überflüssigen Charakter des Rituals und profanieren es. Ganz unverblümt schießt der Dörper auf diese Form der höfischen Kommunikation, auf das Veilchenritual mit seiner vorgeblichen Korrelation von Sinn und Form und auf die Sprache der Kunst der geblühten Rede. Das Ritual, welches das Anarchische des Leiblich-Körperlichen eigentlich bändigen soll, wird hier durch den Körper gestört, der sich aufgrund der vegetativen Funktionen einer vollständigen rituellen Kontrolle entzieht.⁹²⁰

Selbst die durch die schriftliche Überlieferung in rein sprachlicher Form vorhandene »Scheiße« weist – ebenso wie andere Begriffe aus der Fäkalsprache⁹²¹ – kaum über die absolute Wertlosigkeit der bezeichneten Gegenstände hinaus, entzieht ihnen ihren symbolischen Wert. „Scheiße‘ ist das vielleicht stärkste verbale Minuszeichen, dass die deutsche Sprache kennt.“⁹²² Strukturelle Analogien zwischen einer sprachlichen Äußerung und dem Scheißen liegen wegen der Verbindung von Mund und Anus durch das Verdauungssystem nahe. Da Mund und Anus Kontaktstellen zur Welt sind, wird auch den lautlichen Äußerungen beider Körperöffnungen – nicht erst durch Luther, sondern bereits durch Augustinus – eine enge

⁹¹⁸ Vgl. Birkan: Pflanzen im Mittelalter, S. 240. Isidor: Etymologicae, Isidor: XVII, 9,19.

⁹¹⁹ KLD 28 IX 3.

⁹²⁰ Vgl. von Müller: Verletzte Körper und gestörte Rituale, S. 367. Von Müller arbeitet die Verbindung zwischen körperlicher Verletzung und gestörten Ritualhandlungen in schwankhaften Erzählungen des Spätmittelalters heraus, wobei sie zu dem Ergebnis kommt, dass die rituellen Handlungen meist an einer Unterschätzung der leiblichen Dimension scheitern.

⁹²¹ Die jeweilige Bezeichnung der Hinterlassenschaft in den einzelnen Überlieferungszeugnissen wird in den folgenden Kapiteln gesondert behandelt.

⁹²² Werner: Dunkle Materie, S. 25. Zahlreiche Belege aus der Bibel und anderen religiösen Texten für die Verwendung des Begriffs in Bezug auf Wertloses finden sich auch bei Morrison: Excrement in the Late Middle Ages, S. 26–28.

Verwandtschaft zugeschrieben.⁹²³ Eine misstratene Rede wird gern als »verbaler Scheißhaufen« betitelt; jemand »erzählt Scheiße«, wenn der Wahrheitswert einer Aussage angezweifelt wird.

In der oralen Kunstform des Raps hingegen wird »talking shit« quasi als Adelsprädikat für die Künstler*innen verwendet, die sich sprachlich virtuos in einem Bereich bewegen, der sich inhaltlich nicht in Kategorien wie »wahr« und »unwahr« einteilen lässt, durch einen innovativen und spielerischen Umgang mit Sprache geprägt ist und besonderen Wert auf den Klang legt. Teil des ästhetischen Konzepts von »talking shit« ist auch die Ablehnung der etablierten, rational verkopften, »sinnvollen« Sprache der kulturellen Hegemonie.⁹²⁴ Durch »talking shit« werden konjunktivische Gegenwelten zum Status quo erschaffen, die einen „Nährboden, auf dem neue Ideen und Sprachpflanzen gedeihen können“,⁹²⁵ erzeugen.⁹²⁶ Im Veilchenschwank löschen die Dörper das zentrale Symbol des hegemonialen Rituals nicht nur durch verbale, sondern sogar physische Scheiße aus – die Transformation des Minnesangs von einem geschlossenen in ein offenes Sprachsystem, die Michael Titzmann in seiner Analyse der Neidhartlieder überzeugend belegt hat, wird durch den konkreten Scheißhaufen innerhalb des Veilchenschwanks präsentiert.⁹²⁷

Für die bestehende Ordnung ist Scheiße als grenzüberschreitendes Material grundsätzlich gefährlich.⁹²⁸ In Bachtins „somatischer Semiotik“⁹²⁹ des »grotesken Realismus«, in dem die materielle Dimension der Zeichen und das Körperliche im Mittelpunkt stehen, werden die Grenzen des Körpers zur Welt und zu anderen Körpern als seine heikelsten Zonen bezeichnet. Exkremete gehören in den Bereich des subversiv Karnevalesken und Grotesken. Während Scheiße heute häufig als Symbol für Sünde, Korruption und moralische Unreinheit verstanden wird, ist sie innerhalb des mittelalterlichen metaphysischen Systems kein Symbol für Sünde, vielmehr *ist* Scheiße Sünde.⁹³⁰

Als etwas existentiell Verwerfliches, Ekelerregendes und in – organischer sowie soziologischer Perspektive – radikal Ausgestoßenes ist Scheiße ein Abjekt, etwas, das nicht nur die

⁹²³ Vgl. Allen: On Farting: Language and laughter in the Middle Ages, S. 9–114.

⁹²⁴ Vgl. Werner: Dunkle Materie, S. 198–205.

⁹²⁵ Ebd., S. 205. Werner bezieht sich in seinen Überlegungen zu den durch »talking shit« erzeugten »konjunktivischen Gegenwelten« auf Schechner: The end of Humanism.

⁹²⁶ Insbesondere Begriffe, die tatsächlich der Fäkalsprache zuzuordnen sind, stehen in enger Verbindung zu einer produktiven Säuberung, ohne die eine Transformation zu etwas Neuem nicht möglich ist. Dass sich dies nicht nur auf körperliche Vorgänge beschränkt, wird unter anderem am lateinischen »purgatorium« für die Läuterung der Seele nach dem Tod deutlich, für die sich im Deutschen der Begriff »Fegefeuer« durchgesetzt hat. Vgl. hierzu Morrison: Excrement in The Late Middle Ages, S. 18–24.

⁹²⁷ Vgl. Titzmann: Zum offenen System bei Neidhart.

⁹²⁸ Douglas: Purity and Danger, S. 5.

⁹²⁹ Lachmann: Vorwort, In: Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 39.

⁹³⁰ Vgl. Bayless: Sin and filth, S. XVIII.

physiologische, sondern auch die psychologische Integrität bedroht. Nach Julia Kristeva ist ein Abjekt eine Art Leerstelle, die das bestehende System, die konventionelle Ordnung zerstört, etwas, das keine Grenzen und Hierarchien respektiert und vor dem die Gesellschaft daher ihre Augen verschließt, es systematisch ausgrenzt und verwirft, weil es Ekel auslöst.⁹³¹ Scheiße bedroht die Identität, da sie dem Subjekt seine Grenzen aufweist. Sie erinnert an die Endlichkeit der körperlichen Existenz, denn sie hat ursprünglich zum Körper gehört und ist nach der Ausscheidung wie ein Leichnam erkaltet.

Ein Abjekt gehört weder eindeutig zum Subjekt noch zum Objekt, löst die Grenze zwischen Selbst und Anderem auf, bedroht das Subjekt. Es kennzeichnet eine Ordnung, in der binäre Oppositionen nicht existieren. Diese Ordnung ist keine symbolische, da tradierte Sinnzuschreibungen aufgelöst werden und jede Bedeutung kollabiert.⁹³² Hierin liegt die Gefahr der Scheiße, die immer auch einen egalitären Charakter hat:⁹³³ Sie stellt Neidhart und der höfischen Gesellschaft das Abjekt vor Augen, reißt die Grenzen zwischen höfischer und dörperlicher Welt ein. Durch die Scheiße wird das auf der Kontrolle der Affekte beruhende höfische »ritual of the upper body« zu einem »ritual of the lower body«.⁹³⁴

Erst durch die Abgrenzung von Scheiße konstituiert sich (höfische) Kultur. Im Prozess der ritualisierten Abjektion, so Kristeva, nähert sich eine Gesellschaft dem Abjekt an, um es im Anschluss wieder auszugrenzen. Das mit einem Abjekt konfrontierte Subjekt fühlt sich aus einer Ordnung herausgeworfen. Erst durch ein reinigendes Ritual, in dem das Abjekt zunächst im Mittelpunkt steht und dann ausgegrenzt wird, werden klare Demarkationslinien gezogen und die kollektive Ordnung wiederhergestellt.⁹³⁵ Die rituelle Vereinnahmung und der rituelle Ausschluss des Abjekts müssen stets aufs Neue vollzogen werden, um das symbolische System zu stabilisieren.

Durch diese Verbindung zu rituellen Handlungen, dieses Verlangen nach Katharsis, steht das Abjekt auch im engen Zusammenhang mit Religion und Kunst. Da Abjekte nur im Bereich des Symbolischen bewältigt werden können, beschäftigen sich gerade die großen

⁹³¹ Zum »Ekel« vgl. auch den grundlegenden Artikel von Velten: Ekel, Schrecken, Scham und Lachen, S. 218–222.

⁹³² Kristeva: Powers of horror, S. 11.

⁹³³ Auch Velten interpretiert die Scheiße als „Indikator für die Brüchigkeit der Adelsgesellschaft.“ Velten: Ekel, Schrecken, Scham und Lachen, S. 222.

⁹³⁴ Vgl. zu dieser Terminologie: Muir: Ritual in Early Modern Europe.

⁹³⁵ Als Beispiel nennt Kristeva das Ritual der Beerdigung. Der Anblick eines Leichnams stört die Klarheit der Grenzen, ist Tod, der das Leben infiziert, laut Kristeva das Abjekt schlechthin. Erst das Ritual der Beerdigung, welches gleichzeitig Konfrontation mit dem Leichnam und Ausgrenzung ist, stellt die Ordnung wieder her. Vgl. Kristeva: Powers of horror, S. 3–4 und S. 109.

literarischen Werke mit Abjekten, so Kristeva. Sie versuchen, über die Grenzen des bilateralen Zeichensystem der Sprache hinweg die Bereiche außerhalb der symbolischen Ordnung zu ergründen:

On close inspection, all literature is probably a version of the apocalypse that seems to me rooted, no matter what its sociohistorical conditions might be, on the fragile border (borderline cases) where identities (subject/object, etc.) do not exist or only barely so – double, fuzzy, heterogeneous, animal, metamorphosed, altered, abjects.⁹³⁶

2.3. Exkrement und Sakrament

Der Veilchenschwank ist so populär, weil er durch die Integration der Scheiße die fragilen Grenzen der Identität erschüttert. Der Scheißhaufen unter dem Hut wirkt gleichzeitig abstoßend und anziehend, denn Abjektion ist subjektiver Horror, in welchem sich Ekel und Faszination vereinen. Der furchteinflößende Scheiß muss verlacht werden, da Scheiße nicht nur Angst erzeugt – als „heitere Materie“⁹³⁷ verwandelt sie Angst in Lachen. Was Rainer Warning für den *risus paschalis*, den Einbezug des Lachens in der christlichen Liturgie zu Ostern, und die komischen Szenen im geistlichen Spiel konstatiert, gilt auch für das Lachen, welches der Scheißhaufen in den Neidharten auslöst: Es „lebt von der besiegten Furcht.“⁹³⁸ Analog zu den lächerlichen Teufeln im geistlichen Spiel bestätigt die lächerliche Scheiße im Veilchenschwank die Zugehörigkeit des Ausgegrenzten, denn im Lachen wird das aus der Norm Ausgestoßene gleichzeitig positiv als zugehörig bejaht:

Und so überführt es denn auch das Nichtige in diese seine eigene Positivität. Es ergreift das vom Ernst, von der Vernunft Ausgegrenzte, hält es fest, bestätigt es in seiner Zugehörigkeit zum Lebensganzen und spielt es solchermaßen gegen die normative Vernünftigkeit aus. Der Norm selbst also wird mitgespielt, indem das Lachen sie enthüllt in der Beschränktheit eines ausgrenzenden Prinzips.⁹³⁹

Nicht zuletzt, weil Warnings Erklärungsmodell der komischen Szenen im Geistlichen Spiel unter anderem auf Freuds Deutung des Lachens als Positivierung von Ausgegrenztem basiert,⁹⁴⁰ deckt es sich mit dem auf psychoanalytischen Theorien gründenden Schema des Abjekts von Kristeva. Das spezifisch rituelle Moment liegt nach Warning darin, dass die Angst vor dem in der Liturgie Ausgegrenzten – dem Teufel – in den geistlichen Spielen eben durch seine Hereinnahme bewältigt werden kann. Die Höllenfahrt im Osterspiel diene der

⁹³⁶ Kristeva: *The powers of horror*, S. 207.

⁹³⁷ Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 216.

⁹³⁸ Warning: *Funktion und Struktur*, S. 115.

⁹³⁹ Ebd., S. 116. Warning nimmt hier explizit auf die Theorie des Komischen von Joachim Ritter Bezug. Vgl. Ritter: *Über das Lachen*.

⁹⁴⁰ Warning: *Funktion und Struktur*, S. 117.

rituellen Entlastung von der Dämonenfurcht, denn nur durch die Integration der Teufelsfiguren und somit des mythischen Dualismus zwischen Gott und Teufel im Geistlichen Spiel werde ein Sieg über den Unbesiegbaren überhaupt erst ermöglicht. Entgegen dem zeitgenössischen theologischen Diskurs werde Jesu nicht als moralisch überlegener, selbstlos Leidender gesehen, der den Sündenfall der Menschheit wiedergutmacht (»Satisfaktionslehre«), sondern als mächtiger und listiger Gegner des Teufels.⁹⁴¹ Die drastischen Gewaltdarstellungen der Passion in den Spielen führen das unblutige Opfer (Hostie) der römischen Liturgie zu seinen blutigen mythischen Ursprüngen zurück:

Die theologisch nicht geforderten und insofern motivationslos ausgespielten Grausamkeiten haben die latente Funktion eines Sündenbockrituals, das sich in höchst raffinierter Weise doppelt verschleiert: einmal durch die Projektion auf die Juden, die es vordergründig vollziehen, sodann durch die typologische Deckung auch der brutalsten Details. Das Interesse an solchem ‚Ausschreiben‘ der *historia passionis* also ist kein geschichtliches, sondern rituelles.⁹⁴²

Die Folterrituale des Martyriums werden in den Spielen oft durch ein Rondeau – eine Art Rundgesang, den Warning als »Tanzlied«⁹⁴³ bezeichnet – oder andere *frolich spil* der Folterknechte strukturiert.⁹⁴⁴ In den folgenden Einzelanalysen werden einige Analogien zu den Grausamkeiten der Passion aufgezeigt. Denn auch im Veilchenschwank und anderen Neidhartschwänken finden sich Gewaltexzesse, die in Verbindung zum Tanz stehen, über den Verlust von Gliedmaßen bis zum Tod führen und vermutlich eine ähnliche rituelle Funktion wie in den geistlichen Spielen haben.

Doch auch die Scheiße offenbart durch ihren Status als Abjekt und ihre religiösen Konnotationen eine unterschwellig rituelle Dimension des Veilchenschwanks. Scheiße ist Schuld, ist Sünde, das tief im innersten lauernde Böse, von dem man sich in einem täglichen Kampf trennen muss. Im Gegensatz zu anderen Religionen kennt die christliche Tradition keine körperlichen Reinigungsrituale, die Sünde ist somit in das Innerste des einzelnen Subjekts verlagert, der Mensch ist durch die Ursünde aus sich heraus unrein.⁹⁴⁵ Nicht nur im Mittelalter werden Exkreme mit dem Höllischen verbunden. Die menschlichen Verdauungsorgane gelten in struktureller Homologie (oben: Himmel/unten: Hölle) als Sitz des Teufels.⁹⁴⁶ Analtät und Antichrist sind eng miteinander assoziiert, der Teufel hat

⁹⁴¹ Obwohl sich Warning in seiner Untersuchung hauptsächlich auf die altfranzösischen Passionsspiele, insbesondere das Spiel von Greban, konzentriert, belegt er die These der Überlistung mit einem anschaulichen Beispiel aus dem deutschen Sprachraum: der Alsfelder Passion. Vgl. ebd., S. 179.

⁹⁴² Ebd., S. 212.

⁹⁴³ Zur Problematik des Begriffs vgl. Lewon: Vom Tanz im Lied zum Tanzlied.

⁹⁴⁴ Warning: Funktion und Struktur, S. 198. Das Zitat stammt aus dem Egerer Fronleichnamspiel.

⁹⁴⁵ Vgl. Kristeva: Powers of horror, S. 120. Eventuell führte die protestantische Innerlichkeit zur ausgeprägten Bezogenheit auf Exkreme in der Reformationszeit.

⁹⁴⁶ Vgl. hierzu zahlreiche Beispiele bei Bayless: Sin and filth, S. 98–164.

einen „analen Charakter“ und die Hölle ist „eine Art metaphysischer Abort.“⁹⁴⁷ Der über die Scheiße eingeführte apokalyptische Dualismus ist Konnex zwischen dem Veilchenschwank, dem geistlichen Spiel und dem theologischen Diskurs: Wie der Teufel gehört Scheiße zu einem der drängendsten theologischen Probleme oder, um es mit Milan Kundera auszudrücken: „Die Scheiße ist ein schwierigeres theologisches Problem als das Böse.“⁹⁴⁸ Scheiße und Gott scheinen unvereinbar, greift doch die Existenz vom Exkrement ein Fundament der christlichen Anthropologie an: die These, der Mensch sei das Ebenbild Gottes.

Tatsächlich verursachen Verdauung und Exkremente grundlegende Problemstellungen innerhalb der theologischen Diskussion um die fleischliche Auferstehung und das Verständnis der Eucharistie.⁹⁴⁹ Hatte man die Eucharistie vor Einführung der römischen Liturgie noch als bloße Erinnerung an das Sühneopfer Christi verstanden, wurde sie in der fränkischen Kirche als heilige Handlung aufgefasst, in der Jesu gegenwärtig ist. Die Hostie als gewandelte Materie, in der die Einheit von Gott und Mensch sinnlich erfahrbar wird, wurde somit zum Epizentrum des christlichen Kults. Die Art und Weise dieser Gegenwart Gottes warf aber von Beginn an beunruhigende Probleme auf, denn wenn die Hostie gekaut, geschluckt, verdaut und ausgeschieden werden kann, stellt sich die Frage, inwiefern dies auch mit dem Leib und Blut Christi passiert. Wird das Sakrament im Prozess der Verdauung zum Exkrement?

Um derart blasphemische Gedanken, die von der orthodoxen Doktrin als sterkoreanische Häresie (lat. *stercus* = Kot) verworfen wurden, abzuwehren und die Idee der fleischlichen Auferstehung und Realpräsenz Christi in der Liturgie gegen eine rein geistliche Gegenwart Gottes zu verteidigen, wurde die Idee der Transsubstantiation eingeführt, die in ihren Grundzügen bereits im 9. Jahrhundert vorlag und im 13. Jahrhundert dogmatisiert wurde. Die Annahme, dass sich im liturgischen Ritual zwar die Substanz von Wein und Brot wandle, nicht aber die äußerlich sichtbaren Akzidentien (Ausdehnung, Form, Farbe, Geschmack, Geruch und Gewicht), verleiht der Eucharistie einen „ungeheuren ontosemiologischen Status“;⁹⁵⁰ denn Zeichen und Sein fallen zusammen, Fleisch und Geist gehen eine unauflösbare Verbindung ein.

⁹⁴⁷ Werner: *Dunkle Materie*, S. 120.

⁹⁴⁸ Kundera: *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*, S. 225.

⁹⁴⁹ Vgl. Bynum: *The resurrection of the Body in Western Christianity*. Im Zuge dieser Überlegungen wurden selbst Fragen wie die nach der Auferstehung der Opfer von Kannibalismus diskutiert. Vgl. Reynolds: *Food and the body*, S. 53. Neben diesen Arbeiten beruht die folgende Skizze der Diskussion um die Auslegung des Abendmahls wesentlich auf Bayless: *Sin and filth*; Morrison: *Excrement in the Late Middle Ages* und Rubin: *Corpus Christi*.

⁹⁵⁰ Hörisch: *Die Poesie des Abendmahls*, S. 17.

Die Alternative, dass Christus entweder nur im »Zeichen« oder in »Wahrheit« anwesend sein könnte, wurde durch die Transsubstantiationslehre zwar vermieden, das Problem der Verdauung Gottes allerdings nicht gelöst, da man sich fragte, wie das Verhältnis von himmlischer Substanz und irdischer Akzidenz genau zu verstehen sei, was mit der Substanz des Brotes geschehe und ob das, was mit den Akzidentien passiere, auch der Substanz des Leibes Christi widerfahre. Der Zusammenhang zwischen Hostie und Kot wird besonders dort evident, wo die Idee der substanziellen Wandlung mit dem menschlichen Metabolismus gerechtfertigt wird. So wird etwa in einem der wichtigsten Eucharistietraktate aus dem 11. Jahrhundert eine Parallele zum Verdauungsvorgang gezogen. Wenn der menschliche Magen dazu fähig ist, Brot und Wein in Fleisch und Blut zu transformieren, wieso sollte Gott es nicht können?⁹⁵¹ Eine im 13. Jahrhundert geläufige Erklärungsmöglichkeit war, dass die Akzidentien zwar ausgeschieden werden, aber nicht die Substanz, da der Leib Christi nur solange gegenwärtig sei, bis sich die Hostie im Mund aufgelöst habe.⁹⁵²

Dass die Transsubstantiationstheorie schwer vermittelbar war, zeigen Berichte von Ekelgefühlen während der Kommunion und als Folge die vollständige Weigerung, den Leib des Herrn zu essen.⁹⁵³ Auf den prekären Status des Dogmas verweisen auch die Geschichten vom jüdischen Hostienfrevler. Wenn die Hostie der Leib Christi ist, setzen die Juden durch die Hostienschändung die Passion fort und begehen einen rituellen Gottesmord, so die Logik, die sich hinter dem Narrativ verbirgt und die im Wesentlichen dazu diente, der christlichen Gemeinde die Wandlung glaubhaft zu machen.⁹⁵⁴ Gleichzeitig vermehrten sich auch die Berichte von Hostienwundern, nach denen sich Hostien in blutendes Fleisch, den Leib Christi oder das Jesuskind verwandelten – und zwar nicht nur in ihrer Substanz, sondern augenscheinlich als sichtbarer Beweis für die eigentlich unsichtbare Wandlung.⁹⁵⁵

Mit dem spätmittelalterlichen Hostienkult, dem schwer zu begreifenden eucharistischen Wunder und dem Transsubstantiations-Dogma könnte auch das exzessive Interesse an Exkrementen im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit zusammenhängen.⁹⁵⁶ Nicht nur im Veilchenschwank, auch in anderen Schwanksammlungen, den weltlichen Spielen und den Krämer- und Teufelsszenen innerhalb der geistlichen Spiele, stehen häufig skatologische

⁹⁵¹ Es handelt sich um das Traktat von Guitmund: *De veritate Corporis et Sanguinis* (PL 149, 1427–1494). Während in den früheren Überlegungen meist von »Substanz« und »Form« gesprochen wurde, unterschied Guitmund von Aversa erstmalig begrifflich zwischen »Substanz« und »Akzidenz«. Vgl. hierzu Rubin: *Corpus Christi*, S. 373.

⁹⁵² Vgl. ebd., S. 338.

⁹⁵³ Vgl. ebd., S. 340.

⁹⁵⁴ Vgl. Rubin: *Gentil Tales*.

⁹⁵⁵ Vgl. die Zusammenstellung in Browe: *Die Eucharistie im Mittelalter*, S. 251–290.

⁹⁵⁶ Vgl. Morrison: *Excrements in the late Middle Ages*, S. 43.

Motive im Zentrum.⁹⁵⁷ Im Sinne der Transsubstantiationslehre versuchte die theologische Lehre, das Problem des Exkremments auszugrenzen, indem von einer zwar fleischlichen Auferstehung ausgegangen wurde, die auferstandenen Körper allerdings als nicht korrumpiert, nicht dem Verfall unterlegen und somit frei von Fäkalien gedacht wurden. Schon der Gedanke an Scheiße sollte aus dem liturgischen Ritual verdrängt werden, doch die Scheiße als schwerwiegendstes theologisches Problem kehrt sowohl in den komischen Szenen des geistlichen und weltlichen Spiels als auch im Veilchenschwank im Lachen über das rituell ausgeschlossene Objekt zurück.

2.4. »Geschriebener Scheiß stinkt nicht« – Mediale Reflexionen

Die Überlegungen zur Abendmahlauslegung und den skatologischen Motiven sind im Zusammenhang mit den Themenkomplexen Ritualität, Theatralität und Schrift insofern relevant, als sich die Diskurse im Kern um das Zeichenverständnis drehen. Der französische Psychoanalytiker Dominique Laporte versucht in seiner „Histoire de la merde“ zu belegen, dass die im 16. Jahrhundert zunehmende sprachliche und praktische Ausgrenzung von Fäkalien aus der öffentlichen Sphäre parallel zur Entwicklung des modernen Subjekts verlaufe.⁹⁵⁸ Der Umgang mit Scheiße, so Laporte, sei elementar für die Identität des modernen Individuums. Für Laporte wird die Geschichte der Scheiße zur Geschichte der Subjektivität.⁹⁵⁹

Mit der modernen Subjekt-/Objektspaltung und dem cartesianischen Dualismus von Körper und Geist ist auch das reformatorische Verständnis der Abendmahlauslegung verbunden. Während die orthodoxe Sicht im Sinne der Transsubstantiation das Zeichen als die Sache selbst verstand, bildete sich im 16. Jahrhundert die protestantisch-nominalistische Deutung heraus, in der Hostie und Wein als repräsentierende Zeichen gedeutet werden, die nicht mehr die Sache selbst sind. Bei den Protestanten wurde das »ist« zunehmend als »steht für/bedeutet« aufgefasst, was sowohl eine räumliche als auch eine zeitliche Entfernung der Zeichen impliziert.⁹⁶⁰ Die Reformation brachte auch eine Transformation der Wahrnehmung von Exkrementen: Es existiert ein Unterschied zwischen der katholischen und protestantischen Semiotik der Scheiße. Wie Stephen Greenblatt unter anderem an der Sprache

⁹⁵⁷ Vgl. Gabaude: Das verfemte Hinterteil. Gabaude spricht unter anderem vom „lustigen Latrinozentrismus des frühen Nürnberger Fastnachtspiels“ (ebd., S. 54).

⁹⁵⁸ Mir vorliegend in englischer Übersetzung; Laporte: History of shit.

⁹⁵⁹ Vgl. die präzise Zusammenfassung des Übersetzers der »History of shit«: El-Khoury: Introduction, S. VIII.

⁹⁶⁰ Vgl. Gumbrecht: Diesseits der Hermeneutik, S. 46–47.

Luthers belegt, korreliert die protestantische Innerlichkeit mit der manischen sprachlichen Fixierung auf Verdauungsprozesse.⁹⁶¹

Durch die Thematisierung der Scheiße wird in den unterschiedlichen Versionen des Veilchenschwanks latent ihr ritueller und theatraler Status reflektiert. Nach Hans Ulrich Gumbrecht setzt sich mit dem neuzeitlichen Zeichenbegriff der Reformation auch erst das moderne Konzept von Theatralität durch, indem die Körper zu Zeichen werden und etwas Abwesendes repräsentieren.⁹⁶² Dies bedeutet nun allerdings nicht, dass das theatrale Zeichenverständnis und die auf »semiotischer Magie« basierende Produktions- und Rezeptionshaltung in vorneuzeitlichen Performances nicht vorhanden waren, denn die oben skizzierte theologische Debatte um die rechte Auslegung der Eucharistie belegt die Existenz konkurrierender Zeichenmodelle bereits in den Jahrhunderten vor der Reformation. Es handelt sich um ein grundlegendes ontologisches Problem, das in literarischen Werken latent verhandelt wird.

Auch aus medialer Perspektive ist die zunehmende physische Distanzierung durch das auf Repräsentation basierende protestantische Modell relevant. Als wichtigstes Kommunikationsmittel korrespondierte das typographische Medium mit den theologischen Grundvorstellungen der Reformation – das Wechselverhältnis zwischen Reformation und Verbreitung der typographischen Medien in den Jahrhunderten nach Erfindung des Buchdrucks ist weitläufig bekannt.⁹⁶³ Mit dem Credo »sola scriptura« kann die Reformation auch als antiritualistische Bewegung verstanden werden, die eine Verstärkung der »textuellen Kohärenz«, also einer Kultur, die auf Auslegung und Verstehen beruht, gegenüber der »rituellen Kohärenz« bewirkte.⁹⁶⁴ Das so veränderte Zeichenverständnis und die Medienrevolution führten zu einer Loslösung von der face-to-face-Kommunikation. In Bezug auf Fäkalien ist der wachsende Verlust von Präsenzeffekten im Medienwandel durch eine Feststellung Roland Barthes' zu den Schriften de Sades treffend veranschaulicht: „geschrieben stinkt Scheiße nicht.“⁹⁶⁵ Während die Scheiße des Veilchenschwanks in oraler Tradierung durch die dem Anus analoge Körperöffnung des Mundes noch präsent war, wurden Produktion und Rezeption des Neidhartschen Veilchens/der Scheiße durch die typographische Verbreitung mehr und mehr voneinander distanzierter.

⁹⁶¹ Vgl. Greenblatt: *Learning to curse*, S. 77–104. Angemerkt sei allerdings, dass Luther im reformatorischen Abendmahlsstreit an der Realpräsenz Christi festgehalten hat.

⁹⁶² Vgl. Gumbrecht: *Mittelalterliches Theater aus der Perspektive der Frühen Neuzeit*.

⁹⁶³ Vgl. Giesecke: *Der Buchdruck in der Frühen Neuzeit*.

⁹⁶⁴ Zur Gegenüberstellung von »ritueller« und »textueller Kohärenz« vgl. Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*. Knapp skizziert in Teil I, Kap. 3.3.

⁹⁶⁵ Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*, S. 156.

Dass geschriebene Scheiße ihre Aura verliert, könnte beispielsweise ein Grund dafür sein, dass Hans Sachs in seinem Veilchenschwanklied zunächst das derbe Verb *geschissen* (2,4) verwendet, um den Haufen schließlich in Verbindung mit seinem Geruch als *leichnam* zu bezeichnen: *Der leichnam üebel schmecket* (2,19). Sachs ersetzt die Scheiße durch den Leichnam, das Abjekt schlechthin. Nach Kristeva sind Fäkalien lediglich »tote Materie«, ohne deren Abstoßung sich das Subjekt nicht als lebendiges Wesen konstituieren kann.⁹⁶⁶ Die Bezeichnung der Fäkalien als *leichnam* kompensiert die durch die typographische Distanz schwindende Aura der Scheiße durch ein noch skandalöseres Ekeltabu. Die körperliche Entgrenzung zieht eine mediale Entgrenzung nach sich. Die Korrelation zwischen materiellem Überlieferungsträger, medialer Produktions- und Rezeptionssituation und den inhaltlichen Varianten des Veilchenschwanks muss daher in der folgenden Analyse ritueller und theatraler Aspekte immer wieder in den Blick genommen werden.

⁹⁶⁶ Vgl. Kristeva: Powers of horror, S. 3.

3. Der Veilchenschwank: Materielle und rituelle Hinterlassenschaften

3.1. Mythos Veilchenritual

1. Den Erzählungen vom Neidhartveilchen liegt schließlich eine volkstümliche Sitte zu Grunde. (...) Am Wiener Hof war es zur Zeit Leopold VI., des Glorreichen Sitte, im März in den Donauauen das erste Veilchen aufzusuchen. Der Finder benachrichtigte sogleich den Herzog, der mit seinem gesamten Hofstaate auf den Anger zog, um das Zeichen des nahenden Frühlings zu begrüßen. Das sittsamste Mädchen durfte die Blume abpflücken und an den Busen stecken. – Hier werden wir eine Quelle für die in unseren Gedichten behandelte Begebenheit zu finden haben.⁹⁶⁷ (1899)
2. Wie das Drama in Griechenland aus Volksfesten erwachsen war, so schien in Wien aus der festlichen Vereinigung von Fürst und Volk, aus alten Bräuchen das bodenständige völkische Lustspiel blühen zu wollen. Von Neidhart, dem Meister des Tanzliedes, dem Vertreter des österreichischen Schwankes, liefen erzählende Gedichte über jenes Veilchenabenteuer um, das aus der Frühlingsfeier und dem Veilchentanz entstanden war. In den herrlichen Tagen Leopolds VI. suchte man in den Auen der Donau das erste Veilchen. Der Finder brachte dem Herzog die Kunde, der Hofstaat kam und das sittsamste Mädchen durfte die Blume pflücken und an den Busen stecken. Neidhart wurde zum Helden dieser Feier, er fand das Veilchen, nun winkte ihm das Glück, Maibuhle der Herzogin zu werden.⁹⁶⁸ (1929)
3. Der Veilchenepisode liegt eine volkstümliche Tradition zugrunde, die am Wiener Hof schon zu Zeiten Leopolds VI., des Glorreichen (1198-1230 Herzog von Österreich), also gut 100 Jahre vor der Zeit Ottos des Fröhlichen, gepflegt wurde: Jeder im Hofstaat bemühte sich darum, sobald das erste Grün in den Donauauen zu sprießen begann, als unverkennbaren Frühlingsboten das erste Veilchen des Jahres ausfindig zu machen, um sofort den Herzog darüber zu informieren. Der ganze Hofstaat machte sich daraufhin auf, zu dem Fundort zu ziehen und den Frühling jubelnd zu begrüßen. Das sittsamste Mädchen durfte die Blume dann pflücken und sich ans Mieder heften.⁹⁶⁹ (2007)

Dass den Veilchenschwankliedern, den Neidhartspielen und den ikonographischen Zeugnissen das »primal ritual« der Veilchensuche vorausgegangen sei, ist – wie die zitierten Passagen aus verschiedenen literaturwissenschaftlichen Arbeiten offenbaren – ein bis ins 21. Jahrhundert fortgeschriebener Mythos. Die »biographischen und szenischen Suggestionen« und die »Aura der Autorschaft« der Neidhartlieder hat dazu geführt, dass man ihre Produktion und Reproduktion nur in der Hülle des rituellen »Hier und Jetzt« imaginieren konnte (vgl. Teil II). Dabei hat Eckehard Simon bereits vor knapp einem halben Jahrhundert den Zirkelschluss nachgewiesen, auf dessen Basis der Glaube an ein Veilchenritual als historisch verifizierbarem, vergangenem Ereignis beruht: Literaturgeschichtsschreiber haben sich auf

⁹⁶⁷ Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 11f. Gusinde verortet den Brauch sicherlich nicht zufällig am Hof Leopolds VI., der als Gönner des »Minnesängers« Neidhart gilt.

⁹⁶⁸ Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme, S. 227f.

⁹⁶⁹ Wodarz-Eichner: Narrenweisheit, S. 202.

die Geschichtsschreiber der Stadt Wien bezogen, deren Quellen wiederum die Neidhartlieder selbst waren.⁹⁷⁰

Ausgangspunkt der Mythenbildung ist vermutlich ein Reisebericht von Ricardo Bartolini aus dem 16. Jahrhundert. Als Begleiter des Salzburger Kardinals und Fürstbischofs von Gurk, Matthäus Lang, besuchte Ricardo Bartolini im Jahr 1515 einen Fürstentag in Wien, den Maximilian I. einberufen hatte. Hier hörte er zum ersten Mal Geschichten von Neidhart:

templum exhibamus, cum ego secundum ualvas tumulum inspicio, mihi, cuius nam esset, sedulo percontanti ædituus respondit Neythartis ossa illhic condita esse, redii domum accurateque hominis uitam inquirens, urbanum apprime, ne dicam facetum fuisse intellexi. Is cum apud Ducis Austriæ summo esset in pretio charus habebatur, mos indigenarum erat, ut qui primus ueris initio florentem uiolam reperisset locum signaret, nunciaretque principi, hac scilicet gratia institutum, ut omnes nuptæ, innuptæque puellæ, ac glabella iuuenum pubes choreas ductantes, ad locum proficiscerentur, ubi solutis paululum curis lætitiæ, bacchoque effusissime indulgerent. Neythart ergo, cum uiolam reperisset, pileo cooperuit, festinusque urbem ingressus Principi, se uiolam reperisse nunciat, Nec mora ingens uiorum, fœminarumque uis ad locum confluit, Interim paganus quidam cum pileum inuenisset, agnouissetque primitas ueris, florem substulit, locumque probe excacauit, pileoque iterum operiens, abiit, Iam Viennensis iuuentus aderat lætabunda, Iam circa pileum saltare inceperant cum detecto loco, pro uiola flos merdaceus inuentus est risus simul et indignatio orta est, omnes in Neythartem iniicere manus uolebant, is sibi fuga salute comparauit, paulopost cum rus iret, uillanos repperit circum eandem uiolam saltantes agnouit suam esse, quare concitus indignatione, aliquot ex iis interfecit, sumpsitque de furto supplicium, ex illo inposterum tempore, paganorum hostis acerrimus cum euasisset, mira de eo fabulamenta narrantur, dicunt aliquando quosdam cum ebrios fecisset totondisse illis crines ad monachorum similitudinem, et per Danubium, aliis in ripa paganis spectantibus, circumductasse. Semel item sumpto muliebri habitu ad quemdam pagum paruenit, nec multo post, quidam credens eum fœminam esse, in uxorem duxit, cum hac pacti conuentione, ut non prius secum cubaret, quam centum florenos sibi, tanquam Dotis auctarium, elargiretur, accepta pecunia, noctu auffugit.⁹⁷¹

Als wir den Dom verließen, fiel mein Blick auf ein Grabmal nahe bei den Kirchentüren. Auf meine interessierte Frage, wessen Grab das sei, antwortete der Küster, dort ruhten die Gebeine des Neidhart. Ich kehrte nach Hause zurück, informierte mich sorgfältig über das Leben des Mannes und bemerkte dabei, dass er besonders witzig, um nicht zu sagen ein Scherzbold gewesen war. Am Hofe des Herzogs von Österreich stand er in hohem Ansehen und wurde auch als Mensch sehr geschätzt.

Nun herrschte bei den Einheimischen der Brauch, dass derjenige, der bei Frühlingsanfang als erster ein blühendes Veilchen entdeckte, die Stelle markierte und dem Fürsten davon Mitteilung machte. Und aus diesem Grund war es offenbar üblich geworden, dass alle jungen Frauen, ob verheiratet oder nicht, sowie die ganze Schar der noch bartlosen Jünglinge unter Reigentänzen zu der besagten Stelle aufbrachen, um sich dort, für eine Weile der Sorgen ledig, aufs ausgelassenste der Fröhlichkeit und dem Bacchus hinzugeben. Als nun Neidhart einmal ein Veilchen entdeckt hatte, stülpte er seinen Hut darüber, eilte in die Stadt zum Fürsten und teilte ihm mit, dass er ein Veilchen gefunden habe. Unverzüglich strömte eine ungeheure Menge von Männern und Frauen zu dem Ort hin. Inzwischen hatte aber ein Bauer den Hut entdeckt und die Erstlingsgabe des Frühlings erkannt. Er grub die Blume aus, entleerte sich gründlich über der Stelle, stülpte den Hut wieder darüber und entfernte sich. Schon war die Wiener Jugend jubelnd an der Stelle angelangt, schon hatten sie begonnen, den Hut zu umtan-

⁹⁷⁰ Simon: The Origin of Neidhart Plays. Eine ausführliche Aufarbeitung des Themas findet sich auch bei Jöst: Bauernfeindlichkeit, S. 124ff.

⁹⁷¹ Das Odeporicon ist als Digitalisat der Münchener Digitalen Bibliothek zugänglich (vgl. Literaturverzeichnis). Hier: Bildnr. 17 und 18.

zen, da fand sich, als sie die Stelle aufdeckten, statt eines Veilchens ein blühender Exkrementenhaufen. Ein Gelächter brach los und zugleich Entrüstung. Alle wollten Hand an Neidhart legen, doch der suchte sein Heil in der Flucht.

Als er bald danach über Land ging, traf er auf Dörfler, die um eben dasselbe Veilchen herumtanzten. Er erkannte, dass es sein Veilchen war. Voller Empörung darüber tötete er einige von ihnen und vollzog so die Strafe für den Diebstahl. Von jenem Zeitpunkt an – er war nun künftighin zum erbittertsten Feind der Bauern geworden – werden merkwürdige Geschichten über ihn erzählt. So sagt man, er habe einmal einigen, nachdem er sie betrunken gemacht hatte, die Haare nach Art der Mönche geschoren und sie dann, während andere Heiden vom Ufer aus zuschauten, durch die Donau geführt.

Einmal kam er auch als Frau verkleidet in ein Dorf und es dauerte nicht lange, bis ihn jemand, der ihn tatsächlich für eine Frau hielt, zu seiner Ehefrau machte, mit dieser Vereinbarung im Ehevertrag, dass er erst dann bei ihr (ihm) schlafen solle, wenn er ihr (ihm) hundert Gulden, gleichsam als Zugabe zur Mitgift, ausgezahlt habe. Nachdem Neidhart das Geld erhalten hatte, machte er sich in der Nacht davon.⁹⁷²

Laut seiner Schilderung besuchte Ricardo Bartolini den Stephansdom, wo ihm das »Neidhartgrab« ins Auge fiel. Nach einigen Erkundigungen erfuhr er, dass es sich um einen gewitzten und bei den Herzögen Österreichs geschätzten Mann gehandelt habe. Es folgt eine ausführliche Beschreibung des Veilchenschwanks. Die Erzählung wirkt freilich zunächst so, als gebe Ricardo Bartolini eine Anekdote aus dem Leben einer realhistorisch existenten Person namens Neidhart wieder. Bartolini bezeichnet die Veilchensuche als Brauch der Wiener Bevölkerung (*mos indigenarum erat*). Strukturell ist die Erzählung allerdings parallel zum Plot der längeren Version des Veilchenschwankliedes angelegt, was kaum auf einem Zufall beruhen dürfte.

Dass sich Bartolinis Bericht aus den Liedern speist, wird spätestens in dem Abschnitt klar, der auf die Veilchenerzählung folgt, denn hier werden Kuttен- und Brautschwank zusammengefasst. Sowohl die längere Version des Veilchenschwanks als auch Kuttен- und Brautschwank sind im Neithart Fuchs-Druck erschienen. Beim Brautschwank handelt es sich um singuläre Überlieferung, neben den Drucken existieren keine weiteren Textzeugen, in den Neidhartspielen kommt die Episode nicht vor. Erwähnenswert ist hier die Tatsache, dass der erste Neithart Fuchs-Druck im Umkreis von Maximilian I. bekannt war, wie zwei Einträge in die Gedenkbücher des Kaisers belegen.⁹⁷³ Riccardo Bartolinis Erzählung vom Veilchenschwank könnte also auf seiner direkten Kenntnis des »Neithart Fuchs« basieren oder darauf, dass ihm die Schwänke in Versionen, die sich relativ nah an den Drucken ori-

⁹⁷² Ich danke Elisabeth Bertram für die Hilfe bei der Übersetzung.

⁹⁷³ Im ersten *gedenkbuechel* (vollendet vor 1505) wurde vermerkt: „Item her Caspar Winzer hat das neythart buch.“ Im dritten *gedenkbuechel* (1509-1513) wurde vermerkt: „Die kay. Mt. will die puecher auf ein news dannen richten: Nydthart, pfarrer am Kalenberg und pfaf Amis und Dietrich von Bern.“ Zitiert nach Simon: Neidharte and Neidhartianer, S. 176.

entieren, mündlich nacherzählt wurden. Fraglich bleibt zudem, ob Bartolini selbst die Erzählungen über Neidhart tatsächlich auf eine realhistorische Person bezogen hat, da am Beginn des Abschnitts im »Odeporicon« die Marginalie *Fabulæ de Neythart* zu finden ist.

In der Darstellung des jährlichen Wiener Veilchenfests bezieht sich Mathias Fuhrmann in seiner Stadtgeschichte aus dem Jahr 1738 ausdrücklich auf die Stelle aus dem »Odeporicon«. Er fasst den Bericht über das Veilchenfest als historisch reale Begebenheit auf:

Matthæus der Cardinal von Gurck erzehlet, es sey damals zu Hertzogs Ottonis Zeiten der Wiener Gebrauch gewesen, daß, wer die erste Veil oder blaue Viol im Frühling gefunden, er sogleich den Ort gemerckt, und es dem Herzog angedeutet habe, und zwar der Ursachen, weil sogleich jedermann groß und klein sich nach den Ort verfüget, und mit Tantzten und fröhlich seyn, einige Stunden lang da zugebracht haben. Der Neidhart, als er einstens die ersten Veil gefunden, bedeckte und bemerkte sie mit seinem Hut, eylete Spornstreichs in die Stadt, dem Hertzog andeutend, daß er eine Veil gefunden.⁹⁷⁴

Alle späteren Geschichtsschreiber Wiens beziehen sich auf Mathias Fuhrmann, ihre Werke wurden wiederum zur wichtigsten Quelle für die Literaturwissenschaftler, an deren Spitze Konrad Gusindes Untersuchung »Neidhart mit dem Veilchen« steht. Dass die Lieder und Spiele auf ein historisch verbürgtes Veilchenritual zurückzuführen sind, wurde zu einem Mythos, der in einigen Literaturgeschichten noch im 21. Jahrhundert erzählt wird, wie das dritte Zitat am Anfang dieses Kapitels verdeutlicht.

Für die Vermischung von Veilchensuche in der fiktiven Welt und real vollzogenen Ritualen ist die bereits im zweiten Teil ausführlich dargestellte unscharfe Trennung zwischen erzählendem Sänger-Ich und erlebendem Ich, zwischen Autor und Protagonist in den Neidhartliedern verantwortlich, die in gewisser Hinsicht auch für die Neidhartspiele gilt: Hier hat Neidhart zwar die Funktion des Protagonisten eingenommen und in den Texten sind lediglich Reliquien seines Daseins als Autor vorhanden, doch ist es stellenweise unklar, wann die Texte auf die Handlungsebene der fiktiven Welt referieren, wann als dramatische Nebentexte fungieren.

Wie in der folgenden Untersuchung der Quellen näher ausgeführt wird, hat das durch die Bauern manipulierte Veilchenritual innerhalb der fiktiven Welt oft eine ätiologische Funktion, es begründet den Hass der Bauern auf Neidhart. Sowohl im »Neidhart Fuchs« als auch in den Spielen wird es wiederholt als Ausgangspunkt der Feindschaft zwischen Neidhart und den Bauern thematisiert. Am Ende des »Neidhart Fuchs« wird als Grund für die Feindseligkeit der Bauern Neidharts Rache für den Veilchentausch angeführt: „*nur darumb, das er an in rach, das man im den feiel abbrach, neiden si in on underbind*“ (SNE II: z 37, 29–31).

⁹⁷⁴ Zitiert nach Jöst: Bauernfeindlichkeit, S. 128.

Ohne Veilchenraub kein Anlass zu den Abenteuern der Neidhartfigur und somit keine weiteren Lieder. Der Veilchenschwank nimmt die Funktion eines Ursprungs-Mythos ein.

Das älteste Zeugnis des Veilchenschwanks ist kein schriftliches, sondern ein ikonographisches: Ein Wandbild im »Haus zur Zinne« in Diessenhofen wurde nach seiner Entdeckung im Jahr 1898 auf das erste Viertel des 13. Jahrhunderts datiert,⁹⁷⁵ die älteste schriftliche Überlieferung des Veilchenschwanks, das »St. Pauler Neidhartspiel«, hingegen erst auf ca. 1360/1370 – die meisten weiteren Zeugnisse auf das 15. und 16. Jahrhundert.⁹⁷⁶ Michael Curschmann geht daher davon aus, dass „der Veilchenschwank zuerst nicht als Lied, sondern als dramatische Inszenierung und über längere Zeit hinweg nur in lockerer Spielpraxis existiert hat.“⁹⁷⁷ Eine These, die durch die unterschiedlichen existierenden Fassungen des Veilchenschwanks gestützt wird. Allerdings steht Curschmann mit dieser Meinung recht allein da. In der Forschung ist es üblich, von einer eher geschlossenen Texttradition auszugehen und das »St. Pauler Neidhartspiel« als dramatisierte Liedfassung zu interpretieren,⁹⁷⁸ weshalb ein Großteil der Untersuchungen ein Veilchenlied als Hypotext zu Grunde legt, von dem ausgehend die Spieltexte untersucht werden.⁹⁷⁹ Ursache dieser Methodik ist die Annahme einer geradlinigen Entwicklung vom Lied zum Spiel.

Die folgende Untersuchung beginnt mit der Analyse des »St. Pauler Neidhartspiels« und setzt die Besonderheiten dieses ältesten schriftlichen Überlieferungszeugnisses des Veilchenschwanks in Bezug zu ikonographischen Zeugnissen. Die ikonographischen Dokumente werden auch in den darauffolgenden Kapiteln zum Veilchenschwank in Lied- und Spieltexten insofern punktuell miteinbezogen, als sie die Überlegungen zu möglichen Performances unterstützen können. Der Nachvollzug der relativ komplizierten Überlieferungszusammenhänge der Veilchenschwanklieder wird unter anderem zeigen, dass auch in den Textzeugen, die der Gattung »Lied« zugeordnet werden, die Formen des Sprechens in den unterschiedlichen Handschriften und den Drucken voneinander abweichen, was auf verschiedene Gebrauchs- und Entstehungsgeschichten der Texte und ihrer Kontexte schließen lässt.

⁹⁷⁵ Leider wurde das Bild kurz nach seiner Entdeckung 1898 zerstört. Ein, freilich im Stil seiner Entstehungszeit gehaltenes, Aquarell befindet sich im Eidgenössischen Archiv für Denkmalpflege in Zürich. Eine Photographie des Aquarells ist abgedruckt in Jöst: Bauernfeindlichkeit, S. 332. Vgl. auch Abb. 6.

⁹⁷⁶ Zur Datierung vgl. die Arbeiten von Eckehard Simon. Einen Überblick bietet auch SNE III: S. 539–54.

⁹⁷⁷ Curschmann: Konventionelles aus dem Freiraum zwischen verbaler und visueller Gestaltung, S. 248.

⁹⁷⁸ Vgl. Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition, S. 234.

⁹⁷⁹ Mit dieser der Intertextualitätstheorie des Literaturtheoretikers Genette entnommenen Terminologie verfährt jüngst Andrea Grafetstätter in ihrer Untersuchung zu den »Theatralisierungsstrategien epischer Stoffe im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Spiel« (Grafetstätter: Ludus compleatur). Sie geht also von einer „Abhängigkeit der Spiele von den Liedern aus“ (S. 129).

3.2. Fragmentarische Wurzeln: Lücken im »St. Pauler Neidhartspiel« und auf bildlichen Zeugnissen

Da der Text des »St. Pauler Neidhartspiels« auf der Rückseite des Blatts nach fünf Zeilen abbricht und der Rest des Blattes unbeschrieben geblieben ist, geht Eckehard Simon von einer fragmentarischen Überlieferung des kurzen »St. Pauler Neidhartspiels« aus.⁹⁸⁰ Für diese These spricht ebenfalls, dass der Spieltext mit der Drohung Neidharts an die *rusticos* abschließt, ihnen als Strafe für den Veilchenraub die Beine abzuschlagen:

Nithardus ad rusticos

Sagt an ir dorf knappen
Iw tōrpel vnd ir mūstrappen
Waz hānd ir an mir gerochen
daʒ ir den viol hānt abgebrochen
Vnd mir mit inerm vgelimpf
Zer stōrent hānt den minen schimpf
Ze pfant mūst ir diu bain hie lān
Und vf den stelzen bain gān (StPN, 58–66)

Die eigentliche Kampfhandlung wird im Text nicht mehr erwähnt. Die *rusticos* kommen gar nicht zu Wort, sie werden nur von Neidhart bedroht, ihnen selbst wird aber keine Sprechrolle zugewiesen. Doch nicht nur am Ende bleibt der Text offen, es fehlen auch Regiebemerkungen zum handlungslogisch unverzichtbaren Veilchenraub. Zudem wird aus dem Text nicht erkenntlich, ob die vom Proclamator genannten Hofdamen der Herzogin in einer Performance physisch anwesend waren. Diese Leerstellen im Text könnten daraus resultieren, dass die Handlungsfolge »Veilchenraub – Neidharts Kampf mit den Bauern – Beinabschlagen – Auf-Stelzen-setzen der Bauern« vom Schreiber als bekannt vorausgesetzt und daher als verzichtbar erachtet worden ist.⁹⁸¹ Allein aufgrund des offenen Schlusses muss es sich beim »St. Pauler Neidhartspiel« also nicht unbedingt um einen fragmentarisch überlieferten Text handeln,⁹⁸² respektive wäre der Text nur aus moderner Sicht fragmentarisch, die Leerstellen allerdings der üblichen Schreibpraxis geschuldet.

Auch Elisabeth Keller hält das »St. Pauler Spiel« nicht zwingend für ein Fragment und schlägt vor, dass man von den Lücken im Text auch auf die Lücken in der Performance

⁹⁸⁰ Während Schönbach (Ein altes Neidhartspiel, S. 368) und Gusinde (Neidhart mit dem Veilchen, S. 19) am Ende des Textes einen „Schlusschnörkel“ erkennen und den Text für vollständig halten, meint Simon, dass es sich um eine Virgel handle. Vgl. Simon: Das weltliche deutsche Schauspiel, S. 52. Im Faksimile (schwarz/weiß) ist auf Grund mangelnder Qualität kein Schrägstrich erkennbar. Vgl. Margetts (Hg.): Die mittelalterlichen Neidhartspiele, S. 2.

⁹⁸¹ So nennt etwa Müller in Bezug auf die Passionsspiele das „Prinzip, dass nur aufgeschrieben wurde, was man nicht ohnehin wusste“ (Müller: Mimesis und Ritual, S. 548).

⁹⁸² Ähnlich auch Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition, S. 234.

schließen könne und sich diese „durch personelle und/oder vor allem räumliche Gegebenheiten“⁹⁸³ erklären würden. Lasse man Vorkenntnisse des Publikums über das Handlungsstrat des Veilchenschwanks außer Betracht, gebe es im Spieltext keine Indizien für Veilchenraub und Ersatz durch einen Kothaufen in der Performance.⁹⁸⁴ Kellers Vermutung, dass der Veilchenraub eventuell auch in der Performance nicht ausgeführt worden sei, ist im Wesentlichen dadurch bedingt, dass sie von einer Evolution einfacher zu komplexeren Formen ausgeht. Sie bescheinigt dem jüngeren »Großen Neidhartspiel« (1492/93) einen »komödiantischen Urmechanismus«, der dem mehr als hundert Jahre älteren »St. Pauler Neidhartspiel« fehle und der im Wissensunterschied zwischen Figuren und Publikum bestehe:

Im Übergang vom einfachen zum aufwändigen Neidhartspiel entfaltet sich ein eigentliches Schau-Spiel mit dem Verbergen und dem Enthüllen auf der Handlungsebene [...]. Die Zuschauer erleben dann eine Entladung des Affekts, die für sie so erwartbar war wie die (für sich schon spannungsvolle) Enthüllung der ganzen Scheiße: Empörung bei der Herzogin, Beschämung und Wut bei Neidhart. Theaterhistorisch gesprochen wird hier also ein komödiantischer Urmechanismus eingesetzt, der zum Mehrwert der Gattung Drama (gegenüber jenem des Liedes oder des Schwanks) gehört.⁹⁸⁵

Keller vermeidet hier den Begriff »dramatische Ironie«, der sich aber letztlich hinter dem von ihr beschriebenen »komödiantischen Urmechanismus« verbirgt.⁹⁸⁶ Dass im Gegensatz zu den jüngeren Neidhartspielen dem »St. Pauler Neidhartspiel« keine dramatische Ironie zugestanden wird, dient der dramengenetischen These Kellers.

Wie viele Neidhartlieder ist auch der Text des »St. Pauler Neidhartspiels« nahezu unverständlich und wegen der Lücken im Handlungsverlauf inkohärent, wenn man nicht auf Basis von Textsignalen Vermutungen zu Performancesituationen anstellt.⁹⁸⁷ In Anbetracht der negativen Reaktion der Herzogin ist es unwahrscheinlich, dass der Veilchentauch in der

⁹⁸³ Keller: Inversion des Veilchens, S. 340. Im Anschluss an Keller auch Grafetstätter: Ludus compleatur, S. 139.

⁹⁸⁴ Vgl. Keller: Inversion des Veilchens, S. 340.

⁹⁸⁵ Ebd., S. 346–347.

⁹⁸⁶ Mein Verständnis des Begriffes »dramatische Ironie« entspricht der Definition Manfred Pfisters. Pfister: Das Drama, S. 87ff. „Wir werden den Begriff der dramatischen Ironie auf jene ironischen Widersprüche einschränken, die sich aus der Interferenz des inneren und äußeren Kommunikationssystems ergeben. Sie tritt immer dann auf, wenn die sprachliche Äußerung oder das außersprachliche Verhalten einer Figur für den Rezipienten aufgrund seiner überlegenen Informiertheit eine der Intention der Figur widersprechende Zusatzbedeutung erhält. Im ersten Fall handelt es sich um verbale dramatische Ironie, im zweiten um aktionale“ (S. 88). Jörn Bockmann bezeichnet die „Dissoziation der Figuren- von der Rezipientenperspektive“ hinsichtlich eines Zeremoniells als »Pseudo-Zeremoniell«, da den Rezipierenden, nicht aber den handelnden Figuren die Nichtigkeit des Aktes bewusst ist. Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition, S. 213f. Mit Verweis auf Bockmann spricht Rudolf Velten hinsichtlich des Informationsvorsprungs der Rezipierenden von einer „Komik der Situationsspaltung“, wobei auch er sich ausschließlich auf die Spieltexte bezieht (Velten: Ekel, Schrecken, Scham und Lachen, S. 231 und ders.: Scurrilitas, S. 285).

⁹⁸⁷ Vgl. Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition, S. 234.

Performance allein der „Phantasie des Zuschauers“⁹⁸⁸ überlassen wurde.⁹⁸⁹ Konrad Gusinde geht in seinen Vermutungen zur physischen Abwesenheit von im Text erwähnten Requisiten und Körpern sogar noch weiter als Keller: „Von einer Jungfrauenbegleitung wird zwar in v. 5, 20, 38 gesprochen, sie bestand aber nur in der Vorstellung; ebenso jedenfalls die am Schluss angeredeten Bauern. Die Drohung gegen sie wird vielmehr einfach nur ins Publikum hineingesprochen worden sein.“⁹⁹⁰

Gusindes Spekulationen bezüglich der Performance könnten dadurch inspiriert worden sein, dass die Dörper auch in den Neidhartliedern immer wieder mit einem negativ-kritischen Publikum gleichgesetzt werden (vgl. Teil II). Nach dieser Lesart könnte der Dialog als Einleitung eines Fangenspiels gedeutet werden, bei dem die eine Partei (Dörper-Publikum) von der anderen Partei (Hof) gefangen wird und den Gefangenen Stelzen ans Bein gebunden werden (*Ze pfant müst ir diu bain bie län / Und uf den stelzen bain gän*; StPN 65–66). Die Wörter wären „fast nur die Begleitung und Interpretation einer ganzen Tanzpantomime“,⁹⁹¹ an der alle Anwesenden beteiligt waren und die zufällig aufgezeichnet wurde. In seiner »Geschichte des deutschen Lustspiels« bezeichnet Karl Holl das »St. Pauler Neidhartspiel« als „Tanzdramolett“, in dem sich „die Bedeutung des Tanzelements und des Wortelements die Waage“ halten.⁹⁹²

Die Annahme, dass der überlieferte Text lediglich eine »Beigabe« zu (rituellen) Tanzhandlungen war und „brauchtümliche Formen“ der „ländliche[n] Lied- und Tanzkultur“⁹⁹³ dramatisch gestaltete, begründet sich durch die Deutung der Lücken im Text. Denn abgesehen von den handlungslogischen Sprüngen tauchen Tanzhandlungen im Text des St. Pauler Spiels nicht auf – genauso wie der Scheißhaufen wird auch der aus anderen Versionen des Veilchenschwanks bekannte Tanz um den Frühlingsfund im Text ausgespart. Das Veilchenritual beschränkt sich somit auf die in der Figurenrede erwähnte Wette und Suche des ersten Veilchens, das manipulierte Ritual des höfischen Tanzes um das falsche Veilchen fehlt.

Doch selbst wenn man von einer stärker theatralen Performance-Praxis ausgeht, ließen sich die knappen Handlungsangaben des Textes erklären. Die bereits erwähnte Hypothese wäre hier, dass der Veilchenraub fest im kulturellen Gedächtnis verankert und eng mit dem

⁹⁸⁸ Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 20.

⁹⁸⁹ Auch Keller schränkt ihre These vom fehlenden Veilchentauch vorsichtig ein, indem sie darauf hinweist, dass die Reaktion der Herzogin als Indiz für die „infame Metamorphose des Veilchens“ dienen könnte. Vgl. Keller: Inversion des Veilchens, S. 339.

⁹⁹⁰ Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 26.

⁹⁹¹ Kindermann: Theatergeschichte Europas, Bd. 1, S. 406.

⁹⁹² Holl: Geschichte des deutschen Lustspiels, S. 43.

⁹⁹³ Ten Venne: Die literarische Neidharttradition, S. 143.

Namen Neidhart verknüpft war. Nach Eckehard Simon schien eine schriftliche Aufzeichnung somit entbehrlich:

Den Bauern fielen vermutlich stumme Rollen zu. Man könnte sich vorstellen, dass die Blumen, die Nithart unter den Hut legt (32ab), bereits das Requisit *flos merdaceus* ist. Doch gehörte die Pointe des Veilchenschwanks nach Aussage der Wandbilder zum Kulturwissen des 14. Jahrhunderts. Ein *rusticus* wird auch in diesem Spiel, in Pantomime, die Blume »gepflückt« und – wie es das Dießenhovener Wandbild (um 1330) illustriert – durch ein »Bauernveilchen« ersetzt haben.⁹⁹⁴

Margetts erwägt, dass „einfach aus Gründen der Prüderie in den Kreisen, in denen das Spiel aufgezeichnet wurde, die Dinge nicht so offen beim Namen genannt wurden“,⁹⁹⁵ das Substitut des Veilchens durch einen Scheißhaufen im Text des St. Pauler Spiels somit ausgelassen wurde.

Bei der Frage nach der Ritualität und Theatralität der Neidharte erweist sich erneut als problematisch, dass die jeweiligen Forschungspositionen dadurch bedingt sind, wie die Lücken in den überlieferten Texten durch Spekulationen zu möglichen Performances gefüllt werden. Die Ergebnisse werden durch die Prämissen vorweggenommen. Es ist schwierig, sich auf eine Performance-Situation festzulegen, da letztlich grade von besonders lückenhaften, offenen Texten auf unterschiedlichste Performances – vom Einzelvortrag über den Vortrag mit verteilten Rollen über pantomimische Aktionen bis hin zur theatralen Inszenierung oder zum rituellen Spiel aller Anwesenden – geschlossen werden kann.

Der Einbezug der ikonographischen Dokumente könnte die Überlegungen zu Performances des Veilchenschwanks erhellen. Ich greife zunächst die beiden Bilder heraus, die wie das St. Pauler Spiel ins 14. Jahrhundert datiert werden. Das älteste Zeugnis ist ein im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts entdecktes Wandbild im Haus »Zur Zinne« in Diessenhofen, welches auf die Zeit zwischen 1300 und 1330 datiert wurde (vgl. Abb. 6). Neben zahlreichen weiteren Szenen fand man auf der Westwand der im Erdgeschoss liegenden ehemaligen Trinkstube die Veilchenszene. Kurz nach ihrer Entdeckung 1898 wurde die Wandmalerei durch Umbau zerstört, es existieren heute nur noch eine Aquarellkopie und eine Lithographie. Alle Untersuchungen stützen sich also auf Dokumente, die um die Jahrhundertwende 1899/1900 entstanden sind.⁹⁹⁶

Die in der Forschung übliche Deutung des Bildes lässt sich wie folgt skizzieren: In der linken Bildecke ist ein Bauer im Moment der Defäkation zu sehen. Durch einen Baum ist

⁹⁹⁴ Simon: Das weltliche deutsche Schauspiel, S. 52.

⁹⁹⁵ Margetts: Das Bauerntum in der Literatur und der Wirklichkeit, S. 280.

⁹⁹⁶ Zur Geschichte der Tempura-Wandgemälde vgl. Böhmer: Neidhart im Bodenseegebiet, S. 31–33 und Jöst: Bauernfeindlichkeit, S. 218–226.

der Übeltäter getrennt von der simultan dargestellten Entdeckung des falschen Veilchens durch das höfische Personal zu seiner rechten. Grundsätzlich wird in den Bildanalysen hervorgehoben, dass die Darstellung von den anderen ikonographischen Dokumenten und den überlieferten Texten abweicht, da die als Neidhart identifizierte Figur hier einen Hut mit einem Band um den Hals trägt. Ob das Detail dem Umstand der Simultandarstellung geschuldet ist oder das Exkrement nicht zugedeckt war, lässt sich allerdings nicht entscheiden, denn weder der Scheißhaufen auf der linken Seite des Baums noch der auf der rechten Seite ist sichtbar – was in der Forschung aber oft gar nicht oder nur in den Marginalien erwähnt wird.⁹⁹⁷ Das älteste schriftliche und das älteste ikonographische Zeugnis teilen also ein wichtiges Merkmal: Genau an den Stellen, an denen die moderne Rezeption Scheiße vermutet, klaffen im überlieferten Text- und Bildmaterial Lücken.⁹⁹⁸ Der Austausch des Veilchens durch bäuerliche Scheiße lässt sich in Text wie Bild nur durch die Reaktion der Herzogin erschließen.

Abgesehen von der Leerstelle drängt sich bei der Betrachtung des Bildes noch eine weitere Frage auf: Wieso ähnelt der Hut, den die schießende Figur auf der linken Seite trägt, dem Jägerhut, der in der Ikonographie in der Regel als „Erkennungszeichen Neidharts“⁹⁹⁹ dient? Würde man die Figur als Neidhart identifizieren, der seinen Konkurrenten die Übeltat nur angedichtet hat, könnte das auch die vermeintliche Leerstelle im Text des St. Pauler Spiels erklären. Bereits Eckehard Simon hat in seinen Überlegungen zur Performance-Situation erwägt, ob Neidhart das »Austauschobjekt« direkt unter den Hut gelegt hat und somit die Regiebemerkung *Vadat nithardus et ponat florem sub pileo* (Z. 36–37) die Scheiße zwar nicht explizit benennt, aber doch mehr oder weniger alles sagt.¹⁰⁰⁰

Im Gegensatz zur Lücke im Diessenhofener Wandbild ist auf dem der üblichen Datierung zufolge etwa zeitgleich mit dem »St. Pauler Neidhartspiel« (1369/90) entstandenen Wandbild im Haus Zum Grundstein in Winterthur ein Scheißhaufen deutlich sichtbar (vgl. Abb. 5). Dennoch wird der Bildaufbau von der Forschung unterschiedlich interpretiert. Am

⁹⁹⁷ So z.B. Simon: *The rustic muse*, S. 245; Jöst: *Bauernfeindlichkeit*, S. 222, Anm. 80. Böhmer: *Neidhart im Bodenseegebiet*, S. 33.

⁹⁹⁸ Ähnlich verhält es sich auch mit den sogenannten »Neidhart-Fresken« im Wiener Haus Tuchlauben 19. Die um 1400 entstandene Seccomalerei zeigt zwar Motive, die auch in den Neidharttexten vorkommen (Ballspiel, Liebespaar, Reigen), aber ausgerechnet an der Stelle, an der, laut Ausstellungskatalog, ursprünglich der Scheißhaufen zu sehen war, befindet sich ein „large empty space“ (Höhle: *The Neidhart Frescoes*, S. 28). Auch der »Neidharttanz« eines Seccos, welches 1985 in einem Regensburger Bürgerhaus aufgedeckt wurde, zeigt zwar deutliche Parallelen zu überlieferten Neidharttexten und dem Bild auf der Burg Trautson, aber die Veilchenszene fehlt. Dennoch mutmaßt Nikolaus Henkel, dass sie in einem „heute zerstörten Bildraum“ zu sehen war (Henkel: *Ein Neidharttanz des 14. Jahrhunderts*, S. 64). Ob der Scheißhaufen auf den hier erwähnten Bildern nie vorhanden war, zufällig bei Umbauten zerstört oder aus Prüderie entfernt wurde, ist schwer zu entscheiden.

⁹⁹⁹ Grafetstätter: *Ludus compleatur*, S. 160

¹⁰⁰⁰ Vgl. Simon: *Das weltliche deutsche Schauspiel*, S. 52.

linken Bildrand befinden sich eine männliche und eine weibliche Figur, die sich in einer Tanzhaltung an den Händen fassen. Rechts daneben kniet eine männliche Figur, die in der linken Hand einen Hut hält, auf dem Gras unter dem Hut befindet sich der Kothaufen. Der Kopf der Figur ist aufgrund von Zerstörung nicht mehr erkennbar. Rechts daneben steht ein Fiedler, worauf ein Pfeiler oder eine Stange folgt, auf deren rechter Seite Tanzende zu sehen sind, die entweder als Hofgesellschaft¹⁰⁰¹ oder wegen ihrer Körperhaltung, Kleidung und Frisuren (Bart) als „unhöfische Gecken“¹⁰⁰² gedeutet werden. Wie bereits in der Diskussion um die Figuren auf der Miniatur der Großen Heidelberger Liederhandschrift (vgl. Teil II Kap. 2.1.3.) wird an den unterschiedlichen Interpretationen deutlich, dass die Zuordnung von Figuren zur höfischen oder dörperlichen Sphäre nicht ganz einfach ist. Auch die Identifizierung der knienden Figur, die den Hut hält, ist umstritten. In ihr wird entweder Neidhart, der gerade den Scheißhaufen entdeckt,¹⁰⁰³ oder der Bauer, der seinen Haufen mit dem Hut verdeckt, erkannt.¹⁰⁰⁴ Eine Entscheidung ist allerdings an dieser Stelle für meine Argumentation nicht zwingend notwendig, denn ausschlaggebend ist die Tatsache, dass auch dieses Bild nur sekundär durch ein Dokument aus dem 19. Jahrhundert überliefert ist.¹⁰⁰⁵ Ob für den Kopisten des 19. Jahrhunderts die Scheiße also wirklich auf dem Wandgemälde erkennbar war oder er über die Handlung des Veilchenschwanks informiert war und die Scheiße aus eigenen Stücken hinzugefügt hat, bleibt offen.

Ein vermutlich mit etwas mehr Gewissheit aus dem Spätmittelalter stammendes ikonographisches Zeugnis des Scheißhaufens ist erst Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden, also etwa 80 Jahre nach dem St. Pauler Spiel. Auf dem nach einer Bombardierung im Jahr 1945 auf der Burg Trautson freigelegten, in Secco-Technik gemalten Bild sind simultane Szenen verschiedener Neidhartschwänke zu sehen. Links ist der Veilchenschwank erkennbar: Neidhart hebt den Hut hoch, worunter sich die Scheiße befindet. Auf dem dazugehörigen Spruchband ist zu lesen *ein schonē veioll*.¹⁰⁰⁶ Ähnlich ironisch wird *veioll* auch im »Lochamer Liederbuch« (Mitte des 15. Jahrhunderts) und im »Reichenauer Kochbuch« (ca. 1470) verwendet (vgl. Kap. 1.3.1.). Es existieren also bildliche und schriftliche Zeugnisse, die belegen, dass die Blume auch direkt für das Austauschobjekt, den Scheißhaufen, stehen kann. Daher

¹⁰⁰¹ Vgl. ders.: The rustic muse, S. 247.

¹⁰⁰² Böhmer: Neidhart im Bodenseegebiet, S. 40. Ähnlich auch Jöst: Bauernfeindlichkeit, S. 225.

¹⁰⁰³ Vgl. ebd., S. 226; Simon: The rustic muse, S. 237.

¹⁰⁰⁴ Böhmer: Neidhart im Bodenseegebiet, S. 39; Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 232.

¹⁰⁰⁵ Der damalige Hausbesitzer und Entdecker hatte eine Reproduktion beauftragt, woraufhin ein Ölgemälde (1858) und eine aquarellierte Federzeichnung entstanden. Vgl. ebd., S. 37.

¹⁰⁰⁶ Vgl. Lanc: Neidhart-Schwänke in Bild und Wort aus der Burg Trautson, S. 80; Wachinger: Neidhart-Schwänke im Bild, S. 154.

könnte auch die knappe Regiebemerkung im »St. Pauler Neidhartspiel« so aufgefasst werden.

Wenig Aufschluss können die ikonographischen Zeugnisse über die genaue Bedeutung der »Buhlschaft« liefern. In der Vorrede kündigt der Proclamator an, dass es sich bei der Buhlschaft um eine Wette zwischen Neidhart und der Herzogin handele (8–10). Wer das erste Veilchen findet, soll für ein Jahr »buok« des anderen sein: *Wer vinde daz erste blümelin / der sol derer ander bül jarlang sin* (10–11). Im Gegensatz zur weiteren Überlieferung ruft hier also nicht explizit die Herzogin zur Veilchensuche auf, es handelt sich vielmehr um eine Wette, die auf Gegenseitigkeit beruht. In der Figurenrede betont *nithardus*, dass die Herzogin sein *bül* (35) sein muss, wenn es ihm gelingt, das erste Veilchen zu finden.

Eckehard Simon umschreibt die »Buhlschaft« als „gespielte Liebesbeziehung auf Zeit“¹⁰⁰⁷ und bezieht sich hierbei explizit auf eine Untersuchung von Eckehard Conrad Lutz.¹⁰⁰⁸ Im Hinblick auf die meist als rituelles Spiel aufgefasste »Maibuhlschaft« ist problematisch, dass das Motiv hauptsächlich in fiktionaler Literatur auftaucht. Diese dient als Grundlage für Artikel in Nachschlagewerken,¹⁰⁰⁹ auf welche sich literaturwissenschaftliche Arbeiten beziehen, um die historische Genese fiktionaler Literatur aus den Wurzeln ritueller Bräuche zu belegen – die Beweisführung bewegt sich im Teufelskreis.

Jörn Bockmann erwägt, dass das Motiv der Buhlschaft im St. Pauler Spiel den Komplex des Minnedienstes überlagere: „Die Minnesangterminologie, mit der stets auch der Status einer Gesellschaft angezielt war, ist transformiert zur Metaphorik einer personalen Beziehung ohne Repräsentationscharakter.“¹⁰¹⁰ Der öffentliche Charakter des geschilderten Rituals sei somit nicht vorhanden. Berücksichtigt man aber die heftige Reaktion der Herzogin, lässt sich dieses Argument nicht halten: In Anwesenheit der *junkfrawen* klagt sie Neidhart wegen Lug und Betrug an, ruft nach *waufen* und bedroht Neidhart mit dem Tode (*Ez mü dir an daz leben gän*, 50). Auch, dass Neidhart sie in seiner Replik um ihre *buld* bittet – also auf einen zentralen Begriff des Herrschaftssystems zurückgreift –, zeigt, dass es sich hier nicht nur um eine persönliche Enttäuschung, sondern ein öffentliches Fehlverhalten han-

¹⁰⁰⁷ Simon: Das weltliche deutsche Schauspiel, S. 54.

¹⁰⁰⁸ Vgl. Lutz: Das Dießenhovener Liederblatt, S. 28–34.

¹⁰⁰⁹ Vgl. u.a. die Artikel »Maibraut«, »Maikönig« und »Mailehen« im Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 5, Sp. 1524–1538.

¹⁰¹⁰ Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition, S. 236. Bockmanns Auffassung ist vor allem unverständlich, wenn man die Verwendung der Begrifflichkeit in den Versen 595–634 des »Großen Neidhartspiels« genauer betrachtet. Hier wird *mayen puel* meist in Verbindung mit *dienst* gebraucht. Der beschriebene Dienst und die Werbung haben öffentlichen Repräsentationscharakter.

delt. Letztlich dient die Ankündigung im Prolog, in dem weder Veilchenraub noch -austausch des Veilchens zur Sprache kommen, als Beschreibung des gelungenen Veilchenrituals, vor dessen Folie man diese Manipulationen des rituellen Symbols durch die Bauern rekonstruieren kann. Schenkt man Neidharts Beschuldigung der Bauern Glauben, darf man annehmen, dass Neidhart im St. Pauler Spiel aufgrund der bäuerlichen Inversion des Veilchenrituals in die Bredouille geraten ist.

3.3. *her Neithart furt den rayen* – Die längere Version des Veilchenschwanks der Sterzinger Miszellaneen-Handschrift

Ältester Überlieferungsträger von als Liedern bezeichneten Veilchenschwänken ist die Sterzinger Miszellaneen-Handschrift (s), eine Sammelhandschrift, die vermutlich im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts zusammengestellt wurde und somit das, nach der St. Pauler Handschrift, zweitälteste schriftliche Zeugnis des Veilchenschwanks ist. Die besondere Stellung des Manuskripts im Kontext der Sterzinger Spiellandschaft wurde bereits im zweiten Teil dargestellt, weshalb hier vorab nur noch einmal an die Bedeutung der Handschrift als „Schnittstelle der Lieder- und Spieleüberlieferung“¹⁰¹¹ erinnert sei.

Die Sterzinger Handschrift enthält ein längeres (s 2; Zimmermann Nr. 34) und ein kürzeres Veilchenschwanklied (s 4; Zimmermann Nr. 24, vgl. SNE II: c 17). Seit den Untersuchungen von Konrad Gusinde und Richard Brill unterscheidet die Forschung generell zwei Liedfassungen des Veilchenschwanks, die als „kürzere A-Fassung“ und „jüngere und detailliertere B-Version“¹⁰¹² bezeichnet werden. Zu Grunde liegt der chronologischen Ordnung (kurz=älter, lang=jünger) ein ästhetisches Urteil, welches der A-Fassung in den ersten vier Strophen „geschickte Komposition und edle Sprache“¹⁰¹³ attestiert, während es die längere B-Fassung als eine „aus dieser Fassung [der A-Fassung] geflossene, rohere Form“¹⁰¹⁴ be- greift. Der vorherrschende Gedanke vom »reinen« Original und der das Original verderbenden Anlagerung ist bei dieser entwicklungsgeschichtlichen Einordnung offensichtlich. Obwohl längst veraltet, beeinflusst diese Annahme die Forschung bis heute und hat sich selbst auf die Edition des Veilchenschwanks in der SNE ausgewirkt: Die Herausgeber*innen haben entschieden, neben der Fassung aus den Drucken nur die kurze Version nach Handschrift c (A-Fassung) und die längere Version nach Handschrift f (B-Fassung) zu edieren.

¹⁰¹¹ Harant: Liedrezeption in den Neidhartspielen, S. 224.

¹⁰¹² Vgl. ebd., S. 296.

¹⁰¹³ Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 1. Auch die 5. Strophe der A-Fassung wertet Konrad Gusinde ab und urteilt: „Wir haben es hier mit einem schlechten Anhängsel zu tun.“ (S. 5).

¹⁰¹⁴ Brill: Die Schule Neidharts, S. 153.

Dass sich aber auch die längere Version des Veilchenschwanklieds aus der Sterzinger Miszellaneen-Handschrift massiv von der übrigen Überlieferung unterscheidet, wird im Folgenden gezeigt.¹⁰¹⁵

Die längere Version des Veilchenschwanks steht gemeinsam mit einem ihr vorausgehenden Neidhartlied in einer Lage mit verschiedenen lateinischen und deutschen Liedern und Rezepten, während die kürzere Version in dem aus zwei Lagen bestehenden Neidhart-Faszikel enthalten ist. Die Lieder sind nicht mit einem Autornamen versehen.¹⁰¹⁶

Die längere Fassung ist ohne Melodie überliefert. Sie ähnelt insofern einem Spieltext, als das Lied nicht mit einem Natureingang, sondern mit einer direkten Publikumsanrede einsetzt.¹⁰¹⁷

*Awenttawr der weiz ich vil,
da von ich nu euch sagen will,
ny ez mir ist ergangen,
vnd sold ich leben M jar, mich müst dar nach belangen.* (s 2, I, 1–4)¹⁰¹⁸

Das Ich verkündet, einen bestimmten Wissensvorrat an in der Vergangenheit selbst erlebten Abenteuern zu besitzen, die es dem Publikum *nu* mündlich mitteilen wird. Doch rekuriert es nicht, wie etwa die Sprecherinstanz in der berühmten Programmstrophe des Nibelungenliedes, auf ein gemeinsames, altbekanntes Wissen, welches es mit dem Publikum teilt, sondern betont sein Monopol auf dieses Erfahrungswissen. Nur derjenige, der die Abenteuer bewältigt hat, kann auch von ihnen singen. Offen bleibt, ob es das Ich danach verlangt, seine Erlebnisse bis ins hohe Alter hinein immer wieder aufs Neue zu erzählen (*sagen*; 2) oder zu erleben (*ergangen*; 3), denn die Ebene des vergangenen Erlebens und des gegenwärtigen Erzählens sind miteinander verschmolzen.

Im nächsten Vers folgt ein Tempuswechsel ins Präteritum. Das Ich springt von der gegenwärtigen Szenerie – der durch Präsens und Deixis suggerierten Situation des Gesangs vor Publikum – in die vergangene Szenerie der *Awenttawr*:

*jch kam awff aines mayein plan,
da fand ich ainen vaill stan,*

¹⁰¹⁵ Da sich s 4 nicht wesentlich von dem in der SNE II edierten Text aus Hs. c unterscheidet (vgl. die Lesarten in SNE III: S. 300–301), steht in der Analyse der Sterzinger-Miszellaneen-Handschrift s 2 im Mittelpunkt.

¹⁰¹⁶ Das durch die schadhafte Handschrift unvollständig überlieferte erste Lied des Neidhart-Faszikels ist mit dem Vermerk „Meringers weise“ versehen. Deutungsvorschläge vgl. Zimmermann: Die Sterzinger Miszellaneen-Handschrift, S. 336. Zimmermann datiert die unterschiedlichen Schreiberhände auf den Anfang des 15. Jahrhunderts (vgl. ebd., S. 9–14).

¹⁰¹⁷ Die Veilchenschwanklieder c, die kürzere Version in s und die Drucke setzen mit einem Natureingang ein. In s und f fehlt der Natureingang. Bei dem in der Sterzinger Miszellaneen-Handschrift voranstehenden Neidhartlied (Zimmermann Nr. 23) fehlt der Natureingang ebenfalls.

¹⁰¹⁸ Die Veilchenschwanklieder aus der Sterzinger Miszellaneen-Handschrift zitiere ich hier und im Folgenden nicht aus der SNE, da für die Edition in der SNE andere Leithandschriften gewählt wurden. Die Edition von Manfred Zimmermann scheint daher die beste Lösung für die genaue Wiedergabe der Lieder. Zimmermann: Die Sterzinger Miszellaneen-Handschrift Nr. 24 und Nr. 34.

*deꝛ frawet ich mich in herzen.
ich sprech es auff dy träume mein: er pracht mir groꝛzen smerzen. (s 2, I, 5-8)*

Durch den Hinweis auf die Konsequenzen (*groꝛzen smerzen*) des Veilchenfundes macht das erzählende Ich das Publikum zu Mitwissenden gegenüber dem erlebenden, vergangenen Ich – dramatische Ironie wird generiert. Auf den kurzen präsentischen Einschub folgt wieder der erzählende Modus:

*dar vber sturzet ich meinen hmt
dort awff genem acker,
der faiel gammir hohen mut,
deꝛ tawcht ich mich gar wacker.
daꝛ ersach ain filczgepawr,
y zwar ez wart jm doch ze swar,
er begwmd sich boshait fleissen:
er prach mir meinen vaiell ab, an dy stat begund er ze scheissen. (s 2, I, 9-16)*

Nicht nur das Präteritum und die aus situativer Sprecher- und Adressat*innen-Perspektive auf den Fernbereich verweisende Lokaldeixis (*dort, genem*) verweisen auf die Distanz der Geschehnisse, sondern auch die Tatsache, dass sich das erzählende Sänger-Ich auf Grund seines Mehrwissens in der präsentischen Vortragssituation ironisch über das in der Vergangenheit agierende Ich äußern kann (*deꝛ tawcht ich mich gar wacker*, 12). Signale, die man als Hinweis auf die schriftliche Konzeption und Rezeption des Liedes deuten könnte. Die Bedeutung des Veilchens als rituelles Objekt bleibt bis zu dieser Stelle allerdings offen.

Ab Vers 13 wechselt der Wahrnehmungsmodus von der internen auf die Nullfokalisierung. Die Wahrnehmung des erlebenden Ichs und des erzählenden Ichs weichen voneinander ab, denn das vergangene, erlebende Ich hat die Szene nicht aus der Perspektive des Augenzeugen beobachtet. Während andere Versionen des Veilchenschwanks den Tausch nicht direkt beschreiben, wird der Ablauf hier detailliert beschrieben und die Scheiße explizit genannt:¹⁰¹⁹ Der Bauer pflückt das Veilchen und *scheisst* an dessen, auf der und an die Stelle.¹⁰²⁰ Er *scheisst* auf das »durch die Blume sagen«, entzieht dem Veilchen als Zentrum

¹⁰¹⁹ Die Passage widerlegt also die Deutung von Hildegard Elisabeth Keller, die davon ausgeht, dass der Tausch erst in den später überlieferten Spieltexten explizit erwähnt werde, weil die aus dem Spiel mit dem „Zeigen und Vorenthalten“ von Informationen resultierenden Wissensdiskrepanzen zwischen Figuren und Publikum im Bühnenraum begründet lägen und der Veilchentauch nur auf der Simultanbühne gezeigt werden könne. Keller: Inversion des Veilchens, S. 346.

¹⁰²⁰ In einem der ältesten Überlieferungszeugnisse des Schwankliedes wird der Vorgang des *scheissens* also explizit benannt, was gegen die verbreitete Annahme der Forschung spricht, dass die älteren Fassungen stärker als die jüngeren von einem „höfischen Sprachgestus“ dominiert seien und dazu tendieren, „Unhöfisches nicht direkt beim Namen zu nennen“ (Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition, S. 229). Bockmann orientiert sich in seinem Urteil wesentlich an Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 11.

des höfischen Rituals seinen symbolischen Wert und transformiert die höfisch geblümete Rhetorik ins unmittelbar Körperliche.

Das Wissen um die Bedeutung des Veilchenfunds (*frende*) teilt der Bauer anscheinend mit dem Publikum, denn in dieser Version wird der rituelle Wettstreit um das Finden des Veilchens nicht durch vorherige Strophen erläutert, die Herzogin hat die Ritter nicht zur Veilchensuche aufgefordert. Im Gegensatz zum Publikum und dem erzählenden Ich hat das erlebende Ich in der zweiten Strophe noch keine Ahnung von dem bäuerlichen Beschiss, es sucht und findet die Herzogin in der *grünen awe* und verkündet seinen Veilchenfund:

*Auff hwb ich mich alczwbant,
da ich dy herczachinnen fant
in ayner grünen awen.
'wol auff, wol an, der mit mir wöl dein ersten vaeil schawen!
der stet auff aines mayen plan,
dar vuber hab ich alze schon
den meinen hwt gesezet.
was uns der winder ze layde twt, dez will vns der summer ergezen,
des ist der sumer so gemait
der haissen sunnen glete.
dy vogellein auff der hayde prait
vnd auff dez pawmes este,
dy singen al mit reichem schal,
gallander vnd fraw nachtichal
vnd ander ir genossen,
dy frawen sich der smmerzeit, di clainen und dy grossen. (s 2, II, 1-16)*

Hat Manfred Zimmermann den vierten Vers als Beginn der direkten Rede des erlebenden Ichs gekennzeichnet, so lässt er offen, wann die direkte Rede endet, er setzt kein abschließendes Anführungszeichen. In der SNE, die den Text nach Handschrift f ediert, beginnt die Markierung der direkten Rede hingegen im vierten und endet mit dem achten Vers (SNE II: S. 68). Bemerkenswert ist vor allem, dass hier eine *descriptio* der Natur beginnt, die die üblichen Elemente des Natureingangs enthält: Dem gemeinsamen Leiden (*vns*) unter dem Winter werden die Freuden des Sommers gegenübergestellt. Durch die offene Zuordnung der Sprechrollen wird der Natureingang von vergangenem und gegenwärtigem Ich geteilt und bildet eine Brücke zwischen dem »Hier und Jetzt« des Singens und Sagens und der entfernten erzählten Handlung.

Ab dem achten Vers wird das Präsens konstant genutzt. Die Entscheidung, ob die Verse dem erzählenden oder dem erlebenden Ich zugeordnet werden, ist letztlich unmöglich. Nimmt man an, dass der Natureingang innerhalb der Liedhandlung vom erlebenden Ich als quasi spontane minnesängerische Performance vor der Herzogin vorgetragen wird, handelt es sich um einen reflexiven Selbstbezug von Sang. Die Figur der Herzogin – eventuell implizit auch ihr Gefolge – ist als fiktives, liedinternes Publikum ein Spiegel des liedexternen

Publikums. Das in der ersten Strophe vom Ich im Präsens der Gesangssituation formulierte Verlangen nach unendlich wiederholtem Gesang (I, 4) wird auf der Handlungsebene gespiegelt, indem das erlebende Ich einen Natureingang singt (II, 8–16). Man könnte sogar behaupten, dass die Metadiegeese noch weitergeführt wird, indem innerhalb der Gesangsperformance des erlebenden Ichs wiederum der Gesang der Vögel, eine zentrale Metapher für die musikalische Performance des Minnesangs, hervorgehoben wird, womit eine dritte Ebene des Sings eingeführt wäre.

Dass die Herzogin sich nicht alleine auf der Aue befindet, erfährt man in der nächsten Strophe. Das Ritual wird hier aus höfischer Perspektive und somit als gelungen berichtet, denn das rituelle Symbol, um das die Hofgesellschaft gemeinsam tanzt, wird nicht als Scheißhaufen, sondern als Veilchen bezeichnet:

*Dy herczachin dy was bereit
vnd manick ryetter vnuerzeit,
sy wollten frölich springin.
busanmein, pfeiffen vnd saitem <spil> hort man gar laut erclingen.
si wurden al an frewden reich,
yeder man mit seim geleich,
her Neithart furt den rayen
wol um den vaiel bin und her, da ging ez an ein czweyen. (s 2, II, 1-8)*

Der Wechsel der Erzählposition ist evident: Plötzlich wird der Held der Erzählung als *her Neithart* (II, 7) benannt!¹⁰²¹ Während zuvor aus der autodiegetischen Stellung berichtet wurde, wechselt der Sprecher nun ins heterodiegetische Erzählen, er ist nicht mehr Teil der erzählten Welt. Bereits im fünften Vers wird das Personalpronomen *si* verwendet, der Sprecher nimmt sich vollständig aus dem Geschehen raus. Dass *her Neithart* auf die handelnde Figur referiert, die in den vorherigen Strophen mit dem Personalpronomen »ich« bezeichnet wurde, ist nicht nur daran erkennbar, dass er den *rayen* führt, sondern auch an der Anklage der Herzogin, nachdem die ungeahnte Metamorphose des Veilchens für das höfische Personal sichtbar wird:

*dy herczachin dy greff aldar
mit ir sneuweissen hende,
sy nam dez vaiels eben war:
,daz dich der tenffel schende!
Naithart, daz hast dw getan,
daz laster muz mir nobe gan,
pfey dich der grozzen schonde!
ich sprech es awff dy trewe mein, heb dich awz dem lande!‘ (s 2,II,9-16)*

¹⁰²¹ Hs. f. *der Neithart* (SNE II: f 18,V,3).

Wie lässt sich dieser plötzliche Wechsel der Erzählerstimme erklären? Da es sich innerhalb der Schwanklieder nicht um eine Ausnahme handelt, kann man nicht einfach von einem Schreiberfehler ausgehen. Burghart Wachinger beurteilt das Eindringen „der Er-Formen in Ich-Lieder“ nicht nur als Hinweis auf die Transformation Neidharts zur Schwankfigur, sondern auch als „Zeichen der Distanz der Schriftlichkeit vom lebendigen Liedvortrag“.¹⁰²² Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass genau zu den Schwankliedern, in denen die Sängerstimme wechselt, häufig Melodien überliefert sind. In der Sterzinger Handschrift ist selbst der durchgehend in der dritten Person erzählte Pfifferlingsschwank mit Melodie überliefert. Die Verbindung von Text und Melodie und die Bewegtheit der Neumen im Schriftbild verweisen auf die Performance des Liedes.

Bezüglich der Änderung von Ich-Form zu Er-Form wäre es naheliegend, auch einen Sängerwechsel in Betracht zu ziehen. Eine mögliche Form der Realisierung wäre hier, dass das erzählende Sänger-Ich der ersten beiden Strophen in die Szene der Vergangenheit »springt«, um einen *rayen* anzuführen (III, 7). Die Beschreibung der vergangenen rituellen Handlung, die vielleicht in einem multimedialen Spektakel performt wurde, würde in diesem Fall von einem neuen Sprecher über die Szene gesprochen, ähnlich einem Voice-Over beim Film.

Bemerkenswert ist auch die anhaltende Bezeichnung des rituellen Objekts als *vaiel*, denn wenn auch der Text das Austauschobjekt Kot nicht direkt bezeichnet, so ist das Publikum doch bereits darüber informiert, dass sich etwas anderes als das Veilchen unter dem Hut befindet – zumindest zusätzlich, da nicht explizit von dem Entfernen des Veilchens gesprochen wird. Spätestens wenn es heißt, dass die Herzogin *des vaiels* wahrnahm (III, 11), wird deutlich, dass es sich hier um eine ironische Bezeichnung des Austauschobjekts handeln muss.¹⁰²³

Die letzten fünf Verse der dritten Strophe werden von der Herzogin gesprochen, was durch die vorherigen Verse (*si nam des vaiels eben war*, III, 11) und die Anrede in der nächsten Strophe relativ deutlich markiert wird:

*„Gnade, edele herczachin!
 enr stetter diener ich will sein
 stet bis an mein ende.
 ach, reicher Christ von hymelle, hylff mir, mein chvmer wende!
 mir hacz getan ain ackerman,
 ich wils y nit faren lan.
 ez wirt jm nit vergeben,*

¹⁰²² Wachinger: Neidhart-Schwänke im Bild, S. 139.

¹⁰²³ Zur ironischen Verwendung des Terminus »Neidharts Veilchen« vgl. auch die Randbemerkungen im Reichenauer Kochbuch und im Lochamer Liederbuch (Kap. 1.3.1.).

*ich geb jm dez dy trewe mein, dy weil ich hab daz leben.
 der mir das laster hat getan,
 vnd awch den schönen fraven,
 ich wils jm y nyt faren lan:
 er wirt von mir zehaven,
 daz man jn zesammen lesen mus[t]
 der sorgen wirt jm nimmer puz.
 ez wirt an jm gerochen,
 daz er mir hat awz meinem hwt den vayel abgeprochen.‘ (s 2, IV)*

Wenn hier das erlebende Ich spricht, woher weiß es, dass die Bauern Schuld an seiner Misere sind? Wie im St. Pauler Spiel scheint es sich hier um implizites Wissen zu handeln. Erhard Jöst verweist an dieser Stelle auf den historisch-sozialen Kontext, die Bauernfeindlichkeit der Rezipierenden, und geht somit von einem höfisch-adligen Publikum aus. Die Motivation für den Veilchentauch lasse sich außerliterarisch erklären, daher sei es auch innerliterarisch klar, dass nur die verfeindeten Bauern den Streich gespielt haben könnten.¹⁰²⁴ Jörn Bockmann hingegen antwortet in seiner Monographie strukturanalytisch: „Wie jeder Stoff, der eine Geschichte erzählt, bedarf es eines Spielers und eines Gegenspielers (Protagonist und Antagonist), die sich auch in einer Anfangskonstellation gegenüberstehen.“ Der Veilchentauch sei somit „Ausdruck eines Antagonismus, der immer schon gilt.“¹⁰²⁵ In seinem Aufsatz zum Zeremoniell in der Neidhart-Tradition findet Bockmann eine weitere Erklärung, die sich mit meinen oben angestellten Überlegungen zum Motiv der Scheiße deckt: „Der Dreck dagegen steht in einem sehr direkten Zeichenverhältnis [...]; in seiner Konkretheit ist er nur ein sichtbares Zeichen dessen, der ihn hinterlassen hat.“ Daher ist es für die Hofgesellschaft augenscheinlich, „dass die Bauern die Täter sind.“¹⁰²⁶

In der nächsten Strophe vollzieht sich ein Szenenwechsel:

*Daz geschach an ainem samstag spat.
 dar nach wol an dem svntag drat
 der vaiel wart getragen
 awff den tanczpügel dar, da von will ich ewch sagen.
 Gvnpprecht vnde Gvndelwein
 vnd sein knechtt, der Perengrein,
 sy wolttten frellich springen
 vm den vaill bin und her, jn mocht nit wol gelingen.
 da cham sich der Haber<se>cz
 vnd sein pruder Ecke
 vnd sein vetter Cherenslec
 der wolt sy al erwecken. (V, 1-12)*

¹⁰²⁴ Vgl. Jöst: Bauernfeindlichkeit, S. 135.

¹⁰²⁵ Bockmann: Translatio Neidhardi, S. 271.

¹⁰²⁶ Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition, S. 223. Hervorhebung im Original.

Durch die Zeitangaben (*samstag/ svntag*) wird die Szene des höfischen Tanzes um das falsche Veilchen auf der Wiese mit der Szene des Tanzes der Bauern um das echte Veilchen verbunden. Beim Tanz der Hofgesellschaft um das Veilchen handelt es sich um ein verkehrtes Ritual, weil das rituelle Symbol manipuliert wurde, die Beteiligten allerdings zunächst von der Gültigkeit der rituellen Handlung ausgehen. Nur die Bauern und die außerliterarischen Rezipierenden wissen von dem Veilchentausch. Doch auch beim Tanz der Bauern um das »echte« rituelle Symbol, das gestohlene Veilchen, handelt es sich um ein verkehrtes Ritual, denn durch die mangelnde Legitimität der Akteure verliert es seine bindende Kraft. Im Gegensatz zur bloßen Ersetzung des Veilchens durch die bäuerliche Scheiße, wie etwa im »Sterzinger Neidhartspiel« und in kürzeren Fassungen des Liedes, erfolgt hier die Aneignung des rituellen Symbols und der rituellen Handlung durch die Bauern. Mit dieser „Usurpation des Rituals“¹⁰²⁷ wird auf der Basis der bestehenden Ordnung eine neue kollektive Identität gegründet – die der rebellischen Bauern als Gegenspieler des Hofes.

Augenfällig ist in dieser Strophe die Publikumsapostrophe (*da von will ich ench sagen*, 4). Während das Ich den Rezipierenden hier *sagen* will, spricht es später auch die visuelle Aufmerksamkeit des Publikums an:

*secht, ny Gösswein gelangck,
ny vppichlein er da sprangk
dort voren an dem rayen!
si[ch] frevten sich der symmerczeit vnd auch dez lichten mayns.* (V, 13-16)

Die Szene wird im Präteritum geschildert (*gelanck*, *sprangk*), doch wird das Publikum vom Sänger-Ich dazu aufgefordert, die vergangene Szene zu betrachten (*secht*). In der Debatte um die Gattung »Spiel« hat Hans-Jürgen Linke Appelle an die Augenzeugenschaft des Publikums dieser Art als Hinweis auf die Gattung »Spiel« gedeutet, da es sich um zweifelsfreie Belege für eine szenische Darbietung handele.¹⁰²⁸ Im Veilchenschwanklied wird der durch den Imperativ erzeugte Präsenzeffekt durch Raumdeixis (*dort voren*) verstärkt. Es ist besonders auffällig, dass die Deixis ausgerechnet bei der Schilderung des kollektiven Tanzes einsetzt. Man kann dies als Schilderung des verkehrten Rituals innerhalb der fiktiven Welt mit szenischen Mitteln deuten. Allerdings könnten diese Präsenzeffekte auch gegenteilig wirken und der Einbezug des Publikums alle Teilnehmenden zum Mitwirken anregen, die rituelle Dimension des Tanzes verstärken.

Offen bleibt auch die Referenz des Pronominaladverbs *dar* (4). In relativer Verwendung bezieht es sich auf den *tanzpügel* in der Vergangenheit. Demonstrativ gebraucht würde *dar*

¹⁰²⁷ Stollberg-Rilinger: Rituale, S. 216.

¹⁰²⁸ Vgl. Linke: Versuch über deutsche Handschriften mittelalterlicher Spiele, S. 549.

auf einen die Performancesituation konstituierenden Raum deuten, an dem der vergangene *tanzpügel* gegenwärtig wird. Der Bauerntanz könnte somit gleichzeitig vom Sänger-Ich als vergangen erzählt und der Gegenwart der Performance vollzogen werden. Auch der nachgeahmte, im epischen Präteritum verortete Tanz bleibt Tanz. Tanz ist immer präsent. Wie auch immer sich die (Tanz-)Performance gestaltet hat: Im usurpierten Ritual des Bauerntanzes um das Veilchen wird die erzählte Vergangenheit wiederholt und so zu einer rituellen Wiedervergegenwärtigung.

Die nächste Strophe dient handlungslogisch zunächst dazu, plausibel zu machen, dass *Naythart* erfährt, wo sich die Bauern befinden und dass sie einen Veilchentanz veranstalten. Die Freude und der Tanz der Bauern erregen die Aufmerksamkeit eines Jägers. Er ist über den Tanz der Bauern *ze dyessen stvnden* (an einem Sonntag) verwundert und fragt einen *hirtten* nach den Motiven:

*Es jacht ein jeger vor dem holcz,
do sach er mangen torpper stolcz
wol um den rayen sappen,
ainen hin, den anderen her, ir hutten begynden gnappen.
da fragt er ainen hirtten da,
er sprach: ‚wez sint dy pavren fro,
daz <si> springen ze dyessen stvnden?
,sy tanczen vm ain vail da, dein hat ein torpper funden!‘ (V)*

Während das Sänger-Ich in der fünften Strophe die Publikumsblicke auf den Bauerntanz gesteuert hat (*secht*), kommt nun auch ein interner Beobachter hinzu (*sach er*). Das externe Publikum und die Figur innerhalb der fiktiven Welt befinden sich in einer Beobachterposition, die allerdings nicht ebenbürtig ist, da die Rezipierenden im Gegensatz zum Jäger über ein Mehrwissen verfügen: Der Tanz um das Veilchen gebührt eigentlich der höfischen Gesellschaft (Strophe III), es handelt sich um ein usurpiertes höfisches Ritual, die Bauern sabotieren die soziale Hierarchie. Man könnte davon ausgehen, dass mit dem Tanz der Bauern der soziale Status beider Gruppen temporär invertiert sei, doch die Bauern *sappen* bloß um das Veilchen, ihr Tanz ist plump, will ihnen nicht gelingen.

Dass es sich bei der Aneignung des Veilchentanzes durch die Bauern im längeren Veilchenschwanklied der Sterzinger Handschrift nicht um eine intendierte Karikatur des höfischen Rituals handelt, wird bereits durch die Wortwahl in Strophe V deutlich: Sie wollten *frellich springen* (5, 7), es misslingt ihnen aber, wovon sowohl das innerliterarische Publikum (Jäger) als auch das außerliterarische Publikum Kenntnis nimmt, nicht aber die Bauern selbst. Bei der Usurpation handelt es sich also um ein, aufgrund des illegitimen rituellen

Vollzugs und der inkompetenten Akteure, gescheitertes Ritual. Auch bezüglich des höfischen Tanzes um den Scheißhaufen besteht kein Zweifel, dass eine Diskrepanz zwischen dem Wissen des Publikums und dem Wissen der handelnden Figuren (Neidhart, Herzogin, Hof) besteht. Im Lied findet sich also bereits der von Elisabeth Keller nur für die jüngeren Neidhartspiele postulierte „komödiantische Urmechanismus“¹⁰²⁹. Dramatische Ironie beschränkt sich nicht nur auf die später überlieferten und umfangreicheren Neidhartspiele (»Großes Neidhartspiel« und »Sterzinger Neidhartspiel«). Betrachtet man die längere Fassung des Veilchenschwankliedes, kann von einem „Mehrwert der Gattung Drama“¹⁰³⁰ gegenüber dem Lied nicht die Rede sein. Die Augenzeugenschaft des Jägers dient hier nicht allein der handlungslogischen Plausibilisierung, sondern auch und vor allem der erneuten Betonung der Wissensdiskrepanz zwischen handelnden Figuren und Publikum. Die Struktur des Liedtextes wird, wie die Struktur dramatischer Texte, durch die Kollektivität der Rezeption beeinflusst.¹⁰³¹ Das Publikum wird zur wissenden Rezeptionsgemeinschaft, welche geschlossen den Moment der Auflösung erwartet.

Nachdem die Mitteilung über den Verbleib des Veilchens den Hof erreicht hat, ist es Aufgabe des männlichen Personals, die Statusumkehrung durch Rückeroberung des rituellen Objekts zu beseitigen. Neidhart und die Ritter versuchen, die verkehrte Welt durch körperliche Gewalt zu ordnen. Die Mittel der höfischen Racheaktion bestätigen zunächst das Verbleiben in der strukturell unterlegenen Rolle:

*ny schir wart es dem Naythart gesayt
vnd anderen rittern vnd knechten,
sy waren al gar schir berayt,
sy wappent sich ze vechten.
sy chommen auff den chirttag da,
dez waren dy pavren nyt gar fro,
sy wurden se<r> gesla<g>en
xxxii, ob ichs reicht vernem, von dan must man sy tragen. (VI)*

Handschrift s berichtet weiterhin von Neidhart in der 3. Person (VI, 9). Während das Ich der ersten Strophe angekündigt hat, seine eigenen Erlebnisse (*ny ez mir ist ergangen*) zu schildern, von denen es sicheres Wissen hatte (*Awenttanr der weiz ich vil*), ist sich das Ich der VI Strophe nicht sicher, ob es die Zahl der Bauernopfer genau erfahren hat (*ob ichs reicht vernem*). Es wird nicht mehr autodiegetisch erzählt.

Der Fechtkampf der Ritter mit den Bauern wird nicht direkt geschildert, sondern nur angedeutet (13–16), während der Fokus in der folgenden Strophe sogleich wieder auf den

¹⁰²⁹ Keller: Inversion des Veilchens, S. 347.

¹⁰³⁰ Ebd.

¹⁰³¹ Ebd.

Protagonisten gerichtet wird. Um die ursprüngliche Ordnung wiederherzustellen, muss *der Naythart* das Veilchen von einer Stange herunterholen:

*Der vail stack anff ainer stangen,
dar nach so must der Naythart langen,
er wolt in mit jm prengen
der edelen frawen von Österreich, dar vm so solt sy springen. (VII, 1-4)¹⁰³²*

Als Zeichen seiner gelungenen Racheaktion bringt Neidhart das Veilchen wieder zur Herzogin. Diese soll um das – nun echte – Veilchen tanzen, denn die Statusumkehr wird nicht durch die Rückeroberung des Veilchens oder den Sieg über die Bauern im Fechtkampf, sondern erst durch den Vollzug des höfischen Veilchenrituals vollständig beseitigt und somit die ursprüngliche Ordnung wiederhergestellt. Von dem Tanz um das echte Veilchen, also dem geglückten höfischen Veilchenritual, wird aber im Lied gar nicht berichtet, es wird nur die Absicht genannt, dass die Herzogin um das zurückeroberte Veilchen springen soll.

Die folgenden Verse werden vom Herausgeber als Sprecherwechsel markiert. Im Text gibt es keinerlei Hinweise darauf, wer spricht oder wer angesprochen wird – problematisch ist zuvorderst die Referenz des Personalpronomens *vn̄s*:

*,dy vn̄s das laster han getan,
sy mochtens lieber han gelan,
es ist in vbel ergangen,
vnd werens sy anff ain stelczen gericht, dar noch mus sy belangen!'
des wart dy herczachin gewar
vnd ander schone frawen,
sy nomen des vail ewen war,
dar vm so wart gehawen
manig pawr durch seinen gyl,
das er anff den rucke viel.
der vail wart gerochen
an dem öden torppelen da, der in het abgebrochen. (VII, 5–16)*

Manfred Zimmermann kennzeichnet die Verse als direkte Rede und verortet sie damit auf der Ebene der erzählten Handlung. Dass es sich um einen höfischen Sprecher handelt, der vom Veilchentauch der Bauern (das *laster*, s. auch III, 14; IV, 9) und die durch seine Partei erfolgten Gewalttaten gegen die Bauern berichtet, wird durch das Personalpronomen deutlich (*vn̄s*). Verortet man es auf der Seite des Hofes, käme aber ebenso das erzählende Ich als Sprecher der Verse VII, 5–8 in Frage. In diesem Fall hätte das Personalpronomen *vn̄s* eine gemeinschaftsbildende Funktion – der Sänger würde sich und das Publikum auf der Seite

¹⁰³² Die *stange* wird von Hans Moser als Kirchweihbaum beziehungsweise eine Stange, wie sie scheinbar in Kirchweihen eingesetzt wurde, identifiziert. Vgl. Moser: Maibaum und Maienbrauch, S. 136. Durch das weltliche Spektakel mit Musik, Tanz und lärmigem Durcheinander beschränkt, wird die kulturelle Praxis des Kirchweihfestes somit verkehrt.

des Hofes positionieren und die Rezeptionsgemeinschaft somit direkt in das erzählte Geschehen einbinden. Durch das Präsens im achten Vers (*vnd werens sy awff ain stelczen gericht, dar noch mus si belangen*) wird die erzählte Situation in die Präsenz der Erzählsituation geholt. Der Abschnitt würde auf den Kontext einer Performance hindeuten, in die das Publikum mitbezogen wird und die eine gemeinschaftsbildende Funktion hat.

Durch den Veilchenraub der Bauern und die Rückeroberung durch die höfische Partei wird das rituelle Objekt symbolisch stärker aufgeladen, was an den abschließenden Versen des Liedes deutlich wird. Die Handlung wird in diesen letzten Versen knapp zusammengefasst, wobei der Fokus auf dem Erkennen des Veilchens und des Rache geschehens liegt. Der wiederholte Hinweis auf die Wahrnehmung der Herzogin und der anderen Damen (VII, 9 *gewar*; VII, 11 *nomen war*) dient der Erinnerung an die vorherige Diskrepanz von externem und internem Kommunikationssystem. Endlich sind auch die Akteure, die noch kurze Zeit vorher fröhlich unwissend um einen Scheißhaufen getanzt haben, auf dem gleichen Wissensstand wie das Publikum.

Der Rest der Seite ist frei gelassen, was schlicht daraufhin deuten könnte, dass der Schreiber zunächst geplant hatte, ein kurzes Lied hinzuzufügen, oder die Möglichkeit offenlassen wollte, trotz abschließendem *etc.* das Lied durch zusätzliche Strophen zu ergänzen. Der Veilchentanz als gelungenes höfisches Ritual wird im Skript ausgespart, der Tanz um das richtige Veilchen vom Schreiber der Imaginationskraft der Lesenden überantwortet. Die Verschriftung dieses gelungenen, die Handlung abschließenden Tanzes wird möglicherweise als überflüssig betrachtet, da sie als im Körpergedächtnis der Rezipierenden vorausgesetzt wird und eine Performance somit nicht schriftlich fixiert muss. Das vollzogene, gültige Ritual ist nicht der Rede bzw. der Tinte wert. Wie der offene Schluss des St. Pauler Neidhartspieltextes könnte die Lücke in der Sterzinger Handschrift dennoch auf einen Übergang in ein kollektives Tanz- und Spielgeschehen deuten, an dem entweder alle Beteiligten (rituelle Handlung) oder nur ausgewählte Akteure (theatrale Handlung) teilnehmen konnten. Die längere Version des Veilchenschwankliedes in Sammelhandschrift s, deren Provenienz und Anlage auf eine enge Verbindung zu Performance-Praktiken schließen lassen, weist sowohl theatrale als auch rituelle Elemente auf.

3.4. *Neidhart, was sagst uns hie auf diser fart?* – Der Veilchenschwank als metadiegetische Gesangsperformance in der »Neidhart-Sammlung Brentanos« (Hs. f)

In der als Schwankreihe konzipierten »Neidhart-Sammlung Brentanos« (Hs. f, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts) enthält das Veilchenschwanklied im Vergleich zur Sterzinger Handschrift zwei zusätzliche Anfangsstrophen, die den Veilchenschwank in eine metanarrative Rahmenerzählung einbetten. Hans Becker hat nachgewiesen, dass sich die Gesamtkonzeption der Handschrift an einem biographischen Schema orientiert und die Lieder sich durch in der Parallelüberlieferung nicht vorhandene Querverweise aufeinander beziehen.¹⁰³³ Andeutungen auf spätere Lieder finden sich unter anderem schon im Hosenschwank, „der die Biographie des dichtenden Schwankhelden nachliefert (Meißen, Bayern, Österreich)“¹⁰³⁴ und das zweite in f überlieferte Lied darstellt. Hier berichtet das Ich über seine Aufnahme als singender Unterhalter am österreichischen Hof und seine »Taufe« auf den Künstlernamen »Neidhart«. Der Veilchenschwank schließt nicht an den Hosenschwank an, sondern steht als vorletztes Lied erst am Ende der Schwanksammlung (f 18) – was zunächst dagegen spricht, die weiteren Schwänke als Rachehandlung Neidharts für den Veilchentauch der Bauern zu deuten. Allerdings enthalten die letzten Verse des Hosenschwanks bereits eine vorausdeutende Anspielung auf den Veilchenschwank (SNE II: s 7,IX,9–16).¹⁰³⁵

Die Schwankhandlungen werden in der Sammlung Brentanos wiederholt mit dem österreichischen Hof verbunden, weshalb auch die ersten beiden Strophen des Veilchenschwanklieds (f 18) das Ich am Hof in Wien situieren, wo es bei einem festlichen Mahl die besondere Aufmerksamkeit der Herzogin erfährt, die ihm reichlich einschenken lässt. Danach bitten Ritter und Knechte den offensichtlich bekannten fahrenden Sänger Neidhart um eine Darbietung: *bis got wilkom, Neidhart / was sagst uns hie auf diser fart?* (SNE II: f 18,II,f.). Das Sänger-Ich Neidhart lässt sich nicht zweimal bitten, und mit der dritten Strophe beginnt das *Abentewr* mit dem Veilchen. Obwohl der in Handschrift f überlieferte Text ab dieser Strophe der in der Sterzinger Miszellaneen-Handschrift überlieferten Fassung nahe steht, weicht er in einigen bedeutenden Punkten ab.

Während der Veilchentauch in der Sterzinger Handschrift mit den Worten *an dy stat begund er ze scheissen* (I, 16) beschrieben wird, lautet die Passage in Hs. f *und tet mir under das buttlein scheyssen* (III, 16). In Hs. s steht der Ersatz des rituellen Symbols durch die bäuerlichen

¹⁰³³ Vgl. Becker: Die Neidharte, S. 75–93.

¹⁰³⁴ Ebd., S. 79.

¹⁰³⁵ Vgl. ebd. und SNE III: S. 464.

Hinterlassenschaften im Zentrum, an Stelle des Veilchens steht nun der Scheißhaufen. In Hs. f hingegen wird der Fokus auf das rituelle Objekt des Huts gelegt, der im verkehrten Ritual zum wesentlichen Requisit wird, ohne das die Manipulation des Rituals nicht gelingen kann.

Die schon im vorigen Kapitel zum Veilchenschwank in der Sterzinger Miszellaneen-Handschrift angesprochene metaleptische Grenzüberschreitung durch den in der vierten Strophe (zweite Strophe in Handschrift s) einsetzenden Natureingang fällt in f weniger zweideutig aus als in s. Weil hier die Vögel nicht im Präsens *singen*, sondern *sungen*, ergibt sich die Deutung der Verse als späteres Erzählen einer Szene der Vergangenheit. Die *descriptio* der Natur ist somit wahrscheinlicher als Rede des Sänger-Ichs Neidhart der ersten Stufe der Erzählung einzuordnen – also nicht der metadiegetischen Veilchenhandlung, sondern der Rahmenhandlung –, wodurch sich auch die Markierung der direkten Rede in der SNE mit den abschließenden Anführungszeichen in Vers acht erklärt. Der Beginn der Naturbeschreibung wird also noch vom erlebenden Ich der metadiegetischen Ebene gesprochen, dann erst übernimmt das Sänger-Ich der Rahmenerzählung und beschreibt die in Vers acht noch präsente Naturszenerie als vergangene. Die Tendenz zur Vereindeutigung von Sprechrollen findet sich auch in der letzten Strophe: Hier fehlt eine Passage, bei der in Handschrift s fraglich ist, ob die Verse dem erlebenden oder dem erzählenden Sänger-Ich zuzuordnen sind und das Personalpronomen *uns* als Brücke zwischen Liedhandlung und Rezeptionssituation fungiert (s VII, 5–8).

Nach Jan-Dirk Müller verweisen Kohärenzstörungen der Orts- und Zeitangaben und der situativen Bezüge innerhalb eines Liedes auf dessen Fiktionscharakter, da durch die Brüche deutlich werde, dass alles, was als präsent behauptet wird, nicht präsent sei.¹⁰³⁶ Oft wird aufgrund dieser Beobachtungen davon ausgegangen, dass ein zunehmender Fiktionsgrad mit schriftlicher Konzeption und Rezeption verbunden sei. Irrtümlich wäre allerdings der Umkehrschluss, dass der Veilchenschwank in Handschrift f im Vergleich zur Version in Handschrift s aufgrund der Tendenzen zur Vereindeutigung einen geringeren Fiktions- und Schriftlichkeitsgrad aufweist, denn einige Merkmale deuten darauf hin, dass die Sammlung f nicht im Kontext von Performances entstanden ist oder mit Blick auf solche konzipiert wurde.

¹⁰³⁶ Vgl. Müller: Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung.

So ergeben beispielsweise die metrischen Vergleiche Beckers, dass der Schreiber von Handschrift f „an einer melodienahen Textform, die ihm vorgelegen haben muss, nicht interessiert war, ja sie willentlich unterdrückt hat.“¹⁰³⁷ Im Veilchenschwanklied wird der Ort des Bauerntanzes durch die Verwendung des unbestimmten Artikels und des deiktischen Lokaladverbs in größere Ferne gerückt als in der Parallelüberlieferung (Hs. s: *anff den tanczpügel dar*; V, 4; Hs. f.: *auf einen tanczpuchel dorthin*, VII, 4). Viel bemerkenswerter ist in diesem Zusammenhang aber die Tatsache, dass es sich beim Veilchenschwank in f um eine sekundäre Erzählung handelt. Die ersten beiden Strophen sind poetologischer Reflexionsraum, in dem eine mögliche Form des singenden Erzählens thematisiert wird und die eine pragmatische Rahmung des Veilchenschwanks suggerieren. Innerhalb dieser in der Schrift fingierten Performance-Situation wird das Veilchenschwanklied als spontane Improvisation des Sängers Neidhart am Wiener Hof behauptet und ist – obgleich nicht explizit als solche bezeichnet – offensichtlich Gegenleistung für die Teilnahme am Festmahl. Rolle des Sprecher-Ichs sowie Ort und Zeitpunkt des Gesangs werden durch die Schrift fixiert. Im Medium der Schrift werden die Bedingungen von Mündlichkeit reflektiert. Neidhart erzählt den Rittern am Hof von seinen *obentenre vil*, damit sie ihm *gedencken* (II, 16).

In Anbetracht der Tatsache, dass es sich um eine Metadiegeese handelt, ist bemerkenswert, dass an gleicher Stelle wie in Hs. s auch in dieser Version ein Wechsel der Stellung des Sprechers stattfindet: Ab der Beschreibung des höfischen Tanzes um das falsche Veilchen, also ab der sekundären Narration vom verkehrten höfischen Ritual, wird nicht mehr autodiegetisch, sondern in 3. Person erzählt (*der Neidhart furt den rayen*; V, 3). Das durch die Anrede in der Rahmenerzählung als fahrender Sänger »Neidhart« (II, 13) identifizierbare Sprecher-Ich der ersten beiden Strophen verfällt plötzlich in einen illeistischen Duktus. Es gibt keine Textsignale, die daraufhin weisen, dass es sich um eine pathos-strategische Rede handelt, der fahrende Neidhart damit vor dem höfischen Publikum den Anschein von Objektivität wecken will oder er als unzuverlässiger, beziehungsweise gar unvermögender Erzähler charakterisiert werden soll. Bezeichnend ist allerdings, dass der Erzählerwechsel in der Passage stattfindet, in der das verkehrte Veilchenritual geschildert wird. Der Erzähler ist nicht mehr Teil des im epischen Präteritum beschriebenen gescheiterten Rituals. Über die höfische *freidenreiche* Gesellschaft der rituellen Akteure wird in der 3. Person Plural berichtet, Neidhart ist Zentrum, da er den *rayen* anführt (V, 1–3) und somit als Vortänzer die Funktion des Ritualleiters übernimmt.

¹⁰³⁷ Becker: Die Neidharte, S. 93.

Diegese und Metadiege stehen im Veilchenschwanklied in f nicht nur in einem inhaltlichen Zusammenhang, sondern werden in einen direkten wörtlichen Bezug gesetzt. In der ersten Strophe der Rahmenhandlung wird die Herzogin erwähnt, die für das leibliche Wohl des Sänger-Ichs sorgt: *die herczogin, die kam wol dar, / und sie nam mein gar eben war* (I, 5–6). In der letzten Strophe nimmt die Herzogin nicht Neidhart, sondern das Veilchen wahr: *die herczogin, die kam wol dar, und viel der hubschen framben / sie nam des veyols eben war* (IX, 9–11). Die Wiederholung betont die partielle Mise en abyme-Struktur, die die Konstruiertheit der Geschichte sichtbar werden lässt und die Künstlichkeit des Veilchenschwanks anzeigt. Erste und letzte Strophe des Liedes, Neidhart und das Veilchen, Rahmen- und Schwankhandlung werden über die zentrale Figur der Herzogin verbunden.

Die nur in der Brentanoschen Sammlung überlieferte Rahmenhandlung des Veilchenschwankliedes spricht für die schriftlich angelegte, planvolle, biographische Gesamtkonzeption der Handschrift. Während das zweite Lied, der Hosenschwank, bereits eine Anspielung auf die Ursache (Veilchenraub) für die Feindschaft zwischen Neidhart und den Bauern enthält, wird diese zwar erst im vorletzten Lied der Sammlung aufgedeckt, doch durch die Einbettung des Veilchenschwanks als Erzählung in der Erzählung wird die temporale narrative Logik nichtsdestotrotz eingehalten.¹⁰³⁸

Auch durch das voranstehende (f 17) und das folgende Lied (f 19) wird die zentrale Position des Veilchenschwanks hervorgehoben. Die beiden Lieder fügen sich stimmig in das Gesamtnarrativ. Im Kuttenschwank (f 17) nutzt Neidhart einen Alkoholrausch der Bauern, um sie als Mönche zu verkleiden (vgl. Teil III, Kap. 1.3.). Die *akker-trappen* missdeuten ihre äußere Form, halten sich nach dem Erwachen aus dem Rausch tatsächlich für Mönche und laufen zum Herzog nach Wien, um eine Klosterzelle von ihm zu fordern. Der Herzog schickt die falschen Mönche zu ihren Ställen zurück, der Bauer Engelmar erkennt den Betrug Neidharts und sie laufen mit wehenden Kutten zum Stadtor hinaus. Neidhart hingegen bleibt in Wien, was durch den Beginn der nun einsetzenden Rahmenstrophen des Veilchenschwankliedes deutlich wird, in denen das Ich über seine Einladung an den fürstlichen Tisch berichtet.

Im letzten Lied der Sammlung (f 19) wird das apokalyptische Szenario eines Bauernkampfes geschildert, den das Ich von einem Versteck aus beobachtet. Es folgt auf den Veilchenschwank (f 18) und zeichnet sich sowohl durch wörtliche Bezüge zu diesem als auch zum Kuttenschwank (f 17) aus. Während einer Aufzählung der Bauern heißt es in einer

¹⁰³⁸ Ebd., S. 80.

Apostrophe der Parallelüberlieferung *ir virundczwainczek ir mögt gar wol erbennen* (SNE: w 9, VII, 3), in f lautet der Vers hingegen: *XXiiij münch ir wol erkennen* (f 19, VII 3). Der Verweis auf das Lied von den Bauern als falschen Mönchen wird besonders deutlich, wenn man sich die Überschrift des Kuttenschwanks anschaut: *Neithart, wie er XXiiij pawren czu munchen machet und sie in die kutten sties und gen Wien furet* (SNE II: f 17).

Einen lockeren Bezug hat f 19 auch zum unmittelbar voranstehenden Veilchenschwank. Im Veilchenschwanklied hat sich der Bauerntanz um das gestohlene Veilchen auf einem *kirchtag* zugetragen (f 18, VIII, 13), im Lied über den Bauernkampf befindet sich ein Teil der Bauern auf einem Tanz bei der *kirchen* (f 19, VI, 8) beziehungsweise beim *tempel* (f 19, VII, 2).¹⁰³⁹ Im letzten Lied der Sammlung Brentanos bringt kein Bauer *sein hawptlein ganz dorvon* (V, 8), es werden zahlreiche Helme und Scheitel gespalten. Am Ende liegen viele tot auf einem Platz (X, 5). Selbst der Spielmann kriegt sein Fett weg, er wird mit Schlägen bezahlt, sein Blut fließt und ihm werden die Zähne ausgeschlagen – ans Singen ist somit nicht mehr zu denken. Nur das erzählende Ich bleibt unbeschadet, da es den »Tanz« *durch ein lucken* (IX, 8) beobachtet. Liest man den Text, könnte man beinahe den Eindruck bekommen, dass es sich hier um das schreibende Ich handelt, welches eine Allianz mit seinem Helden eingegangen ist und an den Bauern nachträglich Rache für das gestohlene Veilchen übt, indem es seine autoritative Macht über die Buchstaben nutzt, um seine Figuren in diesem letzten Lied vollständig auszulöschen. Im Frauendienst ist Neidhart damit aller Konkurrenz ledig.

3.5. Das verd(r)eckte Veilchen in Handschrift c und s

Das kürzere Veilchenschwanklied (SNE II: c 17) steht an zweiter Stelle des Neidhart Faszikels der Sterzinger Miszelleen-Handschrift und ist das erste Neidhartlied des Manuskripts, dem eine Melodie beigefügt wurde. Die Fassung der Sterzinger Handschrift weist nur geringfügige Varianten zum in der SNE edierten Text der Handschrift c auf, weshalb die Liedtexte beider Handschriften in einem Kapitel untersucht werden.

Das Lied beginnt mit einem Natureingang, in welchem durch die Verwendung des Personalpronomens *uns* (I, 3) zunächst eine Gemeinschaft zwischen Sänger-Ich und Rezipierenden generiert wird. Bei den Adressat*innen der folgenden Verse handelt es sich um eine höfische Gesellschaft (*ir ritter und ir frauen*, I, 6), die aufgefordert wird, das erste Veilchen zu schauen: *ir sult auf des maien plan / den ersten veibel schawen* (I, 7–8). In Verbindung mit dem

¹⁰³⁹ In der SNE wird der *tempel* mit „mutmaßlich ironisch“ kommentiert (SNE III: S. 479).

Stichwort *plan*, das ganz allgemein einen ebenen Platz bezeichnet, aber in Spieltexten häufig für den Ort der Spielhandlung verwendet wird, wirken Publikumsadressierung und Beschreibung der Naturszenerie wie die Rede der Proclamatoren in den Spieltexten.

In den ersten Versen wird ein Bild von sommerlich begrünten Wiesen aufgerufen (*man siht anger und klee / gar sumerlich bestellet*, I, 4–5). Es scheint, als ob diese mit dem *maien plan* deckungsgleich sind, auf den die *ritter und frawen* vom Sänger-Ich gebeten werden. Die Funktion des Natureingangs liegt also offensichtlich darin, „mit der im Lied behandelten Szenerie vertraut zu machen. Diese sommerliche Szenerie wird dabei so vorgestellt, als sei sie mit der textexternen Szenerie identisch.“¹⁰⁴⁰ Das adressierte Publikum wird gewissermaßen dazu aufgefordert, eine Statistentrolle einzunehmen und bei der Veilchensuche mitzuspielen.

Weil es zwischen den Handschriften s und c insgesamt kaum Abweichungen gibt, fällt im Vergleich der ersten Strophe eine Variante besonders ins Gewicht: In beiden Texten werden *ritter und frawen* zunächst aufgefordert, das erste Veilchen zu *schawen* (8), doch während sich das Ich im Text der Sterzinger Handschrift als singuläres Individuum am Ende der Strophe aus der Gemeinschaft der Veilchensuche ausnimmt und ankündigt, dass es auf den *mayenplan* treten und *den ersten viol suchen* werde, lehnt sich die Formulierung in der jüngeren Handschrift (c) stärker an die anfängliche Apostrophe an: *so will ich auf des maien plan / den ersten veibel schawen* (15–16). Während *schawen* im eigentlichen Sinne theatralisch verstanden werden muss, hat die Passage in Handschrift c einen stärker rituellen Charakter als in Handschrift s, denn die am Beginn des Natureingangs behauptete Gemeinschaft zwischen Sänger-Ich und Publikum wird in Erinnerung gerufen. Die gemeinsame »Schau« des *veibel* wird betont, was man durchaus als Hinweis auf das folgende »Spiel« mit dem Veilchen beziehen könnte, an dem hier aber alle Anwesenden beteiligt sind. Durch die Verwendung des Verbs *suchen* wird hingegen in Handschrift s sowohl die Brücke zur erzählten Handlung des Veilchenfunds geschlagen, die mit der zweiten Strophe einsetzt, als auch der Fokus stärker auf die Einzelaktion des Ichs gelegt. Ein Eindruck, der durch eine Lesart im vorletzten Vers noch verstärkt wird: Während sich das Sänger-Ich im Text der Handschrift c durch die abschließende Verwendung des Personalpronomens im Plural (*der zeit soll wir geruchen*, 18) zur Gemeinschaft der als gegenwärtig suggerierten *ritter und frawen* zählt, grenzt sich das Ich in Handschrift s durch Ankündigung einer Einzelaktion ab: *der zeit will ich geruchen* (18).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die durch den überlieferten Text suggerierte Performance-Situation in der älteren Handschrift (s) »theatralere« Merkmale aufweist als die

¹⁰⁴⁰ Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition, S. 227.

in der jüngeren Handschrift (c), da in s zunächst ein Publikum zum »Schauen« aufgefordert wird und später ein Ich aus der Gemeinschaft der Schauenden als Handelnder hervortritt. Durch die wörtliche Wiederholung des Verses *den ersten veibel schawen* (8 und 15) hat die Strophe in c stärkere rituelle Tendenzen.

In beiden Fassungen wird durch die Ankündigung des Veilchenschauens beziehungsweise der Veilchensuche das Präsens der ersten Strophe mit der im Präteritum erzählten Handlung der zweiten Strophe verschmolzen – was also am Ende der ersten Strophe als zukünftig verkündet wurde (*so will ich auf des maien plan / den ersten veibel schawen* bzw. *suchen*), wird in der zweiten Strophe als vergangen erzählt: *Do gieng ich hin und here, / uncz das ich fand das plumelein* (Str. II, 1–2). Im Zusammenhang mit dem Sprung von der Gegenwart in die Vergangenheit fällt der wiederholte Gebrauch des Terminus *zeit* in der ersten Strophe auf: *die zeit hat sich gesellet* (10) und *der zeit soll wir geruchen / seit si mir wol gefellet* (18–19). Am Ende der Strophe appelliert das Sänger-Ich an das Publikum, mit ihm auf die Zeit »zu achten« oder der Zeit »Sorge zu tragen« (*geruchen*), was meinen könnte, die jahreszeitgemäßen Handlungen zu vollziehen.¹⁰⁴¹ *geruchen* kann aber ebenso gut die Bedeutung »nach etwas streben« oder »sich etwas wünschen« haben, damit Ermunterung sein, sich die Zeit des Veilchens herbei zu wünschen. Als Grund für seine Aufforderung nennt es seine Vorlieben: Weil ihm diese Zeit, also die Zeit des Veilchenfundes, gefällt.

Hinsichtlich des Tempuswechsels in der folgenden Strophe kann man die Verse auch als bewusste Reflexion verstehen. Das Sänger-Ich gibt zu erkennen, dass es die temporalen Fäden in der Hand hält und sich die (fiktive) Welt gestaltet, wie es ihm gefällt. Die Mutmaßungen zum bewussten Spiel mit der Zeit ließen sich noch weiterführen, wenn man berücksichtigt, dass *seit* sowohl als kausale wie auch als temporale Konjunktion verwendet werden kann. Auch der Vers *die zeit hat sich gesellet* fügt sich in diese Deutung. Wachinger übersetzt relativ offen: „Die Zeit gibt sich gesellig“,¹⁰⁴² während sich Beyschlag/Brunner für eine etwas konkretere Version entschieden haben: „Der Lenz ist nun bei uns.“¹⁰⁴³ Man kann das »sich gesellen der Zeit« allerdings auch als Hinweis auf die Synthese der Zeitebenen verstehen, als Vereinigung von Präsens und Präteritum.

¹⁰⁴¹ Vgl. BMZ: *geruoche*, S. 801. Wachinger, der einen Text nach der „Fassung sc“ ediert, also ein Textkonglomerat nach veralteten Methoden bietet, orientiert sich hier am Text von Hs. s und übersetzt: „Ich will die Zeit nutzen, da sie mir günstig ist.“ Beyschlag/Brunner übersetzen die Stelle sehr frei: „Es ist ja jetzt die Zeit / Der Lenz, der mir gefällt“ (Beyschlag/Brunner (Hg.): Herr Neidhart diesen Reihen sang, S. 405).

¹⁰⁴² Wachinger (Hg.): Deutsche Lyrik des Spätmittelalters, S. 87.

¹⁰⁴³ Beyschlag/Brunner (Hg.): Herr Neidhart diesen Reihen sang, S. 405.

Dass die Abfolge der Ereignisse nicht klar bestimmt werden kann, signalisiert auch die Informationsvergabe: In den beiden Versen vor der Aussage über die Vereinigung der Zeit werden *ritter und frawen* nicht nur dazu aufgefordert, das erste Veilchen zu *schawen*, sondern mit einer zusätzlichen Information zum *veibel* gelockt: *der ist wuniglich getan* (Str. I, 9). Geht man von einer linearen Zeitfolge aus, stellt sich die Frage, woher das Sänger-Ich bereits an dieser Stelle von der sinnlichen Beschaffenheit des Veilchens weiß, obwohl es erst am Ende der Strophe angibt, sich auf den Weg zum Veilchen zu begeben. Die rituelle Lesart würde lauten, dass es sich hier nicht um eine »profane Zeit« handelt, sondern um eine »mythische Zeit«, die auf eine unbestimmte Vergangenheit referiert, aber stets auf die Gegenwart übergreift – mit den Worten des Religionswissenschaftlers Mircea Eliade handelt es sich bei dem Veilchenfund um die „ewige Gegenwart des mythischen Ereignisses.“¹⁰⁴⁴

Dieses Verhältnis von Identität und Differenz der Zeitstufen, die weniger einer linearen als einer zyklischen Logik folgen, ist auch in der zweiten Strophe erkennbar. Nach dem Fund des Veilchens hebt das erlebende Ich *wol laut zu singen* (5) an. Die Annahme liegt nahe, dass es sich um einen situativen Gesang handelt, der den Veilchenfund und beginnenden Sommer thematisiert – ähnlich dem präsentischen Natureingang der ersten Strophe. In der mythischen Zeitstruktur fallen Vergangenheit und Gegenwart in der ewigen Wiederkehr des Veilchenfonds zusammen, was auch das Wissen des Sänger-Ichs der ersten Strophe um die *wunnecliche* Beschaffenheit des Veilchens erklärt. Der Umgang mit Zeit in dem Lied wird durch die doppeldeutigen Verweise wiederholt reflektiert. Die vergangene Zeit des Veilchens wird zwar mythisch mit dem »Hier und Jetzt« der fingierten Performance verbunden, doch andererseits kann diese Synthese aufgrund der wörtlichen Erwähnungen von *zeit* als fiktive Selbstreferentialität ausgelegt werden.

Bezogen auf konkrete Performance-Situationen, auf die Verbindung von Performance und Schrift sowie auf die Produktion der Texte sind demnach verschiedene mögliche Szenarien vorstellbar. Es könnte sich bei den überlieferten Texten um nachträgliche Verschriftlichungen eines bereits existierenden Jahreszeitenrituals – um rituelle Performance-Scripts – handeln. Ebenso gut könnte man aber eine quasi episch-theatrale Performance-Situation mit Sprecherwechseln annehmen. Ausgehend von den bereits erwähnten Parallelen zur Vorrede des Proclamators im Schauspiel könnten Vers 1–14 von einer Person gesprochen bzw. gesungen worden sein, während ab dem Vorsatz *so will ich auf des maien plan / den ersten veibel*

¹⁰⁴⁴ Eliade: Das Heilige und das Profane, S. 78.

schawen (15–16) ein anderer Sänger in den Vordergrund getreten ist: das Neidhart-Ich, welches das Veilchen in der zweiten Strophe findet. Dieser Neidhart könnte ab der zweiten Strophe pantomimisch agieren, während ein epischer Erzähler-Sänger Neidhart die Handlung seines vergangenen Ichs erinnert. Die Identität des Sängers der erinnernden Rückblende und des handelnden Ichs könnte beispielsweise durch die Kleidung markiert worden sein. Hier ist vor allem an den Jägerhut zu denken, der auf allen ikonographischen Darstellungen als Erkennungszeichen Neidharts dient.

Dass die Texte, die zur Gattung »Lied« gezählt werden, und solche, die als »Spiel« gelten, ähnliche Fragestellungen aufwerfen, belegt die Tatsache, dass wie im St. Pauler Spiel auch im kurzen Veilchenschwanklied in den Handschriften c und s die bäuerliche Scheiße nicht explizit genannt wird. Der Text in Handschrift c erwähnt lediglich die Konsequenzen des Hutaufhebens durch einen *vilczgepawr* (»filziger Bauer«, »Drecksbauer«) und seinen *bruder Hincke: sor er dorumb erlaidt* (»darum erlitt er Sorge«, 18). In der Sterzinger Handschrift heißt es, dass der Bauer *sor* unter den Hut legt. Konrad Gusinde übersetzt *sor* mit »trockenes Laub«, Samuel Singer mit »Jauche«. ¹⁰⁴⁵ Nach Burghart Wachinger passen beide Bedeutungen nicht, „die erste, weil die Opposition zum Veilchen nicht deutlich genug ist, die zweite, weil Jauche sich kaum unter einem Hut verbergen ließe.“ Daher hält Wachinger eine Konjektur für zulässig und setzt stattdessen in Anlehnung an die Variante der Drucke das mittellateinische *merdum*. ¹⁰⁴⁶ Eine Lösung, die mir noch entfernter zu liegen scheint, da die Wörterbücher beide Bedeutungen anführen. Das flüssige Exkrement »Jauche«, ein Gemisch aus Urin und Kot, kann ohne weiteres als *totum pro parte* für den Scheißhaufen stehen. Gusinde deutet *sor* als substantiviertes Adjektiv und übersetzt mit »trockenem Laub«, was durchaus als Umschreibung für trockenen Kot verstanden werden oder aber auf die Performance-Situation deuten kann, gleichsam als Anweisung für das verwendete Requisit.

Auch die durchaus naheliegende Bedeutung »Sorge« ¹⁰⁴⁷ schließt Wachinger aus, da es nicht in den Kontext passe und im folgenden Vers (19) in der „üblichen Bedeutung, aber ohne pointierten Bezug“ ¹⁰⁴⁸ stehe. Den »pointierten Bezug« zwischen der »Sorge«, die der Bauer erleidet (c) respektive unter den Hut legt (s), zum nachfolgenden Vers, in dem das

¹⁰⁴⁵ Vgl. Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 11; Singer: Neidhart-Studien, S. 47.

¹⁰⁴⁶ Vgl. Wachinger (Hg.): Deutsche Lyrik des späten Mittelalters, S. 682. Wachingers Entscheidung für das vermeintlich vornehmere mittellateinische *merdum*, das „durch seinen gelehrten Anstrich die fäkalisches Sache wenigstens sprachlich ‚fein‘ macht“ (S. 682), ist wohl vor allem dem Festhalten an dem Glauben daran geschuldet, dass das Publikum der älteren Liedfassungen ein »höfisches« war und Fäkalsprache daher als unangemessen empfunden wurde, während dem Publikum der jüngeren Liedfassungen eine derbe Ausdrucksweise zuzumuten war.

¹⁰⁴⁷ So z.B. Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition, S. 228.

¹⁰⁴⁸ Wachinger (Hg.): Deutsche Lyrik des späten Mittelalters, S. 681.

Sänger-Ich diesen Akt als Ursprung seiner Sorgen bezeichnet (*do begund mich sorg zwingen*), kann man aber durchaus erkennen. Die Schändung des Veilchens endet für alle Beteiligten negativ, und das Ich wird (zunächst) durch die bäuerliche Scheiße bezwungen. Auch die Tatsache, dass die herbeigerufene Herzogin in c *sorg* unter dem Hut findet, spricht eher für die Übersetzung mit »Sorge« als dagegen (c Str. III,18; s Str. III,18: *sor*).¹⁰⁴⁹

Der Scheißhaufen, das Abjekt, wird in dieser Version nicht direkt genannt, sondern nur umschrieben, wobei sein die gesellschaftliche Integrität bedrohender Status hervorgehoben wird. Bezogen auf die Performance-Situation muss man nun erneut entweder voraussetzen, dass dem Publikum der Veilchen-Stoff eventuell bekannt war und es die Anspielung daher verstehen konnte, oder der Einbezug von Gesten, Mimik und Requisiten klargestellt hat, worum es sich beim Stoff handelt. Dass die Bauern das Veilchen pflücken, wird nicht erwähnt. Es ist anzunehmen, dass sie das Veilchen nicht in Besitz nehmen, sondern nur durch Fäkalien beschmutzen, denn wie im »Sterzinger Neidhartspiel« (vgl. Teil III Kap. 3.9.) liegt der Fokus nicht auf der Aneignung des rituellen Objekts, sondern der Manipulation des höfischen Rituals durch Verunreinigung des Veilchens.

In der dritten Strophe, in der Neidhart am Hof den Veilchenfund verkündet, knüpft die vergangene Ereigniszeit wieder an die Gegenwart der Naturbeschreibung und Publikumsanrede der ersten Strophe an. Das erlebende Ich gibt auf der Burg bekannt, dass es den *sumer* gefunden hat, führt die Herzogin zum Fundort und ermuntert sie, den Hut aufzuheben, um *den sumer scheinen* zu lassen. Bereits in der Eingangsstrophe wird das Veilchen als Symbol für den Sommeranfang verwendet. Das Sänger-Ich fordert das Publikum auf, das erste Veilchen zu schauen und so den Sommer zu begrüßen: *ir sullt den sumer grussen* (I, 11).¹⁰⁵⁰ Das intradiegetische zyklische Jahreszeitenritual wird mit der extradiegetischen Ebene des die vergangene Erzählung rahmenden präsentischen Gesangsvortrags verbunden – diese enge Verknüpfung von intradiegetischer und extradiegetischer Ebene über die Figur des erlebenden Ichs und Sänger-Ichs ist einer der Gründe dafür, dass die Veilchensuche häufig als historisch belegtes Jahreszeitenritual aufgefasst wurde.

Besonders bemerkenswert ist, dass im Gegensatz zu den längeren Veilchenschwänken in Hs. s und f in den beiden kürzeren Texten kein Tanz um die Scheiße unter dem Hut erwähnt wird. Das Ich verkündet seinen Fund am Hof und führt die Herzogin, begleitet von Musikern (*pfeüffern, fidlern, flairn*, III, 8) zum Fundort, wo der höfischen Gesellschaft *freud* bekannt

¹⁰⁴⁹ Brill: Die Schule Neidharts, S. 154, zieht Gusindes Lesart in Zweifel und geht von einem „Wortspiel zwischen *sor(g)en* ‚Kot‘ und *sorgen* ‚curae‘“ aus.

¹⁰⁵⁰ Auch in der Dörpperrede der letzten Strophe werden *sumer* und *veihel* gleichgesetzt (Str. V, 15–18).

(III, 9) wird. Obwohl die musikalische Begleitung eine rituelle Handlung erahnen lässt, wird ein Tanz um den Hut nicht direkt erwähnt, vielmehr suggerieren die Texte hier eine rituelle, musikalische Prozession zum Ort des Geschehens. Da in den kürzeren Fassungen auch die Strophen fehlen, die das verkehrte Ritual des Bauertanzes um das Veilchen schildern, rückt der Fokus mehr auf den Akt des Aufdeckens des Huts – auch weil die Herzogin ausdrücklich von Neidhart dazu aufgefordert wird, sodass der Vorgang mehr Raum im Text einnimmt als in den längeren Texten, die den Hut an dieser Stelle gar nicht mehr erwähnen.

Auffällig in diesem Zusammenhang ist eine Variante der Handschrift s, in der besonders betont wird, dass die Herzogin den Hut *allein* aufdeckt (III,17), während es in c lediglich heißt, dass sie ihn umstürzt (III, 17). Wird in den längeren Liedtexten die durch die Beschmutzung des rituellen Objekts verschwundene höfische Freude durch den dramatischen Modus im Figuren-Dialog verdeutlicht, so kommentiert das erzählende Ich in den beiden kürzeren Texten den Vorgang mit den Worten *mein freud die was verschwunden* (III, 19) – betont also ausschließlich die Konsequenzen des verkehrten Rituals für seine Person.

Obwohl der Strophenanfang deutlich der Herzogin zugeordnet wird (*Do sprach die herzogine*, Str. IV, 1), geht aus den Texten die Sprecherverteilung der vierten Strophe nicht eindeutig hervor. Sicher ist letztlich nur, dass die Herzogin den zweiten Vers spricht, in welchem Neidhart für den Skandal verantwortlich gemacht wird: *Neithart, das habt ir getan*. Die Meinungen der Herausgeber*innen gehen auseinander. Während Vers 2–10 in der SNE und der Edition der Sterzinger Handschrift als direkte Rede der Herzogin aufgefasst werden, setzt Burghart Wachinger die abschließenden Anführungszeichen bereits nach dem fünften Vers und ordnet somit die nachfolgende Passage Neidhart als Sprecher zu.¹⁰⁵¹ Ein Argument für den von der SNE vorgeschlagenen Wechsel von der Rede der Herzogin zur Rede Neidharts nach dem zehnten Vers wäre die Interjektion im nachfolgenden Vers: *so waffen uber mich tummen* (11, s: *so waffen vber mich jmmmer*). Im »Neithart Fuchs« gehören sie beispielsweise eindeutig zur Rede der Herzogin, denn in den Drucken droht diese Neidhart damit, sein Vergehen dem Fürsten zu melden (SNE II: c 17, hier: z 3,II,8).

Wachingers Entscheidung des Sprecher*innenwechsels nach dem fünften Vers ist vor dem Hintergrund seiner Übersetzung im Plusquamperfekt zu betrachten: Nach dieser Logik urteilt das Sänger-Ich aus der Retrospektive über die Situation, in der es sich als erlebendes

¹⁰⁵¹ Vgl. SNE II: S. 62; Zimmermann: Die Sterzinger Miscellaneen-Handschrift, S. 176; Wachinger (Hg.): Deutsche Lyrik des späten Mittelalters, S. 90. Allerdings greift Wachinger stark in den Text ein, da er mit seiner Textfassung den Anspruch verfolgt, dem »Ursprünglichen« nahe zu kommen, wie er im Kommentar angibt (vgl. ebd. S. 682–683).

Ich in der Vergangenheit befunden hat („In meinem ganzen Leben war mir so Schlimmes noch nicht passiert“,¹⁰⁵² (7–8)). Diese Lesart versteht die Aussage *mein laid das will sich newen* (»mein Leid wird sich erneuern«, 10) als Prophezeiung des präsentischen Sänger-Ichs über seine im erzählenden Gesang stets wiederkehrende Passion des Veilchenfunds, der Schändung des Veilchens durch die Bauern und seiner Verschmähung durch die Herzogin.¹⁰⁵³

Wieder ist in der schriftlichen Überlieferung das Personalpronomen »ich« als „shifter par excellence“¹⁰⁵⁴ problematisch, um eine eindeutige Sprecherzuweisung vorzunehmen. In der Schrift stellt es einen leeren Bezugspunkt dar und ermöglicht somit in autodiegetischen Texten die Synthese von Gegenwart und Vergangenheit, von erzählendem Sänger-Ich und erlebendem Ich. Doch auch in der Performance-Situation ist eine solche Verschmelzung vorstellbar: in der rituellen Wieder-Holung oder in einer Art »Spiel der Erinnerung«, einem theatralen Spiel, in dem eine Figur in zwei Rollen aufgeteilt ist, die des Ich-Erzählers und die des in der Vergangenheit agierenden, erinnerten Ichs.

Wie ein Großteil der älteren Forschung betrachtet Konrad Gusinde die letzte Strophe als „schlechte[s] Anhängsel“, das mit „recht plumpen Mitteln“ an eine ältere Fassung angehängt worden sei und aus „inhaltlose[m] Zeug“ bestehe. Sie „hängt gar nicht mit dem Vorangegangenen zusammen“, so Gusinde, „sondern fängt wie mit etwas ganz Neuem an“.¹⁰⁵⁵ Tatsächlich beginnt die Strophe mit einem recht unmittelbaren Übergang der Handlung von der Burg der Herzogin zum Tanzplatz der Bauern, also von der höfischen zur bäuerlichen Sphäre: *An einem lobentancz / gieng Irenber und Irrenfrid / mit irem rosenkrancz* (Str. V, 1–3).¹⁰⁵⁶ Ein Ortswechsel, wie er für die Neidhartlieder nicht ungewöhnlich ist.

Nach der Aufzählung zahlreicher Bauern springt die Sprecherinstanz im achten Vers plötzlich ins Präsens: *Frisper und Ranczer / gevatter Platfuß, nu tritt here / lat neue sporn klingen* (8–10). Durch den Gebrauch des temporalen Adverbs *nu* wird der Tempuswechsel besonders hervorgehoben.¹⁰⁵⁷ Während Beschlag/Brunner und die Herausgeber*innen der SNE

¹⁰⁵² Ebd., S. 91.

¹⁰⁵³ Wachinger (ebd.) übersetzt hier sehr frei mit: „Für Freude bin ich nicht mehr zu haben.“

¹⁰⁵⁴ Barthes: Über mich selbst, S. 180.

¹⁰⁵⁵ Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 5. Erstaunlich ist, dass Bockmann in seinem ansonsten sehr schlüssigen Aufsatz zum Veilchenschwank die Meinung Gusindes zur letzten Strophe recht ungefiltert übernimmt. Vgl. Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition, S. 229.

¹⁰⁵⁶ Zu möglichen Übersetzungen des Begriffs »lobentancz« vgl. Harding: Medieval German Dancing Terms, S. 138–144. Wachinger (Hg.): Deutsche Lyrik des späten Mittelalters, S. 91 und Beyschlag/Brunner (Hg.): Herr Neidhart diesen Reihen sang, S. 407, übersetzen mit »Preistanz«, was einen Wettkampf um einen Preis impliziert.

¹⁰⁵⁷ Vor allem bezüglich des Tempuswechsels ist das Fehlen von Vers 5 in Handschrift c erwähnenswert. Nach Handschrift s lautet der Vers *die wurden faste singen*. Der Vers ist quasi die einzige Unterbrechung der Reihung von Bauernnamen. In c steht also nur der erste Vers im Präteritum, und nach der Aufzählung folgt der präsentische Ausruf (*gevatter Platfuß, nu tritt here*), wodurch der Tempuswechsel abgemildert erscheint.

die Aufforderung *nu tritt here / lat neue sporn klingen* nicht durch Anführungszeichen markieren und so in die Rede des vorherigen Sprechers einbinden, setzt Burghart Wachinger vor die Verse einen Doppelpunkt.¹⁰⁵⁸ Die Herausgeber*innen der SNE und Beyschlag/Brunner interpretieren die Verse als Aufforderung der im Präteritum erzählenden Sprechinstanz an die Figuren, die zuvor in der vergangenen Erzählwelt verortet wurden – eine narrative Metalepse, welche entweder als Eintritt des Sänger-Ichs in die fiktive Welt verstanden werden kann, aus der heraus es zum Publikum spricht, oder als Eintritt der Bauern ins »Hier und Jetzt« (*nu*) der Performance-Situation.

Wachingers Doppelpunkte markieren die Verse hingegen als direkten Befehl von *gevatter Plattfuß* an die anderen Bauern, er geht nicht von einer Fusion der intra- mit der extradiegetischen Ebene aus. Da so aber der Witz verloren geht, dass ausgerechnet Plattfuß zum tänzerischen Wettkampf aufgerufen wird, erscheint mir Wachingers Vorschlag als die weniger wahrscheinliche Lesart. Plausibel erscheint mir hingegen die Übersetzung von Beyschlag/Brunner: „Gevatter Plattfuß, reih dich ein! Lasst neue Sporen scheppern!“ Der Wechsel zwischen Singular und Plural in Vers 9 und Vers 10 erklärt sich, indem Vers 9 als Appell an Plattfuß und Vers 10 als Ansprache an alle Bauern eingeordnet wird.

Der Ausdruck »neue Sporen klingen« ist mehrdeutig, denn das Klingen der Sporen kann sowohl durch Tänze als auch durch Kämpfe erzeugt werden. Man kann den Vers somit als Aufforderung des Sänger-Ichs (Neidhart) an die Bauern zum Kampf verstehen. Eine Kriegserklärung würde auch den Grund dafür liefern, dass *zwenunddreissig* von ihnen ihr *linckes pain* verlieren, wie es in den nachfolgenden Versen – wieder im Präteritum – heißt. Denn wie und warum die Bauern ihre linken Beine verlieren, wird nicht angegeben und ist daher nur dem Kontext zu entnehmen oder durch Vermutungen zu möglichen Performance-Situationen zu rekonstruieren. Bedeutsam für das Verständnis der Passage ist, dass ein Sporn als Teil der Reitausrüstung eigentlich ein ritterliches Attribut darstellt,¹⁰⁵⁹ die »neuen Sporen« den Bauern nicht zugehörig sind, worauf der spöttische Appell des Sänger-Ichs aufmerksam macht.

¹⁰⁵⁸ Vgl. Wachinger (Hg.): Deutsche Lyrik des späten Mittelalters, S. 90.

¹⁰⁵⁹ Sporen werden bei Schilderungen der Schwertleite eigens genannt und dienen somit als Erkennungsmerkmal für den Ritterstand. Vgl. etwa die Schwertleite Tristans, bei dem dieser *swert und sporen* angelegt bekommt. Besonders erwähnenswert ist die Rolle der Sporen hinsichtlich der Bedeutungszunahme der Infanterie in der Kriegsführung des späten Mittelalters. Ab dem 14. Jahrhundert stellte die Infanterie das Kriegsmonopol des Ritterstandes verstärkt in Frage. Eine der ersten Schlachten, in der sich bürgerliche Fußsoldaten gegen ein Ritterheer durchsetzen, ist als »Schlacht der Goldenen Sporen« (1302) in die Geschichte eingegangen, da laut Jean Froissart die siegenden Flamen die Sporen ihrer französischen Feinde als Trophäen gesammelt haben. Vgl. DeVries: Infantry Warfare in the Early Fourteenth Century, S. 10–23.

Bezieht man die Phrase *lat neue sporn klingen* hingegen auf den Tanz, umschreibt sie das Versagen der Bauern, die ihre Beine nicht richtig setzen können und auf den Sporen laufen oder sie gegeneinanderschlagen. Im *lobentanz*, dem tänzerischen Wettkampf, scheitern die Bauern, da sie zwar die Ausrüstung, nicht aber die Fähigkeiten zum Tanz/Kampf besitzen. Ohne Kenntnisse der Veilchenschwank-Tradition könnte man die Passage fast so auslegen, als hätten sich die Bauern durch ihre ungeschickten Tanzbewegungen selbst die Beine abgehackt. Da aber extra erwähnt wird, dass die 32 Bauern ihr jeweils linkes Bein verlieren, handelt es sich recht eindeutig um eine Strafaktion seitens der gegnerischen Partei,¹⁰⁶⁰ wie auch das Geheul von Wissigk andeutet, das die letzten Verse der Strophe bildet: *verflucht sei der summer, den der Neithart erst fandt! Nun muß wir leiden kummer, so der veibel sei geschant! Nu mug wir nimer springen.* (SNE II: c 17,V,15–19).

Wissigk macht das rituelle Symbol des Veilchens für das Unglück der Bauern verantwortlich. Es ist bemerkenswert, dass Sommer und Veilchen auch in der Bauernrede gleichgesetzt werden. Die Strophe ist also keineswegs als »Anhängsel« zu bewerten, sondern ist eng mit den vorausgehenden Strophen verknüpft. Im Zusammenhang mit der Mehrdeutigkeit von mhd. *vinden*¹⁰⁶¹ kann man den Fluch über den *summer*, den Neidhart gefunden hat, als metafiktionalen Verweis auf den Natureingang in der ersten Strophe des Liedes verstehen. Denn während das Sprecher-Ich zu Beginn dem Winter befiehlt zu verschwinden (*Urlaub hab der winter*, 1), spricht es in den nachfolgenden Versen vom Sommer als bereits gegenwärtig (*uns kumpt ein summer linder, / man sibet anger und klee / gar summerlich bestellet*, 3–5) – der *summer* wird vom Sprecher-Ich, Neidhart, erfunden.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die verkehrten rituellen Handlungen des höfischen Tanzes um das Veilchen und des Bauerntanzes um das Veilchen in den beiden kürzeren Texten – wenn überhaupt – nur angedeutet werden und nicht wie in den längeren Texten der Handschriften s und f auserzählt werden. In letzteren steht der Tanz um das Veilchen im Mittelpunkt, in den kürzeren Texten wird das höfische Ritual als musikalisch begleitete Prozession zum Fundort des Veilchens geschildert. Während des teilweise im dramatischen Modus vermittelten *lobentanzes* der Bauern wird das rituelle Objekt des Veilchens hingegen gar nicht erwähnt. Je nachdem, wie man die in den Liedtexten vorhandenen Leerstellen (Tauschobjekt, Tanz, Abschlagen der Beine), die metafiktionalen Anspielungen, die

¹⁰⁶⁰ Zur Bedeutung des Beinabschlagens als Strafe vgl. Margetts (Hg.): Neidhartsspiele, S. 259–313.

¹⁰⁶¹ Vgl. BMZ, Bd. III, Sp. 318a.

Tempuswechsel, die Figurenrede und die teilweise brüchige narrative Kohärenz auslegt, sind im kürzeren Veilchenschwanklied gleichermaßen rituelle wie theatrale Elemente zu finden.

3.6. Die Schändung des Veilchens als teuflisches Treiben im »Großen Neidhartspiel«

Dass der Veilchenschwank innerhalb der Neidhartproduktion und -rezeption eine zentrale Rolle spielt, spiegelt sich im Prolog des »Großen Neidhartspiels« wider: Obwohl er nur einen Teil des Plots dieses umfangreichsten weltlichen deutschen Spiels seiner Zeit bildet, konzentriert sich die Exposition auf die Zusammenfassung des Veilchenschwanks:

*Vnd ist zu österreich ain hertzogin
Sy hat in jrem syn
Mit iren junckefrawen aus gelayt
Wer ir dienen well mit hüpsheit
Der sol gar pald eylen
Vnd peyten kain waylen
Er finde dann den veyoln
Der sol von ir haben den lon
Das er sey das gantze jar
Hofieren mit der junckefrawen schar
Vnd sol auch für tretter sein
Der zarten vnd hüpschen frawen mein. (35–46)*

Der *vor lauffer* des »Großen Neidhartspiels« stellt die Veilchensuche nicht als tradiertes höfisches Frühlingsritual dar, sondern als von der Herzogin in Absprache mit ihrem Gefolge spontan ausgedachten Wettbewerb.¹⁰⁶² Wer das Veilchen – welches an dieser Stelle noch nicht als erstes Veilchen des Jahres bezeichnet wird – findet, darf sich ein Jahr lang im engen Umkreis der Herzogin aufhalten (*hofieren*) und ihr *für tretter* sein. Mit letzterem dürfte hauptsächlich der Vortänzer gemeint sein, da sich auch der folgende Teil des Prologs, bei dem man nicht klar zwischen äußerer und innerer Kommunikationsebene trennen kann, immer wieder auf Tänze bezieht. Tänze sind im »Großen Neidhartspiel« nicht nur innerhalb der Spielhandlung essentiell, sondern ebenfalls strukturell, da sie oft als Markierung zu Szenenwechseln fungieren, wodurch dem Spieltext eine rituelle Ästhetik zugrunde liegt. Ähnliches gilt für die Zeitangabe von einem ganzen Jahr, die ein Indiz dafür sein könnte, dass die Performance einmal jährlich stattgefunden und sich der rituelle Charakter der Performances in den Text des »Großen Neidhartspiels« eingeschrieben hat.

Auf den Prolog folgt zunächst ein Tanz der Herzogin und ihrer *junckefrawen*. Unmittelbar im Anschluss an den Tanz zum Auftakt des Spiels stehen die Bauern und ihr unhöfisches

¹⁰⁶² Zur Übersetzung von *aus gelayt* als »vorlegen, darlegen, vorschlagen« vgl. DWB, Bd. 1, Sp. 907.

Benehmen im Zentrum der Handlung: Engelmayer drängelt sich vor und meldet sich als erste Figur nach dem Praecursor – noch bevor die Herzogin selbst den Veilchenwettbewerb verkündet hat – zu Wort. Wie bereits im zweiten Teil dargelegt, sind Figurenrede und Prolog im »Großen Neidhartspiel« eng miteinander verknüpft: Die Figur des Bauers Engelmayer reagiert unmittelbar auf die Ankündigung des Veilchenwettbewerbs im Prolog, der in der Regel meist der Ebene der äußeren Kommunikation zwischen Praecursor und Publikum zugeschrieben wird. Die rahmende Rede ist demnach nicht von der fiktiven Welt getrennt, Engelmayer ist zur Grenzüberschreitung fähig – ähnlich wie in den Dörperstrophen der Neidhartlieder wird im Text eine spontane Improvisation als Reaktion auf die Praecursorrede suggeriert. Engelmayer will *dem poten springen an die hendt* (75) und der Herzogin bekannt werden.

Der Bauer offenbart seine mangelnden rezeptiven Fähigkeiten, da er die Worte des Praecursors nicht recht verstanden zu haben scheint. Er glaubt, wer der Herzogin und ihrem Gefolge diene, dem werde das erste Veilchen zuteil: *Wer in dient mit frewden wol / Dem wirt der erste veyol wol* (79f.). Abgesehen von dem ungeschickten identischen Reim ist hier auffällig, dass Engelmayer die Kausalitäten vertauscht, die Worte des Vorredners nicht wirklich verstanden hat. Wie in den Liedern werden die Bauernfiguren als unzulänglich Rezipierende charakterisiert.¹⁰⁶³

Der erste Werbungsversuch Engelmayers am Hof misslingt, da er *ainen saltzemen sitt* (118) hat, wie seine Umworbene feststellt. Sowohl seine Sprechhandlungen als auch seine körperlichen Kommunikationsversuche scheitern, weil er die rituellen Gepflogenheiten der höfischen Werbung nicht kennt: Um die Aufmerksamkeit der höfischen Dame zu erregen, zerrt er zunächst an ihren Kleidern, dann verspricht er ihr Lebkuchen, Käse und Buttermilch als Geschenke. Aufgrund der Unwissenheit der Bauernfiguren über die adäquate höfische Kommunikation ist das Werbungsritual ein verkehrtes Ritual.

Nach der Zurückweisung durch die *erste junckefraw* beschließen die Bauern, die sich einen exklusiven Zehen-Tanz ausgedacht haben, diesen lieber mit ihren *genossen* zu tanzen (157). Sie versuchen, die rituellen Handlungen des Hofes auf die bäuerliche Sphäre zu übertragen, und beginnen, die weiblichen *genossen* zu hofieren. Das höfische Werbungsritual wird kopiert. Zumindest auf der Figurenebene scheint es zu glücken, da die Bäuerinnen die verbalen

¹⁰⁶³ Für die These von den Bauern als mangelhaft Rezipierenden sprechen auch die »Publikumsbeschimpfungen« in den Krämerszenen geistlicher Spiele, in denen das Publikum wiederholt als »ihr Bauern« angesprochen wird. So z.B. im Erlauer Osterspiel: *set hin, ir roezigen paurn* (Erlauer Osterspiel, 679; in: Suppan (Hg.): Texte und Melodien der Erlauer Spiele (Nr. III)).

Anträge annehmen, ohne sich lange zu zieren. Rezipiert man die bäuerliche Rede vor der Folie des höfischen Minnesangs, wird allerdings schnell deutlich, dass es sich auch hier um ein verkehrtes Ritual handelt. Denn nicht nur die sofortige Annahme des Dienstes, sondern vor allem die Sprechhandlungen der Bauern liegen weit außerhalb der Normen und dienen vornehmlich dazu, beim Publikum Lachen über die „figürlichen Karikaturen“¹⁰⁶⁴ der Bauern zu erregen.

Doch die Werbung der Ritter scheint ebenso wenig regelkonform. Nachdem der Herzog die Ritter, die allesamt nach berühmten literarischen Vorgängern benannt sind, zum Pflegen von *hüpscher mynn* aufgerufen hat (384), bekommt als erster Ritter *Gäbein* das Wort. Sein Vorbild, Gawain, der Neffe von König Artus, ist in der Artuswelt einerseits als mustergültiger Ritter bekannt, andererseits aber auch für sein ungezügelt Verlangen nach körperlicher Minne. So tauscht er beispielsweise im »Parzival« einen mehr als gastfreundlichen Begrüßungskuss mit der schönen Prinzessin Antikonie aus, wenig später wird die Begegnung noch intimer.¹⁰⁶⁵ An dieser Vorlage orientiert sich auch die Rede der Figur aus dem »Großen Neidhartspiel«. Zwar bittet *Gäbein* zunächst beim Herzog mit tadelloser Wortwahl um Erlaubnis zur Werbung am Hof, wirbt dann allerdings mit verbalen Eindeutigkeiten um *Susanna die erste junckefraw* (407–439).¹⁰⁶⁶ *Gäbeins* Verlangen nach der körperlichen *myne lust* wird allerdings von der Dame abgelehnt. Die Auserwählte seines Nachfolgers *Partzival* hingegen möchte diesem weder zu- noch absagen und verweist auf den *zweyffel* – eine unverkennbare Anspielung auf den Prolog von Wolframs »Parzival«. Auch der dritte Ritter, der *Ritter von der Rosen* (497), benannt nach dem französischen Versroman, wird nicht sofort von seiner Dame begünstigt, sondern mit einer Wartezeit vertröstet.

Erst *Veyol der vierd ritter* ist mit seiner Werbung erfolgreich. Wie sein Vorgänger ist auch diese Figur nach einem altfranzösischen Versroman benannt, dem »Roman de la Violette« aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts.¹⁰⁶⁷ Das veilchenförmige Mal auf dem Busen der

¹⁰⁶⁴ Velten: Scurrilitas, S. 284.

¹⁰⁶⁵ Weitere Exempel für Gawains Drang zur körperlichen Minne in Bolta: Gawain im europäischen Kontext. Bolta spricht im Kontext des hier gewählten Beispiels sogar von einem „sexuellen Übergriff“ (S. 18).

¹⁰⁶⁶ Die Rede enthält unter anderem auch eine Anspielung auf Heinrichs von dem Türlin »Die Krone«. *Gäbein* bittet Susanna *Ob ich gen euch mich wurd vergessen / Daz solr ane zorn han* (413-414). Im Artusroman vergisst der Held durch einen Zaubertrank sich selbst (seinen Namen und seine Quest) und glaubt sich schon seit 30 Jahren mit einer Dame verheiratet. Vgl. Heinrich von dem Türlin: Die Krone, 8658–8676.

¹⁰⁶⁷ Auch im »Roman de la violette« von Gerbert de Montreuil geht es um eine öffentliche Wette am Hof: Am höfischen Osterfest zeichnet sich der Graf Gérard de Nevers durch seine Gesangkünste vor allen anderen Rittern aus. Nachdem er ein Lied über seine entfernte Geliebte, die schöne Euriant, gesungen hat, wird er durch einen Neider, den Grafen Lisiart de Forez, aufgrund seines Glaubens an die Treue der entfernten Geliebten verspottet. Lisiart wettet, dass er Euriant innerhalb kürzester Zeit verführen könne, und so schließen die beiden öffentlich eine Wette ab, deren Einsatz ihre Grafschaften sind. Tatsächlich erweist sich Euriant als treu und somit

Protagonistin ist im »Roman de la violette« das geheime Zeichen der Liebenden für ihre Treue, wird aber als sichtbares körperliches Mal letztlich zu listigen Zwecken missbraucht. Es ist kein Zufall, dass ausgerechnet der werbende Ritter, der nach dem Veilchenroman und dem im Veilchenschwank zentralen rituellen Objekt benannt ist, im »Großen Neidhartspiel« erfolgreich ist. Nach einem gelungenen topischen Schönheitspreis bleibt seiner Auserwählten, der *junckefraw Affra*, gar nichts übrig, als *Veyol* zu ihrem *mayen puel* zu küren (594–606). *Veyol* personifiziert die vollendete geblühte Rede, den gelungenen Minnedienst. Im »Großen Neidhartspiel« ist das rituelle Objekt des Veilchenschwanks zur literarischen Figur transformiert.

Erst nachdem der Ritter *Veyol* verkündet, dass *Affra* und er *mayen puelen* seien, ruft die Herzogin zur Veilchensuche auf. Innerhalb einer kausal-linearen Ordnung sind die vorherigen Werbungsreden nur als Reaktionen auf die Ankündigung des Praecursors (Werbung der Bauern) und des Herzogs (Werbung der Ritter) zu verstehen. Auffallend ist, dass die Rede der Herzogin einem Natureingang gleicht: Im Präsens verabschiedet sie den Winter und beschreibt die singenden Vögel, die aufblühenden Blumen und das grünende Laub und Gras (613–621).¹⁰⁶⁸ Um des *mayen gewalt* zu belegen und den Winter zu besiegen, ruft sie schließlich zur Veilchensuche auf (625–634).

Wieder sind die Dienstverhältnisse nicht eindeutig, denn die Herzogin verkündet, dass sie demjenigen dienen wolle, der ihr das erste Veilchen bringt: *Wer mir nun präch veyol roesen / Ich wolt jm des geren losen / Daz ich das mit stätten synn / Geren wolt dyenen vmb yn* (627–630). Nach der Ankündigung der Herzogin ergreift sofort Neidhart das Wort, *spricht mit frölichen schalle* (635) und bittet um Erlaubnis, an der Suche teilnehmen zu dürfen. Denn sein Wunsch ist es, dass ihm die roten Münder der Damen mit Dienstbereitschaft grüßen (647–649). Nicht nur durch die wie ein Natureingang klingenden Worte der Herzogin, sondern auch durch Neidharts Begehren wird das Bild vom weiblichen Dienst durch Gesang aufgerufen.

ist Lisiart zu einer List gezwungen: Er schafft es, Euriant heimlich im Bad zu beobachten, und findet so heraus, dass sie auf ihrem Busen ein bläuliches Mal trägt, welches wie ein Veilchen geformt ist. Euriant hatte Gérard einst schwören müssen, das Veilchen niemals den Blicken eines anderen preiszugeben. Somit gelingt es Lisiart, die Grafschaft Gérards zu gewinnen. Der anscheinend weithin bekannte Stoff wurde im 14. Jahrhundert zu einem Mirakelspiel und im 15. Jahrhundert zu einem Prosaroman verarbeitet. Vgl. Rochs: Über den Veilchenroman, S. 14–27. Interessant ist der »Roman de la violette« auch vor dem Hintergrund, dass hier viele Listen, Verkleidungen und Gewalttaten geschildert werden. Ähnlich dem »Frauendienst« Ulrichs von Liechtenstein sind zahlreiche, abgeschlossene Lieder eingestreut, die hier häufig von Frauen vorgetragen werden. Zumindest in der fiktiven Welt ist der öffentliche weibliche Gesang also vorstellbar und wird nicht als außergewöhnlich markiert.

¹⁰⁶⁸ Mit Blick auf die Performance-Praktiken findet sich hier also ein weiterer Hinweis darauf, dass auch für den Natureingang der Lieder, der in der Forschung in der Regel einem männlichen Sänger zugeordnet wird, eine weibliche Sängerin nicht auszuschließen ist.

Neidhart findet das Veilchen und spricht mit der Blume, was einerseits an die Personifikation des Veilchens (Ritter Veyol) erinnert, andererseits dramaturgische Gründe hat, denn durch den Monolog erläutert er dem Publikum seine Handlungen. Er wolle die Herzogin holen und sie das Veilchen brechen lassen. Als *zaiichen*, um die Stelle wieder zu finden, bedeckt er das Veilchen mit seinem Hut (655–673). Durch diese dramaturgischen Erläuterungen hat die Passage einen stark theatralischen Charakter.

Die folgende Regiebemerkung erfasst die zeitlich simultanen Abläufe: Während Neidhart singend zum Hof zurückkehrt, ersetzt *Entzlmān* das Veilchen: *Vnd Entzlmān der nymbt den hūt auff / vnd pricht den veyol ab / vnd thūt ain dreck / an des veyol stat vnd dekt in wider mit dem hūt zu* (676–678). Der Scheißhaufen wird als »Dreck« bezeichnet, im Gegensatz zur späteren Schilderung Entzlmans (s.u.) wird der Vorgang des »Dreck-Tuns« in der Regiebemerkung nicht genauer erläutert. Zurück am Hof berichtet Neidhart vom Veilchenfund und fordert die Herzogin dazu auf, das Veilchen selbst zu pflücken. Diese versichert, dass sie mit der Hofgesellschaft und Musikern *zu dieser fart* aufbrechen und um das Veilchen *rayen* wolle (702–707) – Vorgänge, die sie mit dem Empfang des Sommers gleichsetzt: *Wir wellen auff den freuden plan / den lieben sumer schon enpfhan* (708–09).

Die nachfolgende Regiebemerkung (717–720) beschreibt, dass die Musiker den Auftakt spielen und *all mit einander* zum Veilchen gehen. Die Referenz bleibt offen, doch die Verstärkung des Indefinitpronomens *all* durch das Adverb *mit einander* könnte das Publikum einschließen, den Tanz um das Veilchen für alle Anwesenden öffnen und somit in der Performance eine rituelle Dimension aufweisen – und zwar ein Ritual, bei dem sich die Akteure bewusst sind, dass sie nicht um ein Veilchen, sondern um einen Scheißhaufen oder ein entsprechendes Requisit tanzen. Somit wird die Frage nach der Bedeutung des »Drecks«, den Entzlmān laut vorheriger Regiebemerkung an die Stelle des Veilchens »getan« hat, besonders relevant.¹⁰⁶⁹ Wie bereits der Titel eines Fastnachtspiels indiziert, dessen Handlung sich primär auf einen Scheißhaufen konzentriert (Hans Folz: »Vom Dreck«), hat sich die Verwendung des Wortes ursprünglich auf den Bedeutungsbereich des Exkrementes beschränkt.¹⁰⁷⁰ Nun kann die Phrase »einen Dreck tun« sowohl implizieren, dass es sich um ein Requisit handelt, das an dieser Stelle unter den Hut gelegt wurde, als auch der tatsächliche Akt der Defäkation gemeint sein. So oder so wäre der Text in diesem Fall als Skript eines Rituals und nicht eines verkehrten Rituals zu verstehen, da die tanzende Gemeinschaft über das

¹⁰⁶⁹ Zum Problem der „aufführungstechnischen Realisierung“ der Defäkation vgl. Grafetstätter: Die Neidhartspiele, S. 364.

¹⁰⁷⁰ Vgl. DWB, Bd. 2., Sp. 1352–1357.

rituelle Objekt unter dem Hut informiert ist und keine historischen Quellen existieren, die einen Rundtanz um ein Veilchen als rituelle Handlung und Folie für das verkehrte Ritual belegen.

Wenn auch jeder Tanzhandlung grundsätzlich ein rituelles Moment innewohnt, kann man den Tanz um das Veilchen aber ebenso rein auf die fiktive innere Kommunikationsebene beziehen, wie der zweite Teil der Regiebemerkung wahrscheinlich macht (*Vnd Neythart führt dye hertzogin / vnd Tantzzen vmb dem veyol*; 719–720). In diesem Fall handelt es sich um das Mittel der dramatischen Ironie, in dem das Wissen des Publikums von dem der Akteure abweicht. Auf der inneren Kommunikationsebene handelt es sich um ein verkehrtes Ritual, die Akteure wissen nicht, dass das rituelle Symbol manipuliert wurde. Somit bekommt der Veilchentanz einen von der rituellen Gemeinschaft nicht intendierten, für das Publikum auf der externen Kommunikationsebene aber klar ersichtlichen, subversiv-komischen Charakter.

Obwohl sich die beiden Lesarten auf den ersten Blick ausschließen, muss es sich nicht unbedingt um Oppositionen handeln, gelungene rituelle Handlung und verkehrte rituelle Handlung können simultan verlaufen. Nimmt man mit Simon an, dass als zeitlicher Rahmen für die Performances vor allem die Fastnacht in Frage kommt,¹⁰⁷¹ wäre der auf der fiktiven Ebene angesiedelte Tanz um das (falsche) Veilchen in das alljährlich wiederkehrende Ritual des Tanzes um die fastnächtlige »heitere Materie« des Scheißhaufens eingebunden, an dem eventuell nicht nur die Figuren der inneren Kommunikationsebene teilnahmen, sondern auch das Publikum – die Anwesenden sind somit durch den Tanz zu einer rituellen Gemeinschaft verschmolzen. Das auf der internen Ebene gescheiterte verkehrte Ritual wäre auf der externen Ebene als Inversion zu verstehen.

Im Zusammenhang mit der grundsätzlichen Dominanz von Tanzhandlungen im »Großen Neidhartspiel« fällt besonders ins Auge, dass im Vergleich zu den ausführlichen Liedversionen ein Tanz ausgespart bleibt: der Bauerntanz um das »echte« Veilchen. Der Tanz als verkehrte rituelle Handlung der Bauern wird im »Großen Neidhartspiel« allenfalls angedeutet, wenn diese sich gegenseitig auffordern, *vmb den mayen* zu tanzen (1320 und 1337). Nachfolgend soll gezeigt werden, dass der Bauerntanz um das Veilchen verzichtbar ist, weil

¹⁰⁷¹ Simon: Die Anfänge des weltlichen deutschen Schauspiels, S. 150. Dass Simon sich intensiv mit dem Thema auseinandergesetzt hat, kann man auch an seinen beiden früheren Aufsätzen nachvollziehen. Im späteren Aufsatz revidiert er seine früheren Thesen und gelangt aufgrund breiterer Quellenlage und neuer Überlegungen zum Ergebnis, die Performances hätten höchstwahrscheinlich zur Fastnacht stattgefunden. Vgl. Simon: The staging of Neidhart Plays (1969) und ders.: Neidhart Plays as Shrovetide Plays.

die dualistischen Oppositionen im »Großen Neidhartspiel« heilsgeschichtliche Dimensionen implizieren und der Fokus sich somit auf den Akt der Schändung des Veilchens als »Ursünde« und nicht auf die Usurpation des höfischen Rituals konzentriert.

Dass die Handlung des »Großen Neidhartspiels« auf einer geistlichen Raumbühne performt wurde, wird durch die Regiebemerkungen angedeutet, die simultane Handlungen an verschiedenen Orten suggerieren.¹⁰⁷² Grafetstätter zeigt, dass es auch zahlreiche inhaltliche Parallelen des Großen Neidhartspiels zu geistlichen Spielen gibt.¹⁰⁷³ Diese finden sich neben den von Grafetstätter untersuchten, expliziten analogen Thematiken wie Gesang, Tanz, Prozessionen, Prügeleien und Teufelsauftritten auch in indirekten Anspielungen. So handelt es sich in der Aufforderung Neidharts an die Herzogin, dass sie den Hut aufheben solle, nicht nur um ein retardierendes Element zur Spannungssteigerung mit Elementen dramatischer Ironie, sie enthält auch eine Andeutung auf den Sündenfall und die verbotene Frucht. In einem Monolog hebt Neidhart die besonderen Qualitäten des *veyol zart* hervor, unter allen *früchten* gebe es nichts *lustsamers* (721–730).

Nachdem sie den Hut aufgedeckt und damit die wahre Beschaffenheit der »Frucht« erkannt hat, gibt die Herzogin Neidhart die Schuld für ihr *laster*, ihre gekränkte Ehre. Sie bezieht ihn, »sein Spiel«¹⁰⁷⁴ mit ihr zu treiben:

*Dz tunket mich von dir zu vil
Dz dw aus mir machest dein spil
Gelaub mirs auff die trewe mein
Dw müst grosser laster von mir han
Ob mir got mein leben gan
Dein gûten worten gelaubet ich wol
Dein hertz ist aller schanden vol
Der tewÿfl müss des veyols walten
Wir wellen vns wider gen hoff halten (737–746)*

Enthalten die vorherigen Worte Neidharts allenfalls allusive Elemente zur verführenden Rede der biblischen Sündenfallerzählung, stellt die empörte Herzogin eine Beziehung zum

¹⁰⁷² Vgl. Simon: Die Anfänge des weltlichen deutschen Schauspiels, S. 150; Grafetstätter: Geistliches Spiel im Neidhartspiel?, S. 170.

¹⁰⁷³ Vgl. ebd., S. 175–184.

¹⁰⁷⁴ Derartige »Spiel im Spiel«-Andeutungen kann man als theatrale Parabase (Heraustreten aus der Handlung) interpretieren. Als meta-theatraler Kommentar und somit als Reflexion des fiktionalen Status kann eine Parabase das Geschehen als theatral kennzeichnen. Jedoch wurden Parabasen auch als rituelle Überbleibsel in der Struktur von theatralen Texten betrachtet. Vgl. zusammenfassend: Bierl: Der Chor in der Alten Komödie, S. 70–73. Nach Bierl ist eine Parabase kein »ritueller Rest«, sondern selbst rituell. Auch Warning fasst die von ihm beschriebenen »Spiel im Spiel«-Passagen der geistlichen Spiele als rituell auf, da es sich hier meist um Folterungen des Sündenbocks handelt (vgl. Warning: Funktion und Struktur, S. 201). In seiner »Theorie der Komödie« hingegen zählt Warning »Spiel-im-Spiel«-Strukturen zu den häufig genutzten Fiktionsbrechungen von Komödien, wertet sie demnach als theatral (vgl. ebd., S. 45). Die Parabase stellt ein ähnlich grundsätzliches Bewertungsproblem dar wie die Interpretation der Dörperstrophen und die Publikumsansprachen in den Liedern, da die Einordnung der textexternen Referenz entscheidet und diese meist durch Präsuppositionen bedingt ist.

Teufel als Stifter des Skandals her. Implizit vergleicht sie Neidhart, dessen »guten Worten« sie geglaubt hat, mit dem Teufel, der in der christlichen Tradition als Urheber der Lügen und des Bösen in der Welt betrachtet wird.¹⁰⁷⁵ Neidhart wird beschuldigt, die Herzogin zur verbotenen Frucht verführt und somit das Laster in die höfische Welt gebracht zu haben. Der Scheißhaufen steht für die Erbsünde. Schließlich nennt sie ausdrücklich den *teüwfl* als Verantwortlichen. Aus Sicht der Herzogin hat der Teufel, wie sein griechischer Name *diabolus* – der Durcheinanderwürfler – sagt, das ordnungstiftende Ritual verkehrt und somit Chaos ausgelöst. Nun hat der Teufel die Gewalt über das Veilchen, die Gesellschaft kehrt zurück zum Hof und Neidhart wird als Schuldiger für das misslungene Ritual aus dem Dunstkreis der Herzogin ausgeschlossen, er wird zur liminalen Figur.

Neidhart fungiert als Sündenbock für das gescheiterte Ritual. Innerhalb vieler Ritualtheorien nimmt der Sündenbockmechanismus eine grundlegende Rolle ein, weshalb ich ihn kurz erläutern möchte. Im Wesentlichen beziehe ich mich hierbei auf die fundamental-anthropologische mimetische Theorie René Girards, was sich aufgrund der zentralen Rolle des mimetischen Handelns, der Gewalt und den sich hieraus ergebenden Analogien zwischen Warnings Untersuchung des geistlichen Spiels und den Überlegungen des französischen Philosophen anbietet.¹⁰⁷⁶

Nach Girard haben sowohl Ritual als auch Theater die Funktion, Gewalt temporär zu kanalisieren und den Sündenbockmechanismus zu verschleiern.¹⁰⁷⁷ Er geht davon aus, dass alle menschlichen Beziehungen durch einen Zyklus des mimetischen Begehrens strukturiert sind. Der Mensch begehrt nur, was andere Menschen auch begehren: „Das Subjekt begehrt das Objekt, weil der Rivale es selbst begehrt.“¹⁰⁷⁸ Die treibenden Kräfte, so könnte man sagen, sind Rivalität und Neid.¹⁰⁷⁹ Die durch die Rivalität entstehende Gewalteskalation, in

¹⁰⁷⁵ Ein Vergleich, der vor allem aufgrund des Personennamens »Neidhart« besonders naheliegend ist. Tatsächlich wird der Teufel in mittelalterlichen Texten auch als »Neidhart« bezeichnet, was auf den ersten Bestandteil des Kompositums zurückzuführen ist. Zu den diabolischen Aspekten des Propriums und Beispielen aus zwei Liedern der Hs. c., in denen Neidhart ebenfalls in die Nähe des Teufels rückt, vgl. Schwarz: Zu den diabolischen Aspekten der Namen Neidhart und Engelmar.

¹⁰⁷⁶ Girards grundlegende Studie »Das Heilige und die Gewalt« erschien 1972, zwei Jahre vor der Arbeit von Warning. Allerdings bezieht sich Warning nicht explizit auf den französischen Kollegen.

¹⁰⁷⁷ Vgl. Girard: Das Heilige und die Gewalt. Eine historische Theorie des Sündenbocks. Ein Sündenbock muss nicht zwingend getötet werden, so Girard. Die Opferhandlung des jüdischen Rituals bestand beispielsweise darin, einen Ziegenbock als Sündenträger in die Wüste zu treiben (vgl. Girard: Ich sah den Satan vom Himmel fallen wie einen Blitz, S. 194). Seine im Folgenden skizzierte These des »mimetischen Begehrens« entwickelte Girard in seinem ersten Hauptwerk, einer literaturwissenschaftlichen Studie, die in deutscher Übersetzung erstmals 1999 unter dem Titel »Figures des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität« erschienen ist.

¹⁰⁷⁸ Girard: Das Heilige und die Gewalt, S. 214.

¹⁰⁷⁹ »Mimetisches Begehren« auf den Begriff »Neid« zu reduzieren, ist nach Girard jedoch nicht ganz zulässig, da es sich bei ersterem um komplexere Strukturen handelt: „Jeder Neid ist mimetisch, aber nicht jedes Begehren ist neidisch“, wie er in seiner Studie zu den Werken Shakespeares hervorhebt. Girard: Theater des Neides, S. 14.

der jeder gegen jeden agiert, kann nur durch die Wahl eines Sündenbocks ausgetrieben werden. In der Regel wird eine irrtümliche kausale Verbindung zwischen dem Sündenbock und der potentiellen Bedrohung gezogen, der Skandal somit verlagert und die gemeinschaftliche Ordnung wieder stabilisiert. Um die Tat zu entschuldigen und zu maskieren, wird eine Narration erschaffen, in der das Opfer im Nachhinein zur göttlichen Figur verklärt wird. Mythen und die alt- und neutestamentarischen Texte haben somit gewissermaßen eine „außer-textliche Realität“, einen „Referenten“: „jenen Opfertypus, den wir gemeinhin als Sündenbock bezeichnen.“¹⁰⁸⁰ Die ursprüngliche Opferung wird in der Gemeinschaft in ritualisierter Form wiederholt.¹⁰⁸¹

Innerhalb dieses Sündenbockmechanismus fungiert Satan, dem Girard unter Bezugnahme auf seinen mimetischen Ansatz eine eigene Studie gewidmet hat, nicht nur als Auslöser der Gewaltspirale, sondern auch als Verkörperung des mimetischen Begehrens.¹⁰⁸² Satan steht nach Girard gleichzeitig am Beginn und am Abschluss des mimetischen Gewaltzyklus, den nur das satanische Kalkül in Gang hält. „Da das Auslösen des Opfermechanismus und der Höhepunkt des Chaos eins sind, ist der Satan, der austreibt und die Ordnung wiederherstellt, sehr wohl identisch mit dem Satan, der das Chaos schürt.“¹⁰⁸³ Denn das teuflische Prinzip kanalisiert in der Gewalt gegen einen Einzelnen lediglich die kollektive Gewalt, nach Beendigung der Krise entsteht ein neues mimetisches Begehren, ein neuer mimetischer Zyklus. Der »satanische Zyklus« ist somit von einer grundsätzlichen Paradoxie geprägt: „Satan ist Chaos- und Ordnungsprinzip zugleich.“¹⁰⁸⁴ Die Funktion des Narrativs beziehungsweise die »mythische Illusion« besteht laut Girard nun darin, diesen zweiten Satan, den Sündenbockmechanismus und die Substitution des einen durch den anderen Satan zu verschleiern, indem der letzte als »guter« Satan sakralisiert wird.

Die monotheistischen Religionen, vor allem das Christentum, so Girard, seien zwar in ihren Opfermechanismen strukturell symmetrisch zu den Mythologien konzipiert, hätten allerdings einen wesentlichen Perspektivwechsel vollzogen, da ihre Narrative nicht aus Sicht der Täter, sondern der Opfer erzählt werden. Während die Mythen „falsch, illusorisch und lügnerisch“¹⁰⁸⁵ seien, komme erst durch die Neu-Perspektivierung des Christentums die

¹⁰⁸⁰ Girard: Ich sah den Satan vom Himmel fallen wie einen Blitz, S. 14.

¹⁰⁸¹ Es ist offensichtlich, dass Freuds Thesen aus »Totem und Tabu« die Grundlage einiger Gedanken Girards bilden.

¹⁰⁸² Vgl. Girard: Ich sah den Satan vom Himmel fallen wie einen Blitz. S. 50–66.

¹⁰⁸³ Ebd., S. 64.

¹⁰⁸⁴ Ebd., S. 53.

¹⁰⁸⁵ Ebd., S. 16.

Wahrheit, dass die Opfer unschuldig gewesen seien, ans Licht.¹⁰⁸⁶ Die Gefahr dieser Verabschiedung vom Sündenbock bestehe allerdings in der fehlenden Möglichkeit, die Gewalt zu kanalisieren. Vielmehr komme es aus übertriebener Sorge um die Opfer zu einem mimetischen Begehren des Opferstatus.¹⁰⁸⁷ Der Perspektivwechsel birgt somit das Risiko exzessiver Gewaltausbrüche, denn der Status des unschuldigen Opfers kann selbst zur Quelle von Gewaltkonflikten werden, weil er die gewalttätigen Rachehandlungen des Opfers vermeintlich rechtfertigt, welches, wie Michael Kohlhaas, Gerechtigkeit fordert, und gehe daran auch die Welt zugrunde.

Wie bereits oben ausführlich dargelegt, besteht einer der wesentlichen Unterschiede des »Großen Neidhartspiels« zur übrigen Überlieferung des Veilchenschwanks darin, dass in diesem die Werbung der Bauern um die höfischen Damen, die Werbung der Bauern um die Bäuerinnen und die höfische Werbung der Ritter, die populäre literarische Werke personifizieren, dem Veilchenschwank vorausgehen. Diese Handlung ist durch mimetisches Begehren motiviert und kann als Konkurrenzkampf von männlichen Rivalen aufgefasst werden. Der bei den Bauern von Beginn an unbeliebte Neidhart dient der bäuerlichen Gemeinschaft zunächst als Sündenbock dafür, dass ihr Begehren der höfischen Damen nicht gestillt wird. Nach der Aufdeckung des falschen Veilchens wird Neidhart auch am Hof zum Sündenbock und seine Rache endet in Gewaltexzessen.

Allerdings zentriert sich nicht der Hass der gesamten Gemeinschaft auf Neidhart, seine Beteuerung, er habe die Huld der Herzogin schuldlos verloren (760), und entgelte, was er nie getan habe (779), wird von den Rittern für wahr befunden, seine Unschuld auch von ihnen mehrfach betont (782; 1051; 1096). Die Ritter stellen sich daher auf die Seite Neidharts und wollen ihm bei seiner Rache an den Bauern helfen. Wie Jesus wird Neidhart als unschuldiges Opfer dargestellt, dem nur wenige Anhänger bleiben, doch durch seine Opferung ist die Ordnung nur scheinbar wiederhergestellt. Der Teufelskreis des mimetischen Opfermechanismus setzt sich in der folgenden Handlung fort, wird bestätigt und gefestigt, denn nur das Publikum der äußeren Kommunikationsebene und die Figuren der Ritter erkennen die Unschuld Neidharts, und letztere rächen das unschuldige Opfer zunächst durch absolute Gewaltexzesse, die sich gegen die Bauern richten.

¹⁰⁸⁶ So entmystifiziere das Neue Testament gewissermaßen den Sündenbockmechanismus, christliche Gesellschaften seien in der Lage, Opferphänomene zu durchschauen.

¹⁰⁸⁷ In Girards Klagen darüber, dass das Christentum in der heutigen Gesellschaft zum »Hauptsündenbock« avanciert sei, erkennt man den ideologischen Ansatz seiner Arbeit. Girards konservativ pessimistische Gegenwartsanalysen sind zwar äußerst fragwürdig, können im Rahmen dieser Arbeit aber nicht weiter problematisiert werden.

Girards universelle Theorie der Gewalt sollte sicherlich durch eine Perspektive ergänzt werden, in der auch die historische Wandelbarkeit und kulturelle Prägungen von Gewaltphänomenen in den Blick genommen werden. Sie dient hier allerdings vorerst nur als Folie, die transparent machen soll, dass das »Große Neidhartspiel« eine typologische Verwandtschaft zu den Passionsspielen aufweist, die sich nicht auf thematische Parallelen beschränkt, sondern auch strukturelle Analogien umfasst. Neben rein oberflächlichen Merkmalen, wie etwa die im Text angedeutete Performancedauer von zwei Tagen oder die Prozessionen, werden die Gemeinsamkeiten auch in der Tiefenstruktur der Figurenzeichnung und -konstellation offensichtlich. Kurzzeitig übernimmt der Sündenbock Neidhart die Position von Jesus als unschuldigem Opfer.

Analog zu den geistlichen Spielen entsteht im »Großen Neidhartspiel« ein apokalyptischer Dualismus, der auf der strukturellen Besonderheit der Rahmenhandlung (Werbung am Hof) und den eingelagerten Teufelsszenen gründet. Wie bereits in den einleitenden Überlegungen skizziert, hat Warning in seiner Untersuchung zu den »Ambivalenzen des geistlichen Spiels« die „These vom Sündenbockritual als der latenten Funktion des Passionsspiels“¹⁰⁸⁸ aufgeworfen. Seine wichtigsten Argumente sind die Hinzufügung der Rahmenhandlung durch das Paradiesspiel, die herausragende Stellung der Höllenfahrtszenen als zentrales Ereignis vieler Spiele und die identische, blutige Wiederholung des Opfers. Im Gegensatz zur dogmatischen Auslegung der Heilsgeschichte, in der das unschuldige Opfer den Teufel am Kreuz besiegt, sind die Spiele konzeptionell auf die Höllenfahrt ausgerichtet und legen diese als Rache für die Niederlage im Paradies aus.¹⁰⁸⁹ Jesu Blut und Leben dienen als Lösegeld, das der Teufel nicht angenommen hätte, wenn er sich über die Folgen im Klaren gewesen wäre. Jesu Sieg beruht in den geistlichen Spielen auf einer „frommen List.“¹⁰⁹⁰ Diese Darstellung der Heilsgeschichte als göttliche List innerhalb eines dualistischen Kampfes mit dem Teufel schließt ein, was im Spätmittelalter dogmatisch ausgegrenzt wurde.

¹⁰⁸⁸ Warning: Funktion und Struktur, S. 204. Warning spricht in seiner Untersuchung zunächst von einer „Ambivalenz von Kerygma und Mythos“ (ebd., S. 72), verwendet in seinen späteren Arbeiten, in denen er seine grundlegende These wiederholt verifiziert, vermehrt den Begriff »Ritual«. Vgl. Warning: Auf der Suche nach dem Körper und ders.: Hermeneutische Fallen.

¹⁰⁸⁹ Vgl. Warning: Funktion und Struktur, S. 152. Die Existenz des Bösen widerspricht der These der Allmacht Gottes. Daher wird in der mittelalterlichen Satisfaktionslehre Jesu als moralisch überlegener, selbstlos Leidender stilisiert, der so den Sündenfall wiedergutmache – der Teufel wird weitestgehend ausgegrenzt. Der Katholik Girard wiederum versucht in seiner Beschreibung des mimetischen Zyklus, Satan als „Parasit“ zu zeichnen, der „sich in das von Gott Geschaffene einnistet, es neidisch, grotesk und pervers imitiert – in größtmöglichem Gegensatz zu der aufrichtigen und sanftmütigen Nachahmung Jesu. [...] Satan ist der Affe Gottes.“ Girard: Ich sah den Satan vom Himmel fallen wie einen Blitz, S. 65.

¹⁰⁹⁰ Warning: Funktion und Struktur, S. 147.

Mit Rahmenhandlung (Werbung am Hof) und Teufelsspiel weist das »Große Neidhartspiel« Parallelen zu den strukturellen und inhaltlichen Besonderheiten der von Warning untersuchten Passionsspiele auf. Die Paradiesszene, welche vielen Passionsspielen vorgelagert ist und nicht auf Bibeltexten basiert, hat die Funktion, die »eigentliche« Handlung zu kommentieren und einen argumentativen Bogen von der Schöpfung bis zur Erlösung zu schlagen. Nach dem Sturz Luzifers beschließt Gott, die Lücke durch die Menschen zu füllen, was Luzifer dazu veranlasst, Rache zu schwören.

Auch die einleitende Werbungszene im »Großen Neidhartspiel« „erscheint verschwenderisch in der ausführlichen Vorstellung des Personals, gerade im Bauerntanz.“¹⁰⁹¹ Doch geschieht hier die „für den Spielverlauf entscheidende Grenzüberschreitung“¹⁰⁹² der Bauern in die höfische Sphäre. Der Rahmen ist unabkömmlich, um den Veilchenschwank, der durch die Vorrede als »eigentliche« Handlung gekennzeichnet ist, als Rache der Bauern für ihr Scheitern auszulegen. Als solche wird der Veilchentauch auch im Gespräch der Bauern dargestellt. Der Bauer *Wisel* berichtet Engelmayer, dass ein anderer Bauer Neidhart beim Veilchenfund beobachtet und, da dieser ihm zuvor *layd* angetan, das Veilchen gebrochen und an die Stelle der Blume ein *ander veyol* hinterlassen habe, was für Neidhart wiederum den Verlust der herrscherlichen Huld nach sich gezogen habe (865–881).¹⁰⁹³ Neidharts Statusverlust wird somit als klares Ziel der Manipulation des Rituals genannt. Noch deutlicher wird dies durch die Aussage des Bauern Hebenstreit:

*Ach wie wol hat ers bedacht
 Der den veyol hat geprochen
 Wie wol hat er uns gerochen*¹⁰⁹⁴
*Da wir zu hofe sollten tantzen
 Da mochten wir nindert von seinem swantzen
 Yemant zu dem prete komen
 Nun ist jm der vor tritt selb benomen
 Er mag gen mir ymmer dester pas
 Der jm gepawen hat den has* (Gr. Nhsp. 882–890)

Dadurch, dass Neidhart die Huld und seine Position als Vortänzer am Hof verloren hat, ist sein Status mit dem der Bauern vergleichbar – wenn schon die mimetisch begehrten Objekte der höfischen Damen für die Bauern unerreichbar sind, dann sollen sie es auch für den

¹⁰⁹¹ Keller: Inversion des Veilchens, S. 340.

¹⁰⁹² Ebd., S. 341.

¹⁰⁹³ Die Bezeichnung des Scheißhaufens als *Ain ander veyoll* (879) spricht dafür, dass »Neidharts Veilchen« sowohl für das rituelle Objekt, die Blume, stehen kann als auch für das Substitut, den Kot. Eine ähnliche Verwendung findet sich auch in den am Ende von Teil II, Kap. 3 angeführten Nachträgen des Reichenauer Kochbuchs und des Lochamer Liederbuchs.

¹⁰⁹⁴ An dieser Stelle wird die mögliche Doppeldeutigkeit von *gerochen* (gerächt/gerochen) besonders deutlich.

Konkurrenten Neidhart sein. Schließlich nennt auch Entzلمان, der den Veilchentauch abschließend aus direkter Täterperspektive noch einmal zusammenfasst, den Wunsch nach Rache als Auslöser für sein Handeln (892–907).

Neidhart bedient sich wiederum »frommer Listen«, um sich an den Bauern zu rächen – tatsächlich werden die auf den Veilchenschwank folgenden Vergeltungsschläge Neidharts durch die anderen Figuren wiederholt als besonders listig bezeichnet (1933; 2361; 2383; 2550). Doch nicht nur der Protagonist Neidhart, auch sein irdischer Gegenspieler *Sathanas*, wird als listige Figur charakterisiert, und der Höllenfürst *Lucifer* fordert die *Teüffl* auf, sich im Kampf um die menschlichen Seelen *den pesten list* zu ersinnen (1811). In Sachen *list* hat Sathanas den anderen Teufeln etwas voraus, denn mit seiner Idee, Entzلمان zum Veilchentauch animiert zu haben, kann er sich vor Luzifer brüsten:

*Also daz ich gemachet han
Den ersten zorn und neyd
Der zwischen ritteren und pawren leynt
Da der Neythart den veyol fand
Ich machet das er jm ward geschant
Von ainem wilden groben dorffman
Ich weysset jn als ich wol kann
Zw dem veyol den steig
Darumb hüß sich der neyd. (1746-1754)*

Dass die Feindschaft zwischen Neidhart und den Bauern durch das Auftreten von Sathanas teilweise parallel zur Heilsgeschichte konstruiert sei, hat bereits Simon in einer Nebenbemerkung festgestellt: „Wie Lucifer einst Adam und Eva zum Sündenfall verhalf, schuf Sathanas *Den ersten zoren und neyd* [...] *zwischen rittern und pawren* (1074f.), indem er Entzلمان *Zw dem yeol den steig* (1753) wies.“¹⁰⁹⁵ Sathanas Prahlrede vor dem Höllenfürst dient vor allem dazu, abermals die Unschuld Neidharts und seine irrtümliche Beschuldigung durch die Herzogin nach dem Aufdecken der Scheiße zu verdeutlichen. Der Bauer Entzلمان wird zum Sohn des Teufels stilisiert, der sich durch Sathanas in den Zyklus des mimetischen Begehrens hineinziehen lassen hat.

Wie bereits dargelegt, ist die apokalyptisch-dualistische Dimension in den Veilchenschwänken bereits durch die teuflische Materie der Scheiße eingeführt, denn die Erbsünde wurde durch den Verzehr der verbotenen Frucht vollzogen, der Initialisierung des Verdauungsvorgangs, und ist so in das Innerste des Subjekts verlagert. Der Vorgang der Ausscheidung verkörpert also gewissermaßen das Verbreiten der Sünden in die Welt. Wie die Existenz des Bösen stellt die Existenz von Scheiße die soteriologischen Dogmen in Frage. Wo

¹⁰⁹⁵ Simon: Das weltliche deutsche Schauspiel, S. 148.

dem Teufel und der Scheiße ein Platz eingeräumt wird, gerät die Allmacht Gottes ins Wanken, entsteht Chaos.

Sprachlich wird der Scheiße – zumindest in den Figurenreden – wenig Raum zugestanden. Während die Regiebemerkungen die teuflische Materie direkt bezeichnen (»Dreck«, s.o.), vermeiden sowohl das höfische als auch das bäuerliche Figurenpersonal zunächst die unmittelbare Benennung. In der Figurenrede wird eine detaillierte Beschreibung meist ausgespart oder es wird vom *ander veyol* oder vom *pösen snöden veyol* (1097) gesprochen. Ebenso umschrieben wird der Vorgang des Scheißens. Es wird überwiegend vom Leid und Unrecht berichtet, welches Neidhart angetan wurde. Des Weiteren findet sich noch die vom Ritter *Partzifal* verwendete Formulierung *vnraynet* (1043). Tabuisierte Objekte und ebenso der Teufel werden häufig mit Namenssubstituten belegt, da man ihre Anwesenheit durch die direkte Nennung nicht heraufbeschwören will.

Nur der Bauer Entzman, der für die Tat verantwortlich ist, benennt die Handlung direkt: *Das thet ich verholen / Ich han jm den veyol gestolen / Vnd jm geschissen an die stat / Da der hüt ob dem veyol lag* (905–907). Die groteske Figur des Übeltäters verteilt den Scheiß großzügig aus beiden Körperöffnungen – Entzman kennt keine Angst vor der sündigen Materie. Mit seinem stolzen Bekenntnis ist der Damm gebrochen, fortan dient das Scheißen unter den Bauern als potente Waffe, mit der sie sich brüsten, wie aus einer Rede des Bauern *Regenpart* hervorgeht. Regenpart verteidigt seinen *vetter englmair* vor Entzman, nachdem dieser Englmaier der Illoyalität beschuldigt hat. Unter anderem wird Englmaier für seine Fähigkeit gerühmt, so viele Pflaumen essen zu können, dass er mehr als sechs andere Bauern schießen könne, ja, er sei in der Lage, einen ganzen Hut vollzuschießen (987–1010). Als Hauptmann ist Englmar der teuflischste unter den Bauern.

Während der Bauer Regenpart in seiner Hassrede zweimal das explizite Verb »schießen« verwendet, greift Sathanas, der Initiator des Veilchenschwanks, nicht zur direkten Bezeichnung, sondern spricht vom Schänden des Veilchens (1749). Wie in den Passionsspielen ist Sathanas lediglich Handlanger des Höllenfürsten Luzifer, und vielleicht verdankt er es auch seiner zurückhaltenden Schilderung, dass er für seine Taten nicht vom Höllenfürsten gekrönt wird: Die Krone und einen Platz neben sich verspricht Luzifer dem Teufel *Lasterpalch*, der in einer eindrucksvollen Prahlrede ankündigt, dass er unter den Bauern Gewalt, Mord und Totschlag anstiften werde (1772–1794). *Lasterpalchs* Rede ist exemplarisch dafür, dass im »Großen Neidhartspiel« – mehr als in allen anderen Neidhartentwürfen – Gewalttaten und Gewaltdrohungen innerhalb bramabarsierender Figurenrede sowohl seitens der Teufel, aber

auch der Bauern und Ritter dominieren. Drastische Gewalt und aggressive Prahlreden finden sich verstärkt in den Passionsspielen des Tiroler Raums, in dem auch das »Große Neidhartspiel« verortet wird.¹⁰⁹⁶

In den Gewaltexzessen und den bramabarsierenden Reden erkennt Warning einen wesentlichen Unterschied zwischen Liturgie und geistlichem Spiel, da die Passion hier aus der kerygmatischen Dimension – dem gesprochenen Wort – heraustrete und in die „archetypische Dimension eines Opferrituals“¹⁰⁹⁷ übergehe. In den Spielen wird das unblutige rituelle Opfer des liturgischen Rituals, die Hostie, in ein blutiges rituelles Opfer, den Körper Jesu, transformiert.¹⁰⁹⁸ Die latente Funktion eines Sündenbockrituals in den geistlichen Spielen, so Warning, mache sich daran bemerkbar, dass es nicht nur ein unschuldiges Opfer (Jesus), sondern auch schuldige Opfer gebe. So werde beispielsweise Satan häufig von Luzifer in ähnlich grausamen rituellen Handlungen für sein Versagen bestraft wie Jesus durch die Juden. Die „Opferung des Unschuldigen traf in denen, die sie vordergründig vollzogen, zugleich auch die erklärten ‚Schuldigen‘: den Teufel und die verteufelten Juden“. Dieser „potentielle Entlastungseffekt“, so Warning, mache die Passionen „zum wohl eindrucksvollsten Zeugnis einer epochalen Suche nach Sündenböcken.“¹⁰⁹⁹

Trotz unterschiedlicher Rollenbesetzung kann man eine ähnlich latente Funktion von Sündenbockritualen auch für das »Große Neidhartspiel« feststellen. Die durch Satan zum Veilchentauch verführten Bauern übernehmen die Position der irdischen Sündenböcke, an denen sich Neidhart und seine Anhänger brutal für das misslungene Veilchenritual rächen, indem sie 32 Bauern die linken Beine abschlagen (948–955).¹¹⁰⁰ In der Gruppe reagieren die Ritter also nicht mit »frommer List« sondern mit körperlicher Gewalt. Schließlich eskaliert die Gewalt sogar so weit – und dies ist ein Alleinstellungsmerkmal des »Großen Neidhartspiels« im Gegensatz zu den anderen Neidhartspielen –, dass Neidhart zwei von den Bauern

¹⁰⁹⁶ Vgl. Grafetstätter: Geistliches Spiel im Neidhartspiel?, S. 177. Dass diese Reden „im Stile der zur Grabwache bestellten Krieger im Osterspiel“ gestaltet sind, hat bereits Gusinde bemerkt (Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 75). Er bietet eine Übersicht mit Stellenangaben zur „Verwandtschaft mit dem geistlichen Drama“ (vgl. ebd., S. 142–158).

¹⁰⁹⁷ Warning: Funktion und Struktur, S. 184.

¹⁰⁹⁸ Wenn auch auf rein spielinterner Ebene, so könnte man doch die Transformation des höfisch rituellen Objekts des symbolbeladenen Veilchens in die sichtbare Präsenz der körperlichen Scheiße in Analogie zu diesem Prozess lesen. Im Veilchenschwank würden also auf subtiler Ebene die Probleme der Transsubstantiationslehre diskutiert.

¹⁰⁹⁹ Ebd., S. 230–231.

¹¹⁰⁰ Dass in den Neidhartspielen auch die Bauern zu Opfern gemacht und verhöhnt werden (*rustici passionantur et irridentur*), hat bereits in der Mitte des 15. Jahrhunderts der Wiener Theologe Thomas Ebendorfer festgestellt. Vgl. Simon: Neidhart und Neidhartianer, S. 184.

erhängt.¹¹⁰¹ Hier wird die Ambivalenz der Neidhartfigur deutlich, die zwar als listiger Widerpart der Teufel fungiert, allerdings selbst diabolische Züge trägt.¹¹⁰²

Nur der Hauptmann Engelmar entgeht dem ritterlichen Furor mit beiden Beinen, da er sich unter *Frawdana mantel*¹¹⁰³ verstecken kann. Die Anspielung auf die seit dem 13. Jahrhundert beliebte Mariendarstellung der »Schutzmantelmadonna«, welche den Gläubigen unter ihrem Mantel Zuflucht bietet, ist hier sicherlich nicht zufällig.¹¹⁰⁴ Der unversehrt davon gekommene Engelmar wird später zum Sündenbock der bäuerlichen Gesellschaft: Nachdem er der Dame Friderun den Spiegel, den sie als Preis für den besten Tänzer bestimmt hatte (2050–2068), geraubt und zerbrochen hat, schlagen ihm die anderen Bauern ein Bein ab.¹¹⁰⁵ Dass sie ihn nicht (nur) für den Spiegelraub bestrafen, belegen die Worte von *Wagen-drüssel*, der an Engelmars feige Flucht unter Frideruns Mantel erinnert:

*Jch muess gedencken an die
Da er vns jamerlich verlie
Vnd sich dyplich von vns schiede
Vnd fridrawn vnder den mantl kam
Do man vns die lengken pain nam
Do genoss er auch fridrawn an
Jch will sein nymer gelan
Jch will gen auff sein schaden
Dz sein pain werden vngeraden
Vnd vns geleich muess werden
Mit allen sein gepärden (2135-2145)*

¹¹⁰¹ Da zahlreiche Passionsspiele darstellen, wie Judas sich mit einem Strick, der ihm von den Teufeln gebracht wurde, erhängt, kann man hier eine weitere Parallele entdecken.

¹¹⁰² Neben der bereits erwähnten Anspielung auf die Erbsünde nach Aufdecken der Scheiße werden Neidharts diabolische Merkmale auch im Monolog von Sathanas augenfällig, da er für das Abschlagen der bäuerlichen Gliedmaßen verantwortlich ist, die Luzifer als Sündenpfand betrachtet (1755–1764). Aufgrund der in der »Predigt« Luzifers enthaltenen Bauernschelte geht Herrmann sogar von einer Parallelisierung Neidharts mit der Figur Lucifers aus (vgl. Herrmann: Karnevaleske Strukturen in der Neidhart-Tradition, S. 214). Der These von Patricia Harant, dass die Neidhartfigur in der spätmittelalterlichen Überlieferung als Schwankheld auf eine positive Rolle reduziert und damit nur „ein Akteur unter vielen werde“ (Harant: Liedrezeption in den Neidhartspielen, S. 246), kann ich mich nicht anschließen, ist doch grade die Figur des spätmittelalterlichen Schwankheldens grundsätzlich ambivalent angelegt.

¹¹⁰³ Der Name erscheint ebenfalls in der Form *frewdana* oder *fridrawna*, aufgrund der Figurenmerkmale kann man aber trotz abweichender Namensformen von der Figurenidentität ausgehen. Im Folgenden wird die Figur als »Friderun« bezeichnet.

¹¹⁰⁴ Diese Art der Mariendarstellung geht vermutlich auf den sogenannten Mantelschutz zurück, einen im Mittelalter verbreiteten Rechtsbrauch. Vgl. Lechner: Schutzmantel, in: LexMa V, Sp. 1597–1598. Auch der Figurenname, der aus dem Kompositum von »Frieden/Schutz« mit »Rune/Zeichen« gebildet ist, deutet dies an.

¹¹⁰⁵ Auf das wiederkehrende Motiv des Spiegelraubs, welches neben dem Spiel in 15 Liedtexten auftaucht, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht ausführlich eingegangen werden. Die Symbolik des Spiegels ist sehr divergierend und kontextabhängig. Im Zusammenhang mit dem Spiegelraubmotiv der Neidharte sei darauf hingewiesen, dass der Spiegel unter anderem für weibliche Reinheit, Lauterkeit und Tugend stehen kann. Vgl. Jaritz: Spiegel, in: LexMa VII, Sp. 2100-2101. Im Zusammenhang mit der Darstellung Frideruns als Schutzmantelmadonna ist erwähnenswert, dass der Spiegel auch Marienattribut sein kann. Vgl. Nitz: Spiegel. In: Marienlexikon, Bd. 6, 237–239. Schulze deutet den Spiegelraub in den Neidhart als „Symbol für Gewalt und Werteverlust“. Das Spiegelraubmotiv im Lied (SNE 1: R 52) erkennt sie als Vergewaltigung, was auch für die Szene im »Großen Neidhartspiel« zutreffen könnte. Vgl. Schulze: Grundthemen der Lieder Neidharts, S. 102 und S. 103. Zum Motiv des Spiegelraubs als »Selbstzitat« und den zahlreichen Bedeutungsaspekten des Spiegels vgl. Lienert: Spiegelraub und rote Stiefel.

Wagendrüssels Rede verdeutlicht, dass die Gewalt der Bauern untereinander durch mimetisches Begehren motiviert ist. Indem sie Engelmar ein Bein abschlagen, spiegeln sie die an ihnen vollzogene Körperstrafe.

Der Verlust der linken Beine kann zunächst als Strafe für den bäuerlichen Friedensbruch, das manipulierte Veilchenritual, interpretiert werden,¹¹⁰⁶ die hinkenden Bauern sind jedoch sicherlich auch eine Anspielung auf den oft als bocksfüßig dargestellten Teufel.¹¹⁰⁷ Nachdem Sathanas dem Höllenfürsten von den abgeschlagenen Beinen der Bauern berichtet und sogar anbietet, ihm die Gliedmaßen zu zeigen (1760–1764), wird er von Luzifer beauftragt, die Körperteile einzusammeln und als Sündenpfand in die Hölle zu bringen. In christlicher Tradition stehend geht er von der Einheit von Körper und Seele aus: *Nv vms die fuesse worden sein / Ich hoff die selen werden alle mein* (1770–1771). Das Sammeln der Gliedmaßen ist ein Teilerfolg Luzifers im apokalyptischen Kampf, ohne ihre Gliedmaßen ist die fleischliche Wiederauferstehung für die Bauern nur noch partiell möglich. Als Ergebnis des von ihnen manipulierten Veilchenrituals stehen sie bereits mit einem Bein in der Hölle.

Wie Warning gezeigt hat, ist die Figur des Luzifers in vielen Passionsspielen nicht als lächerlicher Gegner, sondern als ernstzunehmender Widerpart gezeichnet. Satan wird für sein Versagen von den anderen Teufeln in grausamen Folterritualen bestraft, die Warning mit den Gewalttaten der Passion vergleicht und die ihm als Beleg dafür dienen, dass die Spiele sich nicht auf einen Sündenbock konzentrieren, sondern insgesamt durch die Suche nach Sündenböcken gekennzeichnet sind.¹¹⁰⁸ Im »Großen Neidhartspiel« kann man ähnliche Strukturmuster erkennen, wie Warning für das geistliche Spiel nachgewiesen hat. Auch hier offenbart der Höllenfürst in seiner »Predigt« (1611–1739) eine klug kalkulierende Beobachtungsgabe.¹¹⁰⁹ Während in den Passionsspielen seine irdischen Abgesandten, die Teufel, als lächerliche Figuren dargestellt werden, erfüllen im »Großen Neidhartspiel« die Bauern diese Rolle. Ebenfalls analog ist die funktionale Besetzung von Sathanas und Engelmar als Sündenbock. Da der Bauer Entzman von Sathanas zum Veilchentauch animiert wird,

¹¹⁰⁶ Vgl. Margetts: Die Neidhartspiele, S. 280.

¹¹⁰⁷ Vgl. Schwarz: Zu den diabolischen Aspekten der Namen Neidhart und Engelmar, S. 375.

¹¹⁰⁸ Vgl. Warning: Funktion und Struktur, S. 226. Zu den Ambivalenzen der Teufelfiguren vgl. Gold: Mitleid mit dem Teufel?

¹¹⁰⁹ Im Gegensatz zu vorherigen Interpreten hat Sowinski daher die Teufelsszenen nicht auf das komisch-burleske Geschehen reduziert, sondern die Passage als transzendental-religiöse Erweiterung der Spiele in der Funktion einer moral-didaktischen Publikumssteuerung interpretiert. Vgl. Sowinski: Die Teufelsszenen in den Neidhartspielen.

übernehmen die Bauern darüber hinaus auch die Position der Juden, die in den Passionspielen von Satan angestiftet werden, Jesu Tod zu erreichen.¹¹¹⁰ Die hier aufgezeigten strukturellen Analogien des »Großen Neidhartspiels« zum geistlichen Spiel lassen auch den Veilchenschwank in einem anderen Licht erscheinen: Das Scheißen des Bauern Entzman ist letztlich Voraussetzung für Neidharts Sieg über die Bauern und den Teufel. Wie Jesus im Passionsspiel durch eine »fromme List« über den Höllenfürsten triumphiert, schlägt auch Neidhart seine Gegner letztlich nicht durch Gewaltakte, sondern durch kluge List. Nach dem Höllenspiel – vermutlich am zweiten Tag der Performance – wird der Veilchentausch von der höfischen Gesellschaft nicht mehr thematisiert. Neidhart durchbricht den Zyklus der mimetischen Gewalt, indem er ein Objekt (Säule) zum Gegenstand der bäuerlichen Gewalt macht, das stellvertretend für seinen Körper steht. Die Säule, die von den Bauern zerstört wird (2435–2437), erinnert an die Martersäule Christi, die in vielen Passionsspielen am Beginn des Martyriums steht.¹¹¹¹ In den Folterszenen ist Jesus meist fest an die Säule gebunden, und es beginnt ein Wettstreit unter den Gefolgsleuten des jüdischen Hohepriesters Annas, wer ihn auf welche Art misshandeln darf. Die verbalen Drohgebärden der Bauern gegen Neidhart/die Säule im »Großen Neidhartspiel« sind ähnlich gestaltet wie die aggressiven Prahlreden der Folterer Jesu. Neidhart schafft es, die Aggressionen der Bauern auf die Säule zu projizieren, seine Opferung als Sündenbock der Bauern von einem blutigen in einen unblutigen Akt zu transformieren und somit dem Gewaltzyklus temporär ein Ende zu setzen. Man ist versucht, die Szene als Reflexion des zentralen christlichen Rituals, der Eucharistie, zu deuten.

¹¹¹⁰ An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass die Forschung auch in Bezug auf die Neidhart-Miniatur im Codex Manesse motivische Vorbilder aus dem Bereich der Passion in Betracht gezogen hat. Die Gestalten, welche die Hauptfigur (Neidhart) dicht umdrängen und fratzenhafte Gesichtszüge tragen, weisen einige Gemeinsamkeiten mit den grausamen und spottenden Juden auf Passionsdarstellungen auf. Ebenfalls nicht unerwähnt bleiben dürfen die Holzschnitte aus den Neidhart Fuchs-Drucken, auf denen Neidhart als Leichnam dargestellt wird. Zwei Bauern stehen vor dem Grab und stechen ihm mit einer Lanze in die Seite. (Überschrift: *hie ligt Neidhart begraben, und die pawrn stechen mit spiessen zu im*; SNE II: z 37). Überlegungen, dieses Motiv parallel zur Kreuzigungsdarstellung und der heiligen Lanze zu betrachten, könnten noch weitergeführt werden, bedenkt man, dass im Neidhart Fuchs das Erzählte als Erlebtes ausgegeben wird und häufig aus der autodiegetischen Perspektive Neidharts erzählt wird – nach seinem Tod kann nur ein Auferstandener von seinen Taten berichten. Zu guter Letzt seien noch die merkwürdigen Gefäße angeführt, welche bäuerliche Figuren auf zwei zur Neidhart-Tradition gehörenden Wandgemälden auf dem Kopf tragen (Regensburg und Burg Trautson). Obwohl diese recht eindeutig als flaschen- oder krugförmige Trinkgefäße identifizierbar sind (vgl. Wachinger: Neidhart-Schwänke im Bild, S. 156 und Henkel: Ein Neidharttanz des 14. Jahrhunderts, S. 60) und derlei Kopfbedeckung ein in der bildenden Kunst des Spätmittelalters beliebtes Motiv waren, ist die Ähnlichkeit zu Darstellungen mittelalterlicher Judenhüte vorhanden (vgl. Abb. 4 und 28).

¹¹¹¹ Erwähnt sei hier ebenfalls, dass im »Egerer Fronleichnamspiel« der sein Schicksal beklagende Luzifer eine von Messern durchschlagene Säule als mögliches Bußinstrument imaginiert. Vgl. Milchsack (Hg.): Egerer Fronleichnamspiel, S. 239–248.

Wenn auch Herzogin und Herzog Neidhart am Schluss des »Großen Neidhartspiels« dazu raten, vor den Bauern zu fliehen, und ihn für seine Taten mit Geschenken entlohnen, endet das Spiel letztlich mit einem Sieg Neidharts über Luzifer und seine irdischen Abgesandten, Teufel und Bauern, der Wiederherstellung der höfischen Ordnung und Überleitung zu einem möglicherweise rituellen Umtrunk mit Publikumsbeteiligung. Hinsichtlich dieses Spielabschlusses kann auch der Veilchenschwank verschieden gedeutet werden. Während der Veilchentausch auf interner Kommunikationsebene als eine durch Entzلمان bzw. Sathanas vorgenommene Manipulation eines höfischen Veilchenrituals, also als verkehrtes Ritual, erscheint, kann man es auf externer Kommunikationsebene als Ritual der Statusumkehrung deuten, in dem Veilchentausch und Scheiße integrierte Bestandteile sind und den Beteiligten bewusst ist, dass es sich um eine bloß temporäre Inversion handelt. Ob die Funktion des (gespielten Rituals) darin gelegen hat, die für die damalige Zeit relativ inhomogene städtische Gemeinschaft zu befrieden, indem temporäre Sündenböcke auserkoren wurden und Opferungen rituell ausgespielt wurden, oder grade diese rituelle Ausspielung zu gewalttätigen Ausschreitungen führten, lässt sich aus den Quellen nicht sicher rekonstruieren. Sicher ist aber, dass der Höllenfürst im »Großen Neidhartspiel« nur kurzfristig Macht über das Veilchen und die Bauern hat. Der Teufel der Gewalt wird durch Neidharts List erfolgreich besiegt.

3.7. *Hast du ein Dreck fur ein feyel ersehen?* – Das falsche Veilchen im »Kleinen Neidhartspiel«

Im Gegensatz zum »Großen Neidhartspiel«, in dem der Veilchenschwank vom Vorredner als zentrale Handlung angekündigt wird, findet er im Prolog des »Kleinen Neidhartspiels« nicht einmal Erwähnung. Thematisiert wird das Veilchen als Objekt des Begehrens erstmals durch die Figur der Herzogin, die Neidhart als ihren *diener* anspricht und ihn völlig unvermittelt auffordert, ihr den *feyel fein* zu bringen: *Her neithart lieber diener mein / Wenn pringest du mir den feyel fein / Ist dir der feyol worden kunt / So weyße mir den zu dieser stunt* (22–25).¹¹¹²

Nicht nur aus der Rede der Herzogin, auch aus der nachfolgenden Passage, bei der es sich um die ausführlichste Regiebemerkung des gesamten Textes handelt, könnte man

¹¹¹² Da die Figurenrede den Veilchenschwank also andeutet, übertreibt Gusinde mit folgender Feststellung: „Die Veilchengeschichte, der eigentliche Kern aller Neidhartspiele, ist überhaupt ganz entstellt. [...] Die Hauptsache, um die sich die Fabel dreht, die Aufforderung, das Suchen und das Finden der Blume fehlt also ganz.“ Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 207.

schließen, dass der Veilchenschwank so populär war, dass er keine Exposition mehr benötigte.¹¹¹³ *Neidhart spricht zu der hertzogin / Vnd setzt den feyel heimlich nider / Vnd deckt jn mit ein butlein zu* (26–28). Bezüglich der Referenzen der Passage und damit zusammenhängend der Beschaffenheit des Veilchens stellen sich gleich mehrere Fragen: Handelt der Schauspieler *heimlich*, um das Requisit vom Publikum unbemerkt unter einem Hut zu verstecken, oder handelt die Rollenfigur Neidhart *heimlich*, damit die Herzogin den Vorgang nicht mitbekommt, das Publikum die Handlung aber gegebenenfalls sieht und als heimlich wahrnimmt? Um was für ein Objekt handelt es sich? Steckt Neidhart eine Blume oder bereits das »falsche Veilchen« unter den Hut, ist der *feyel* schon hier „eindeutige Metapher für das zweite Objekt“¹¹¹⁴ – die Scheiße?¹¹¹⁵ Welche Konsequenzen hätte dies für die Interpretation der nachfolgenden Tänze um den *feyel*, die zwar in keiner Regiebemerkung vermerkt, allerdings durch Aufforderungen in den Figurenreden wiederholt in den Mittelpunkt des Geschehens gerückt werden?

Nachdem er den *feyel* unter den Hut gelegt hat, bittet Neidhart die Herzogin darum, ihn auf *ein anger grūn* zu begleiten, wo er ihr den *feyel schön* zeigen und man gemeinsam darum tanzen könne: *Wir wollen darumb tantzen ein Reyen / Mit euren junckefrawen in dem mayen* (29–36). Dass nun als nächstes weder die Herzogin noch eine ihrer Jungfrauen auf Neidharts Einladung reagiert, sondern die Bäuerin *Adelhait zu jrem mann* Engelmar spricht, ihn zum Tanz um das *feyel fein*¹¹¹⁶ auffordert und ihm einen *leckuchen* kredenzen möchte (37–41), ist in mehrfacher Hinsicht verwirrend.

Zunächst stellt sich die Frage der Positionierung der Figuren im Raum und in diesem Zusammenhang, ob die in der Figurenrede angedeuteten Tänze in der Performance vollzogen wurden. Engelmars Replik, in der er einen *spiel man* auffordert, Musik zu machen, damit er und seine *acker trappen* um den *feyel sappen* können (43–46), lässt die Realisierung von Tän-

¹¹¹³ Dass die Neidharte beim Publikum als bekannt vorausgesetzt wurden, erkennt man auch an einer Anspielung auf den Salbenschwank (160–161).

¹¹¹⁴ Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition, S. 239. Bockmann zieht diese Möglichkeit erst an späterer Stelle des Textes in Betracht.

¹¹¹⁵ Die Positionierung des Veilchens unter dem Hut durch Neidhart ist eine wesentliche Gemeinsamkeit zwischen »Kleinem Neidhartspiel« und »St. Pauler Neidhartspiel«. In Bezug auf die ähnliche Passage im »St. Pauler Spiel« wurde ebenfalls die Möglichkeit in Betracht gezogen, dass sich das »Veilchen« auf den Scheißhaufen bezieht und dieser direkt unter dem Hut platziert wurde. Die in beiden Spieltexten sehr knappen Regiebemerkungen sprechen zudem gegen die These von der »Entwicklung« der Spiele, deren Entstehung vermutlich mehr als 100 Jahre auseinanderliegt.

¹¹¹⁶ Dass auch die bäuerliche Figur vom *feyel fein* redet, ist nur ein Beispiel dafür, dass sich die Figurenrede der Bauern und des höfischen Personals im »Kleinen Neidhartspiel« nicht voneinander abgrenzen. Vgl. Herrmann: Karnevaleske Strukturen in der Neidhart-Tradition, S. 235.

zen auch ohne entsprechende Hinweise durch Regiebemerkungen zumindest stark vermuten.¹¹¹⁷ Den Bauerntanz verortet Gusinde, der bezüglich der Komposition des »Kleinen Neidhartspiels« von einer misslungenen Kürzung eines umfangreicheren Spiels ausgeht, als „Tanz an falsche[r] Stelle“, der „den feierlichen Zug Neidharts mit der Herzogin und dem Hofgesinde“¹¹¹⁸ unterbreche. Dieser Interpretation folgt Herrmann: „Er platzt mitten in den feierlichen Zug Neidharts mit dem Veilchen, während er bislang immer parallel zum höfischen Tanz ums Veilchen stattfand.“¹¹¹⁹ Problematisch an dieser Auslegung ist, dass ein »feierlicher Zug Neidharts mit dem Veilchen« bis zu dieser Stelle nicht einmal in der Figurenrede erwähnt wird, eine Reaktion seitens der Herzogin oder ihrer Jungfrauen auf die Bitte Neidharts bleibt zunächst aus. Nach dem kurzen Dialog von Adelhait und Engemar fordert Neidhart die Herzogin zu einer *fart* zum *feyel fein* auf, nun erst folgt eine Regiebemerkung mit dem Hinweis auf eine Bewegung zum Veilchen – allerdings geht nicht die Herzogin, sondern die *erst iunchkfraw* mit Neidhart (54). Selbst wenn ein »feierlicher Zug« der Hofgesellschaft bereits zum Zeitpunkt des bäuerlichen Dialoges stattgefunden haben sollte, ist unklar, warum der Bauerntanz nicht parallel ausgeführt werden konnte. Das Medium der Schrift zwingt zwar zu linearer Darstellung, wenn man aber unbedingt von einer höfischen Prozession zum Veilchen ausgehen möchte, kann der Bauerntanz sehr wohl simultan verlaufen sein.

Dass unter Neidharts Hut kein Veilchen zu finden ist, erkennt man nur an der Reaktion der Jungfrau, die in einer Art Mauerschau der Herzogin simultan von der Entdeckung berichtet. Bezüglich des (falschen) Veilchens bescheinigt sie Neidhart scherzhaft eine visuelle Wahrnehmungsstörung: *Zart allerliebste frawe mein / Dieser feyel duncket mich nit der recht sein / Sag, neithart, wie ist dir geschehen / Hast du ein dreck fur ein feyel ersehen* (60–63). Aufgrund der durch die spärlichen Regiebemerkungen entstehenden Handlungslücken hält Bockmann es für möglich, dass der *feyel fein* bereits in der Rede von Engemars Frau Adelhait metaphorisch für die Scheiße steht, die Bauern demnach nicht um ein Veilchen, sondern um einen Scheißhaufen tanzen und somit ein »Anti-Zeremoniell« als kontrastive Bezugnahme auf das höfische Veilchenritual begehen. Letzteres falle völlig aus. „Das höfische Zeremoniell verkehrt

¹¹¹⁷ Durch die Verwendung des Begriffs *sappen* charakterisiert sich der Bauer hier selbst als schlechter Tänzer.

¹¹¹⁸ Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 208. Gusinde bezieht sich in dieser Beobachtung auf das jüngere »Sterzinger Neidhartspiel«. Auch Simon geht bezüglich des »Kleinen Neidhartspiels« von der Transformation eines ursprünglichen Marktspiels in ein Fastnachtspiel aus. Vgl. Simon: Die Anfänge des weltlichen deutschen Schauspiels, S. 136.

¹¹¹⁹ Herrmann: Karnevaleske Strukturen in der Neidhart-Tradition, S. 234. Dass der Bauerntanz in anderen Zeugnissen »parallel zum höfischen Tanz ums Veilchen stattfand«, ist nicht korrekt.

sich hier also besonders stark in eine antihöfische Form; ja es ist sogar nur noch diese Verkehrung als solche, die am vorgefundenen Stoff herausgestellt wird: die Verbindung höfischen Personals mit Fäkalien.¹¹²⁰ Es handelt sich demnach um eine für die verkehrte Welt des Fastnachtgeschehens übliche temporäre Inversion, die aber nur als solche verstanden werden kann, wenn man ein gelungenes höfisches Veilchenritual als Folie voraussetzt.

Der Wortwechsel des Bauernpaars Adelhait und Engelmar ist auch in puncto Geschlechterrollen erstaunlich, denn hier findet sich eine weitere Verkehrung. Hat im »Großen Neidhartspiel« Engelmar im Zuge seiner Aufforderung einer höfischen Dame zum Tanz unter anderem Lebkuchen als Präsent angeboten (99), ist es hier die bäuerliche Dame, die ihren Mann zum Tanz auffordert und ihm Gebäck verspricht. So wie Adelhait kurzzeitig die Rolle der männlichen Bauernfiguren übernimmt, besetzen die Jungfrauen vorübergehend die Rolle der Ritter, stellen sich nach Entdeckung der Scheiße auf Neidharts Seite und verteidigen ihn vor der Herzogin. Denn für die Jungfrauen stehen die Bauern sofort als wahre Schuldige fest: *Mit vrlaub fraw jr sollet wissen / Die pauren han auff den feyel geschissen* (65–66).

Um sichtbare Beweismittel für Neidharts Unschuld zu finden, legen sich die Jungfrauen richtig ins Zeug: *Fraw diesen dreck stoß wir von dannen / Sûchen den stein mit vnser banden* (70–71).¹¹²¹ Sie suchen das von bäuerlichen Fäkalien verd(r)eckte Veilchen und wühlen für Neidhart mit bloßen Händen in der Scheiße. Die im »Kleinen Neidhartspiel« ausgefallene Suche des männlichen höfischen Personals wird durch die Veilchensuche der höfischen Damen in der bäuerlichen Scheiße substituiert – das Fastnachtspiel verkehrt somit die (literarisch) tradierten Versionen des Veilchenrituals. Wie die Ritter kämpfen die Damen für Neidhart an vorderster Front, scheuen nicht einmal den körperlichen Kontakt zu den bäuerlichen Hinterlassenschaften.

Der feste Glaube der Jungfrauen an die Schuld der Bauern könnte sich aus einem vorherigen Kommentar Neidharts ergeben, denn bereits auf dem Weg zum Veilchen erklärt Neidhart seiner Begleiterin: *Junckefraw jr must den feyel schawen / Mit einem hut verdeckt ich jn vor disen pauren / Wann ich torst jn getrauen nye* (55–57). Im Gegensatz zu den anderen Versionen des Veilchenschwanks erklärt Neidhart im »Kleinen Neidhartspiel« die Platzierung seines Huts über dem Veilchen durch sein Misstrauen gegenüber den Bauern – die Feindschaft zwischen Neidhart und den Bauern scheint also schon vor dem Veilchentausch zu bestehen. Dass

¹¹²⁰ Vgl. Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition, S. 238.

¹¹²¹ Dass es sich bei *stein* um einen „Schreibfehler für ‚feiel‘“ handelt (Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 108), halte ich für unwahrscheinlich. Eventuell ist es eine Referenz auf die verwendete Requisite. Da die meisten Veilchen erst im März/April anfangen zu blühen, könnte ein echtes Veilchen zur Zeit der Fastnacht nicht alljährlich verfügbar gewesen sein.

Neidhart den Veilchentauch antizipiert, kann man als weiteren Hinweis auffassen, dass der Spieltext auf der allgemeinen Kenntnis des Veilchenschwanks basiert, was sich latent auf das Figurenwissen ausgewirkt haben könnte. Dadurch gerät das Ersatzprodukt, die teuflische Scheiße, in den Mittelpunkt und wird im Gegensatz zur übrigen Überlieferung vom höfischen Personal wiederholt als solche bezeichnet.

Nach Entdeckung der Scheiße kündigt Neidhart der Herzogin an, dass er zehn Bauern erschlagen wolle, ehe er ihnen die Übeltat nachsehen werde (80–87). Diesen Worten Neidharts scheint eine große performative Kraft innezuwohnen, denn der darauffolgende Redner ist nicht nur laut Regiebemerkung *Engelmar auff der steltzen* (88), sondern stellt sich auch selbst mit Bezug auf sein Attribut, die Stelze, vor (*Vnd kum auff meiner steltzen her*, 90). Die Missetat gesteht schließlich Englmars Knecht *Elltschnprecht* mit den Worten *Neithart du solt hie von mir wissen / Das ich den feyel han beschissen* (98–99).¹¹²²

Bevor es nun doch noch zum Kampf der männlichen Parteien kommt, der später in einer lediglich einzeiligen Regiebemerkung zusammengefasst wird (*Nw schlaben sie aneinander*, 191), liefern sich die Bauern und die plötzlich auftauchenden Ritter ein aggressives Wortgefecht, das in seiner Brutalität bis zur Drohung mit Kastration reicht (155). Dieses exzessive Brambarsieren vor dem Kampf ist eine Gemeinsamkeit zwischen dem »Kleinen Neidhartspiel«, dem in derselben Handschrift überlieferten »Großen Neidhartspiel« und den geistlichen Spielen.¹¹²³ Gusinde hält die Nähe des »Kleinen Neidhartspiels« zu den geistlichen Spielen für „besonders groß. Die Prahlerein der Ritter und Bauern erinnern deutlich an die ruhmredigen Grabwächter im Osterspiel, nicht nur in ihrer ganzen Art, in der Kühnheit ihrer Vergleiche, sondern auch wörtlich.“¹¹²⁴

Eine weitere Parallele zum »Großen Neidhartspiel« und zu den geistlichen Spielen ist die Teufelsszene mit angekündigtem Seelenfang (vgl. Kap. 3.1.8). Allerdings handelt es sich im »Kleinen Neidhartspiel« um einen sehr knappen Auftritt des »diabolus ex machina«, der

¹¹²² Wortwahl und Reim erinnern an die Inschrift auf der Meißener Reliefplatte, die auf einen ähnlichen Entstehungszeitraum wie das »Kleine Neidhartspiel« datiert wird.

¹¹²³ Vgl. Grafetstätter: Geistliches Spiel im Neidhartspiel? In anderem Kontext weist Grafetstätter darauf hin, dass bei der Untersuchung von Spielen mit Fäkalkomik generell die Gefahr besteht, ihre Funktion auf die heilspädagogischen Aspekte zu beschränken und somit eine zu eindimensionale Sichtweise einzunehmen. Zwar spielen heilsgeschichtliche Aspekte sicherlich eine Rolle, doch solle man den Unterhaltungswert und die Funktion, Lachen zu erzeugen, nicht außer Acht lassen (vgl. ebd., S. 180). Gleiches gilt meines Erachtens allerdings auch vice versa, man sollte also nicht annehmen, dass sich „Zweck und Ziel der Neidhartspiele“ einzig auf „das Lachen der Zuschauer“ beschränken (Velten: *Scurrilitas*, S. 284).

¹¹²⁴ Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 213. Gusinde listet einige wörtliche Übereinstimmungen mit Texten geistlicher Spiele auf, wobei diese teilweise nur auf häufig verwendeten identischen Reimen beruhen. Vgl. ebd. S. 214.

plötzlich und völlig unmotiviert erscheint, nur um die Seelen der zu weiteren Höllenqualen verdamnten Bauern einzusammeln:

*Ich pin der vbel teufel und quel
Sie hart vnd nym jr aller sel
Die hie beligen vnd sein erschlagen
Die wil ich in die hell all tragen
Vnd sie bringen dem lucifer
Der pauren sel sein vns nit unmer (193–198)*

Der *teufel* ist zwar wie im »Großen Neidhartspiel« Handlanger des Höllenfürsten Luzifer, hat aber, abgesehen vom Seelenfang, innerhalb des »Kleinen Neidhartspiels« eine strukturell weniger bedeutende Position als Sathanas und die Teufel im »Großen Neidhartspiel«, denn er hat Elltschnprecht nicht dazu angestiftet, auf das Veilchen zu schießen, ist nicht Auslöser des Zyklus der mimetischen Gewalt.¹¹²⁵ Der Aspekt des mimetischen Begehrens entfällt im »Kleinen Neidhartspiel«, weder werben die Bauern um höfische Damen, noch wird das Veilchen von den Bauern gepflückt.¹¹²⁶ Auch für Bockmann besteht das wesentliche Merkmal des »Kleinen Neidhartspiels« darin, „dass hier nicht mehr die Vertauschung der Objekte im Vordergrund steht, sondern der Ersatz durch den Kothaufen.“¹¹²⁷ Die Präsenz der teuflischen Materie bleibt im »Kleinen Neidhartspiel« weitgehend unbegründet.

Die Rolle des Sündenbocks übernehmen ganz unzweifelhaft die Bauern, die alle Figuren als Schuldige identifizieren. Die apokalyptische Opposition zwischen höfischer Partei und Bauern bleibt jedoch oberflächlich, wie schon am ähnlichen Stil der Figurenrede von höfischem und bäuerlichem Personal deutlich wird. Allein die Herzogin verkennt die Schuld der Bauern und verweist Neidhart in einem knappen Kommentar aus dem Lande (77–78). Nicht nur die Verbannung Neidharts, auch die Versöhnung mit der Herzogin wird gestraft dargestellt bzw. nur durch Figurenrede angedeutet: *ein ritter* fordert Neidhart auf, der Herzogin die Hand zu reichen (*Nu gebt der hertzogin ewr handt*; 225), da sie den Kampf gegen die Bauern gewonnen haben, wolle sie die ritterliche Partei entlohnen.

Durchaus denkbar ist, dass die Tänze um das (falsche) Veilchen, die Verbannung Neidharts aus der Gunst der Herzogin und die Versöhnung pantomimisch performt wurden, im

¹¹²⁵ Dass das »Kleine Neidhartspiel« nach dem Teufelsauftritt zumindest etwas näher in heilsgeschichtliche Perspektive rückt, kann man an den darauf folgenden Worten eines Bauern erkennen, der seinen verwundeten Bruder beklagt: *Das mir mein bruder ist erschlagen / Das will ich crist von himel klagen* (201–202). Der erschlagene Hebenstreit steht allerdings nach dem durch Laurein verabreichten *getranck* wieder auf und ist quicklebendig (211–218). Mit Bezug zur exaltierten Klage des Bauern sei auch erwähnt, dass Krämer- und Arztspiel in den geistlichen Spielen meist auf die Marienklage folgen – hier also wieder die Geschlechterrollen verkehrt werden.

¹¹²⁶ Das weibliche Begehren, das sich in der Aufforderung Adlehaits zum Tanz und dem Wühlen der Jungfrauen in der Scheiße manifestiert, scheint keine destruktiven Konkurrenzkämpfe nach sich zu ziehen.

¹¹²⁷ Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition, S. 238. Eine Akzentuierung des skatologischen Elements erkennt auch Scheel: Man lache nicht mehr primär über den Streich, sondern über die Präsenz der Scheiße. Vgl. Scheel: *Violen(t)-stories*, S. 204.

Text des »Kleinen Neidhartspiels« finden sich jedoch lediglich direktive illokutionäre Akte innerhalb der Figurenrede, die auf diese rituellen Vorgänge hinweisen. Die Regiebemerkungen werden durch wörtliche Rede substituiert und Beschreibungen physischer Handlungen weitestgehend aus dem Text ausgespart, was Schlüsse zur rituellen Dimension der Veilchenhandlung erschwert. Doch könnten gerade die ausgesparten Regiebemerkungen darauf hindeuten, dass das »Kleine Neidhartspiel« nach dem Prinzip ritueller Kohärenz (re)produziert wurde, das Wissen um das Veilchenritual körpergebunden weitergetragen und nicht notwendigerweise verschriftlicht wurde.

Auch der Epilog signalisiert eine rituelle Rahmung des Textes durch eine jährlich wiederholte Handlung. Im Zusammenhang mit den oben erwähnten Parallelen zum geistlichen Spiel ist die Einordnung des »Kleinen Neidhartspiels« in den kirchlichen Kalender, die Fastnacht mit darauffolgender Fastenzeit und Passionslesungen, signifikant (227–236). Der *vrlaub nemer* erinnert daran, dass die Passionslesung, eingebunden in die rituellen Handlungen der Karwoche, eine transformative Wirkung hat: *So man den passion tut lesen / So legen wir dann die sund all nyder* (234–235). Die rituelle Lesung des Passionstextes trägt zum Gedenken an Jesus bei, der als (Opfer-)Lamm Gottes für die Sünden der Menschen am Kreuz starb und im Descensus die Seelen aus der Hölle befreit hat – es gibt also auch Hoffnung für die Bauern, mit denen die teuflische Materie der Scheiße in das Handlungsgeschehen des »Kleinen Neidhartspiels« getreten ist und deren Seelen der Teufel erobert hat. In spätestens einem Jahr aber, so der *vrlaub nemer*, beginnt das Spiel mit dem Veilchen von neuem: *Wilß Got piß jar kum wir her wider* (236).

3.8. Veilchenschwund in den Neithart Fuchs-Drucken

In den Neithart Fuchs-Drucken ist der Veilchenschwank als Narrativ überliefert, das im Zusammenspiel von Text und Bild entsteht. Im Gegensatz zu den Wandbildern und dem nur geringfügig älteren Sandsteinreliefzyklus an der Meißener Albrechtsburg (1485) stellt die Schrift in den Drucken allerdings das quantitativ dominierende Medium dar.¹¹²⁸ Es handelt sich also um eine Kombination von Liedtexten, visuell abgesetzten Überschriften und drei Holzschnitten, wobei auf dem jüngsten Druck ein Holzschnitt zweimal eingesetzt wurde,

¹¹²⁸ In den Titeln der Drucke und im ersten Lied wird die Herkunft Neidharts aus Meißen wiederholt genannt. Wie bereits im zweiten Teil dargelegt, ist dies keine Neuerung der Drucke, da Meißen schon in den Handschriften f, s, st und w (Hosenschwank) und somit bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts als Herkunftsort angegeben wird. Ernst und Albrecht von Meißen, die den Neubau der Albrechtsburg beauftragten, waren gegenüber dem Hause Habsburg loyal. Albrecht verbrachte Teile seiner Jugend am Hof Friedrich III. in Wien. Sicherlich beeinflussten sich Habsburger und der Wettiner in ihrem Interesse an den Neidhart.

also nur zwei unterschiedliche Bilder zu sehen sind. Nur im Titelholzschnitt der Inkunabel (1491/1497) ist Neidhart mit einem Veilchen als Attribut ausgestattet, in den jüngeren Drucken ist das Veilchen verschwunden (vgl. Abb 8, 10 und 11).

Der Veilchenschwank wird im »Neidhart Fuchs« quasi durch den Hosenschwank eingeleitet (vgl. SNE II: s 7, hier z 1,VII), der die Erklärung dafür liefert, wie Neidhart an den herzoglichen Hof gelangt. Die Ausgangssituation für den Einsatz der Veilchenschwankerzählung ähnelt den singular überlieferten beiden Anfangsstrophen des Veilchenschwanks in der Brentanoschen Handschrift (f), die als Schwanksammlung ähnlich planvoll angelegt scheint wie die Drucke, und in denen Neidhart am Hof mit Speisen und Wein versorgt wird. Seinen gesellschaftlichen Aufstieg verdankt das (auto)biographisch erzählend-singende Ich seinem Gesang. Gleichzeitig werden ihm aber erst am Hof die Abenteuer bekannt, von denen bereits im Titelholzschnitt gesprochen wird: *da ward mir abentür bekant, / das geschach als durch mein singen. / wer fursten huld erwerben wil, der müs etwas verpringen* (SNE II: s 7, hier z 1,VII,6–8). In diesem Kontext ist auch die Überschrift *Hye fint Neidhart denn feiel*, die zwischen dem Natureingang des Veilchenschwanks und dem ersten Holzschnitt steht, als doppeldeutig lesbar: »Hier (er)findet Neidhart das Veilchen«.

Die Drucke überliefern eine Fassung des Veilchenschwanks, die nicht als „ungeschickte und rohe Bearbeitung des Abenteuers“,¹¹²⁹ sondern vielmehr als „geschickte Kompilation“¹¹³⁰ verschiedener Neidhartlieder gelten darf. Jörn Bockmann, der von einer kürzeren »A-Fassung« und einer längeren »B-Fassung« spricht, bietet eine präzise Zusammenfassung des Handlungsschemas:

So werden die beiden Perspektiven der Schwankgedichte so miteinander harmonisiert, dass sie als Abfolge von Erlebnis und nochmaliger Erzählung erscheinen. Während die ersten vier Strophen sich überwiegend an der A-Fassung orientieren, werden nach den Klagereden der Herzogin und Neidharts, dessen Gnadenbitte und Racheschwur sowie die Erzählung der folgenden Geschehnisse an der B-Fassung ausgerichtet. Neidhart schwört Rache; die Bauern begeben unterdessen ihr Pseudo-Zeremoniell (das Veilchen an einer Stange wird umtanzt); der beobachtende Jäger taucht wieder auf; die Meldung an Neidhart und dessen Rachefeldzug mithilfe der Ritterschaft samt seinen bekannten Folgen (Leibesstrafe an 32 Bauern) erfolgt ebenfalls umgehend. Als Reaktion darauf meldet sich der am Schluss der A-Fassung beklagende Bauer wieder zu Wort (VV. 244–248), worauf sich die Schlusstrophe der B-Fassung anschließt, die auch die Zurückerstattung des primären Zeremonialobjekts an die Herzogin berichtet. Die Fürstin ist mit dieser Rache anscheinend wieder versöhnt (V. 257: „des ward die herzogine fro“), so dass von dieser Lage der Dinge aus die verbleibenden Teile der B-Fassung (I–V) dann bruchlos anschließen, die ja aus der Perspektive der bereits vollzogenen Versöhnung erzählen.¹¹³¹

¹¹²⁹ Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 10.

¹¹³⁰ Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition, S. 232.

¹¹³¹ Ebd., S. 232–233.

Ganz bruchlos schließen die Strophen, die den ersten fünf Strophen des Veilchenschwanks aus der Sammlung Brentanos (f) gleichen, allerdings nicht an die Versöhnung mit der Herzogin an. Vor der erneuten Erzählung des Veilchenabenteuers findet sich eine Zwischenüberschrift: *Hie sagt Neithart den edel leuten wie es im ist ergangen mit dem feiel*. Während die vorausgehenden drei Zwischenüberschriften mit Holzschnitten kombiniert sind, steht die Überschrift, die das Wiedererzählen des Veilchenschwanks einleitet, alleine – die Wiederholung des Abenteuers findet nur auf sprachlicher Ebene statt.

Vergleicht man die sekundäre Erzählung (Str. IX–XIII) mit dem primär erzählten Veilchenschwank (Str. I–VIII) fällt auf, dass die Verkündigung des Veilchenfunds am Hof auf der sekundären Ebene ausführlicher erzählt wird. Besonders deutlich wird die Transformation des Erzählten durch eine Änderung der Szenerie. Auf der Ebene der primären Erzählung berichtet das Ich der Herzogin auf der *purg* (III, 2) vom Veilchenfund, auf der zweiten Erzählebene behauptet das Ich, es hätte die Herzogin auf einer *greinen awen* (XII, 3) getroffen. Diese Veränderungen akzentuieren die Beweglichkeit und die meist situativ bedingte Veränderlichkeit der im Medium des Drucks fingierten, improvisierten, mündlichen Performance. In der Schrift wird der mündliche Erzähler-Sänger Neidhart als unzuverlässiger Erzähler enttarnt.

Innerhalb der sekundären Ebene weiß der unzuverlässige Erzähler-Neidhart vom Verbleib des Veilchens und berichtet die Schandtät des Bauern am Hof knapp und mittels Verwendung des Kraftworts »schießen«: *er prach mir meinen feiel ab, an die stat so töt er scheissen* (XI, 16). Auf primärer Erzählebene wird hingegen der performativ weniger wirkungsvolle lateinische Begriff »merdum« verwendet (*ain merdum er darunter tät*; II,18, bzw. *ain grossen merdum si darunter fand*; III,21). Eine Aneignung des rituellen Symbols durch das Pflücken des Veilchens wird nicht explizit erwähnt, man könnte also zunächst davon ausgehen, dass die Bauern auf das Veilchen geschissen und somit das rituelle Objekt geschändet haben. Dennoch weiß Neidhart auch auf primärer Erzählebene nach der Entdeckung der Scheiße genauestens über die Vorgänge Bescheid: *der veiel wirt gerochen / all an den öden törpel, die mir in hand abgeprochen* (V, 15–16). Die Bauern haben demnach das rituelle Objekt gepflückt und somit in Besitz genommen – wie in anderen Versionen des Veilchenschwanks gehört die Schuld der Bauern zum impliziten Figurenwissen.

Die Rückeroberung des Veilchens durch Neidhart und die Ritter findet während des Bauerntanzes um das begehrte Objekt statt, welches sich auf einer Stange befindet. Hierbei handelt es sich in mehrfacher Hinsicht um ein verkehrtes Ritual, da die Ausführenden nicht

zu der Handlung legitimiert sind und zudem die rituelle Handlung nicht regelkonform durchgeführt wird: Die Bewegungen der Bauern werden als *sappen* (schwerfällig hüpfen) und *gnappen* (wackeln/hinken) beschrieben. Die Ritter bestrafen die Bauern für die Störung des höfischen Veilchenrituals, indem sie ihnen Gliedmaßen abschlagen. Nach dem Kampf bringt Neidhart das Veilchen zu der Herzogin und ihrem Gefolge, wo diese das zurückerlangte rituelle Objekt anschauen: *si schawten den feiel do / umb den so wart erhanwen / wol zwen- unddreisigk durch den giel / und menger an den rugken fiel. / also wart der feiel gerochen / all an den ôden tōrpelen, die in hand abgebrochen* (VIII, 11–16). Diese kollektive Veilchenschau der Damen reicht offensichtlich als Wiedergutmachung und Substitut für das gestörte höfische Ritual aus, denn von einem Tanz um das Veilchen wird nicht berichtet. Um zu verdeutlichen, dass Neidharts Racheversprechen in die Tat umgesetzt wurde, wird es in den letzten beiden zitierten Versen beinahe wörtlich wiederholt. Während die Wiederholung auf formaler Ebene als rituelles Element betrachtet werden kann, ist die kollektive höfische Schau des Veilchens, die im Gegensatz zum Tanz um das Veilchen passiv ist, auf Handlungsebene eine theatrale Dimension.

In Bezug auf die Stellung des Erzählers ist eine Variante der Drucke auffallend, die sich in den Handschriften (s und f) nicht findet. Wie bereits beschrieben vollzieht sich in den Texten der Handschriften ein plötzlicher Wechsel vom autodiegetischen zum heterodiegetischen Erzählen. Während zuvor aus der Perspektive der ersten Person erzählt wird, die gleichzeitig Protagonist ist, heißt es in Strophe V (f) beziehungsweise III (s) plötzlich *der Neithart furt den rayen* (f; *her neithart* in s). In den Drucken bleibt es auf der Ebene der sekundären Erzählung bei der autodiegetischen Stellung des Erzählers: *ich Neithart, furt den raien* (XIII, 7), die Position der Erzählinstanz wird fixiert. Interessant ist dies vor allem, weil es auf der primären Erzählebene im »Neithart Fuchs« zum Wechsel zwischen Autodiegese und Heterodiegese kommt, in Strophe VII und VIII wird plötzlich von *dem Neithart* gesprochen. In der als vergangen erzählten, spontan improvisierten mündlichen Performance-Situation werden Sprecherstimme und Standpunkt hingegen festgeschrieben. Die Handschriften, die eine spontane mündliche Performance-Situation simulieren, lassen an dieser Stelle hingegen Raum für mögliche Sprecherwechsel offen.

Die Tatsache, dass Neidharts Erzählung der Veilchengeschichte vor den *edel leuten* am Wiener Hof mit seiner Verbannung durch die Herzogin endet (*ich rat dir auf die trewe mein, du hebst dich aus dem lande* (XIII, 16) und nicht von der Rückeroberung des Veilchens und der Bestrafung der Bauern berichtet – seinen auf der primären Ebene erzählten Sieg über die

Gegner also ausspart –, erscheint auf den ersten Blick erstaunlich. Allerdings ist es eben die Entdeckung der Scheiße durch die *schneeweissen hende* (XIII, 10), welche die witzige, das Lied abschließende Pointe ausmacht und durch die sich das erlebende Ich zwar selbst diskrediert, sich aber gleichzeitig als ausgezeichneter Sänger am Hofe hervortut. Ferner könnte man vermuten, dass das erlebende Sänger-Ich die Ritter auf seine Seite ziehen und gegen die Bauern aufbringen will.

Die Verbannung durch die Herzogin ist zudem der Grund, wieso sich das erlebende Ich (Neidhart) überhaupt erst vom Hof weg in die dörperliche Sphäre begibt – die Erzählung wird in der letzten Strophe nicht ausdrücklich wieder zurück auf die erste Ebene geholt, so dass alle folgenden Schwänke auch der sekundären Erzählebene zugeordnet werden könnten. Ob der folgende Fassschwank also vom erzählenden-Sänger-Ich oder vom erlebend-erzählenden Sänger-Ich gesprochen wird, bleibt offen. Man kann den Fassschwank als sekundäre Erzählung verstehen, als Abenteuer, das Neidhart den Rittern in Wien erzählt, nachdem ihm die Dörper das Veilchen gestohlen haben. Der Fassschwank wäre somit das erste Lied, welches die Neidhartfigur seinem Publikum vorträgt, nachdem sie vom Aufdecken des falschen Veilchens durch die Herzogin berichtet hat.

Da im Fassschwank zunächst von einem Dörpertanz berichtet und in derselben Strophe, in der das Neidhart-Ich angibt, dass Engelmar durch seine Bienen betrogen wurde, auch davon erzählt wird, dass Engelmar durch kunstvolle (*weche*) Waffen auf eine Stelze gerichtet wird, könnte man annehmen, dass es sich hier eigentlich um den Veilchentanz handelt und der auf der primären Erzählebene singende Neidhart am Wiener Hof seine Rache erzählerisch und rhetorisch ausschmückt. Diese Lesart wird zudem durch die Holzschnitte gestützt, denn auf dem Bild zum Fassschwank sieht man noch keine Figur mit einer Stelze am Bein, auf dem Bild zum später folgenden Bremsenschwank hingegen schon (vgl. Abb. 2 und 3). Auf sekundärer Erzählebene wäre der Fassschwank somit die Erzählung von der Rache für die Scheiße unter dem Hut und dem damit stets verknüpften Abschlagen der dörperlichen Beine.

In Bezug auf den Stelzenfuß auf dem Holzschnitt zum Bremsenschwank stellt Cora Dietl in ihrer Darstellung zum »Tanz in der Neidharttradition« eine direkte Verbindung zwischen der ikonographischen Darstellung der Drucke und den historischen Performances her:

Betrachtet man das Bild aus dem „Neidhart Fuchs“ genauer, dann fällt auf, dass das Holzbein des Bauern nur an das angewinkelte Bein angebunden ist, es ist keine wirkliche Verstümmelung abgebildet. Die Illustration dürfte ein Zeugnis dafür geben, wie der ‚Stelzentanz‘ der Bauern

zur Zeit des Erscheinens des „Neidhart Fuchs“ dem Publikum bereits optisch vertraut war: durch die Inszenierungen von Neidhartspielen.¹¹³²

Im »Großen Neidhartspiel« nehmen die Ritter nach der Entdeckung des beschissenen Veilchens einige Bauern gefangen und *pinten in Stelzen an jre payn* (963–4). In den Regiebemerkungen ist im Rahmen des Rachekampfes von einem Abschlagen der Beine nicht die Rede.¹¹³³ Erst sehr viel später wird Engelmar in der Szene, in der sich Neidhart im Fass versteckt und die Bauern gegeneinander kämpfen, als Strafe für das Zerbrechen von Frideruns Spiegel ein Bein abgeschlagen (vgl. Kap. 3.6.) – eine Szene, deren Handlungsmomente im Fassschwanklied der Drucke in einer Strophe zusammengefasst sind (VII).

Dass das Fass auf den Holzschnitten der beiden älteren Ausgaben des »Neidhart Fuchs« von einem Pferd gezogen wird, ist eine Parallele zu den Texten der Neidhartspiele. Während im Liedtext kein Pferd erwähnt wird und Neidhart auf der Flucht vor den Bauern lediglich Hilfe von seinem Knecht bekommt, ruft er im »Großen Neidhartspiel« seinem Knecht zu: *Pald auff vnd bring vns die pfärd* (»Großes Neidhartspiel« 2282).¹¹³⁴ Man kann hier also von einem Einfluss der Performance-Praxis auf das überlieferte Text- und Bildmaterial ausgehen.

Die genaue Betrachtung der Anordnung der Holzschnitte und der Wechselbewegung in der Wahrnehmung von Text und Bild ermöglicht Überlegungen zum Einsatz von Körpern, Sprache, Musik und Requisiten in den plurimedialen Performances. So steht in den beiden älteren Drucken der erste Holzschnitt zum Veilchenschwank, der zeigt, wie Neidhart das Veilchen findet und mit seinem Hut bedeckt, während ein Bauer den Vorgang zwischen Bäumen versteckt beobachtet (vgl. Abb. 16 und 19), nicht am Beginn des Liedes, sondern folgt auf die erste Strophe, die mit der Naturbeschreibung und Ansprache ans Publikum an die Praecursorrede der Spiele erinnert. Wie auch vermutlich in der Performance eine Zäsur zwischen liminaler Prologrede und Handlung wahrgenommen wurde, signalisiert in den

¹¹³² Dietl: Tanz und Teufel in der Neidharttradition, S. 400. Ähnlich zuletzt auch Velten: Scurrilitas, S. 288. Das Stelzen-Motiv findet sich auch in den Holzdrucken zum Hochzeits-, Bilder- und Bremsenschwank. Es ist fraglich, ob es sich nur auf die »Inszenierung von Neidhartspielen« oder auch von »Neidhartliedern« beziehen lässt. Dietls Auslegung, dass es sich nicht um eine »wirkliche Verstümmelung« handele, ist hinterfragbar, da eine Stelze als Gehhilfe bei Verletzungen und fehlenden Teilen des Beines vermutlich immer am Knie angesetzt wurde. So findet sich auch auf einem Holzschnitt von Hans Schäufolein, der erstmals 1511 in Ulrich Tenglers Laienspiegel abgedruckt wurde, in der rechten unteren Bildecke eine Figur mit einer Stelze und einem angewinkelten Bein. Vgl. die Abbildung aus dem kolorierten Exemplar des Laienspiegels von 1512 der Bayerischen Staatsbibliothek, VD16: T 342, Bl. 161v.

¹¹³³ Auch das »Schinken abschlagen« im »Sterzinger Spiel« und »Sterzinger Szenar« wird nur in Konjunktivform erwähnt. Die Bauern *sullen sich stellen, samm seyn Sy vast wundt* (St. NhSz. 517–519).

¹¹³⁴ Im »Sterzinger Spiel« heißt es lediglich, dass jemand mit einem *Vas myttin in die Schrancken gefarn kommt* (St. Sz. 799–800), später wird ein *Zyehkarrn oder Protzen* erwähnt (846). Bei einem Protzn bzw. Brotzen handelt es sich wohl um einen »Karren mit zwei Rädern«, vgl. Schmeller: Bayerisches Wörterbuch, Bd. 1, S. 377.

Drucken somit eine ikonographische Zäsur den Übergang zwischen statisch beschreibendem Prolog und dem Beginn der bewegten Handlung der Veilchensuche.¹¹³⁵

Dass auch im Medium des Holzschnitts ein Simultanbild denkbar ist, belegt das zweite Bild zum Veilchenschwank im ältesten Neithart Fuchs-Druck (vgl. Abb. 17). Der typische Hut Neidharts ist hier gleich zweimal abgebildet. Am linken unteren Bildrand ist der Hut auf der Wiese zu Füßen der höfischen Gesellschaft erkennbar, während in der rechten Bildhälfte die Herzogin den Hut, unter dem der Kothaufen sichtbar wird, in der Hand hält. Durch die Sequenzierung stellt der Holzschnitt die transitorische Qualität des höfischen Tanzes um das Veilchen, das anschließende Lüpfen des Huts durch die Herzogin und das entsetzte Abwenden der Hofgesellschaft bildlich dar und suggeriert somit Bewegung.

Im jüngsten Druck fehlt der Holzschnitt, der Neidharts Veilchenfund zeigt. Unter der Überschrift *Hie findet Neidhart den Feyel* sieht man das Bild der Entdeckung des Scheißhaufens durch die höfische Gesellschaft (vgl. SNE II, S. 55 und Abb. 22) – der Holzschnitt wurde hier zweimal verwendet, somit wird bereits ikonographisch vorweggenommen, dass sich unter dem Hut keine Blume befindet.¹¹³⁶ Im Gegensatz zu den handelnden Figuren hat das Bild und Text rezipierende Publikum einen deutlichen Wissensvorsprung, die dramatische Ironie wird durch den Holzschnitt im jüngsten (Frankfurter) Druck verstärkt.¹¹³⁷

Durch die zweifache Verwendung des Holzschnitts wird die Betonung auf die materielle Präsenz der Scheiße gelegt. Das direkte Bild affiziert die Rezipierenden stärker als die sprachlich erzeugten Bilder in den Liedern. Der aus der Distanz der schriftlichen Kommunikation resultierenden, schwindenden Wirkkraft der Scheiße versucht der letzte Druck durch die doppelte Schau entgegenzuwirken. Wie bereits dargelegt, kann der Ausdruck »Veilchen« auch zur Bezeichnung des Substituts dienen und den Scheißhaufen bezeichnen. Dies wird besonders durch die Überschrift *Hie findet Neidhart den Feyel* über dem Bild mit der Entdeckung des Haufens deutlich. Auch in der materiellen Überlieferung wird die bäuerliche Scheiße immer präsenter und überlagert das Veilchen als ursprünglich rituelles Objekt.

¹¹³⁵ Nur auf den ältesten Druck trifft wiederum zu, dass der Holzschnitt, der die Entdeckung des Veilchens zeigt und der die Bewegungsabfolge Tanz – Entdeckung des Veilchens – angeekeltes Wegdrehen ins Bild setzt (vgl. Abb. 17), mitten in die Strophe gesetzt wurde. Der Holzschnitt folgt unmittelbar auf den Vers, in dem vom höfischen Tanz berichtet wird (*da erhûb sich ain tanz*; III, 7) und steht somit mitten zwischen zwei Reimpaarversen. In den beiden jüngeren Drucken ist der Holzschnitt etwas geschickter positioniert und folgt am Ende der Strophe.

¹¹³⁶ Neben produktionstechnischen Gründen kann das Fehlen des Holzschnitts auch auf das bereits erwähnte Spiel mit der doppelten Bedeutung des »Veilchens« (»Blume«/»Kothaufen«) zurückzuführen sein.

¹¹³⁷ Ohne Kenntnis des Veilchenschwanks lässt sich hier der Plot allerdings nicht wie in den beiden älteren Drucken weitestgehend unabhängig vom Text konstruieren.

Im Gegensatz zum »falschen Veilchen« steht das »originale« rituelle Objekt auf den Holzschnitten des Frankfurter Drucks weniger im Mittelpunkt als im Augsburger und Nürnberger Druck. Das Veilchen ist auf dem Titelholzschnitt und somit als Attribut des Schwankheldens Neidhart verschwunden. Zudem fehlt auf dem Holzschnitt, auf dem die Bauern um die Blume tanzen, die exponierte Position des Veilches auf einer Stange. Unter der Überschrift *Hie tantzen die Bawren umb den Feyel / den sie dem Neidhart betten gestolen* sieht man die Bauern im freien Feld tanzen (vgl. Abb. 23). Ob sie um die Blume tanzen, die auf dem Feld steht, ist nicht klar erkennbar. Das Veilchen ist zwar in der Bildmitte positioniert, aber befindet sich nicht, wie im Text zu lesen und auf den Holzschnitten der älteren Ausgaben des »Neithart Fuchs« zu sehen (vgl. Abb. 18 und 22), *auf ainer stange* (VIII, 1),¹¹³⁸ sondern steht unberührt im Feld verwurzelt. Im Bildaufbau ist das Veilchen nicht mehr als das zentrale symbolhafte Objekt des Rituals zu erfassen. Während der Tanz auf den älteren Holzschnitten als Götzentanz „nach dem ikonographischen Muster des Tanzes um das Goldene Kalb gestaltet ist“,¹¹³⁹ wirkt er auf dem Frankfurter Holzschnitt nicht mehr wie das Element eines planvoll inszenierten Rituals, sondern eher wie eine ungeplante Handlung, ein regelloser Tanz, der weder theatral noch rituell strukturiert ist.¹¹⁴⁰

Dass die Ikonographie des jüngsten Drucks das Veilchen nicht mehr in den Mittelpunkt stellt und der Fokus sich eher auf den Tanz im Allgemeinen richtet, belegt auch eine Wiederverwendung des Bauerntanz-Holzschnittes. 1567, ein Jahr nach dem Erscheinen der Frankfurter Ausgabe des »Neithart Fuchs«, wurde Florian Daul von Fürstenbergs »Tantzteuffek«, ein Anti-Tanz-Pamphlet, veröffentlicht. Zur Illustration des Titels verwendeten die

¹¹³⁸ Im Zuge seiner Interpretation der Veilchenschwanklieder als konzeptioneller Verschriftlichung eines Frühlingsrituals identifiziert Konrad Gusinde die Stange als Maibaum (vgl. Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 14). Da der Ort des Bauerntanzes als *chirchtag* (VI, 13) bezeichnet wird und der Freudentanz an einem Sonntag stattfindet, ist Hans Mosers Annahme, dass die Stange für einen Kirchweihbaum steht, bzw. eine Stange, wie sie scheinbar in Kirchweihen eingesetzt wurde, plausibler (vgl. Moser: Maibaum und Maienbrauch, S. 136–137). Da sich die Beschreibung auf die Profanisierung des sakralen Geschehens, auf das weltliche Fest mit Musik, Tanz und lärmigem Durcheinander beschränkt, könnte man dies als impliziten Kommentar zur kulturellen Praxis des Kirchweihfestes verstehen.

¹¹³⁹ Dietl: Tanz und Teufel in der Neidharttradition, S. 398. Hier auch Abbildungen von Holzschnitten aus dem »Narrenschiff« Sebastian Brants und der »Schedelschen Weltchronik«, deren Bildaufbau den Holzschnitten aus den beiden älteren Ausgaben des Neithart Fuchs ähnelt (vgl. ebd. S. 412–413).

¹¹⁴⁰ In diesem Zusammenhang fällt auch die Entsprechung der zeitlichen Handlungsordnung des Liedtextes mit der Schilderung des Tanzes der Israeliten um das Goldene Kalb im 2. Buch Mose auf. Während Aaron am ersten Tag das Kalb gießt und einen Altar errichtet, findet am nächsten Tag das Fest mit dem Tanz um das Götzenbild statt. Der Veilchenschwanktext der Drucke lautet: *Es geschach an ainem sampstag spat / darnach am sontag morgen also dradt* (VI, 1–2).

Frankfurter Verleger Sigmund Feyerabend und Simon Hüter den Holzschnitt zum Veilchenschwank aus der jüngsten Ausgabe des »Neithart Fuchs«, die sie ein Jahr zuvor herausgegeben hatten.¹¹⁴¹

Auf den Holzschnitten des jüngsten Drucks ist nicht nur das Veilchen als zentrales Symbol aus dem Fokus verschwunden, es fehlen auch die Musiker mit Schalmeyen, die in den beiden älteren Ausgaben sowohl auf dem Holzschnitt zu sehen sind, der den höfischen Tanz und die Entdeckung des Veilchens zeigt, als auch auf dem Holzschnitt mit dem dörperlichen Veilchentanz (Abb. 17, 18, 20 und 21).¹¹⁴² Im Text hingegen wird Musik nur in Bezug auf den höfischen Tanz um das Veilchen erwähnt. Auf der ersten Erzählebene wird der Tanz durch *pfeifen, fidlen, floriren* (III, 8) untermalt, auf der Ebene der Erzählung des Veilchenabenteuers am Wiener Hof, die in allen Drucken unebildert bleibt, erklingen *trumet, pfeif, paugken, saitenspiel* (XIII, 4). Da die Musiker auf dem Holzschnitt zum höfischen wie dem zum dörperlichen Tanz die gleichen Instrumente spielen, kann man eventuell von der ikonographischen Darstellung der Drucke auf die Performance-Praktiken schließen.

Eine Art szenische Zäsur bildet im ältesten und jüngsten Druck der Holzschnitt, auf dem der Bauerntanz um das Veilchen abgebildet ist (vgl. Abb. 18 und 23). Er steht zwischen dem Racheschwur Neidharts und dem zeitlichen wie örtlichen Wechsel der Perspektive vom Hof zum Tanzhügel der Bauern, der auch durch die ersten Verse der folgenden Strophe klar markiert ist: *ez geschach an ainem sampstag spat / darnach am sontag morgen also dradt / der veiel wardt getragen / all auf den danczpuchel dahin, als ich euch nun wil sagen* (VI, 1–4). Eine Variante der Strophe lässt sich durch das Vorhandensein des Bildes in den Drucken erklären. Während die Texte in Handschrift f und s in Bezug auf den Bauerntanz auf die visuelle Wahrnehmung der Rezipierenden verweisen (*sechet wie odenlich er sprang / dort voren an dem reyen*, f VII, 14–15), fehlt die Publikumsaufforderung in den Drucken. Man könnte annehmen, dass die rhetorische Figur in den Drucken durch das Vorhandensein eines nicht-sprachlichen Bildes hinfällig geworden ist, die Szene den Rezipierenden durch die Materialität des Holzschnittes vor Augen gestellt wird. Allerdings fehlt die Deixis in den Texten der Drucke nicht völlig, so ist etwa das Demonstrativpronomen *dort fornen* vorhanden. Tatsächlich korrelieren Text und

¹¹⁴¹ VD16: D 305: »Tantzteuffel: das ist wider den leichtfertigen vnuerschempten Welttantz und sonderlich wider die Gottßzucht und ehrvergessene Nachttänze. gestellet durch Florianum Daulen von Fürstenberg«. Meines Erachtens widerspricht die Verwendung des Bildes aus dem »Neithart Fuchs« als Illustration des »Tantzteuffels« Cora Dietls These, das in den Neidharten auf eine lange Tradition der kirchlichen Tanzkritik zurückgegriffen werde und diese sich explizit auf den bäuerlichen, nicht aber den höfischen Tanz beziehe, denn der »Tantzteuffel« wendet sich im Titel gegen jeglichen *Welt tantz*.

¹¹⁴² Neben den Holzschnitten zum Veilchenschwank finden sich Musiker – hier mit Schalmey und Sackpfeife – nur noch auf dem Holzschnitt zum Bremsenschwank (vgl. Abb. 3) der älteren Ausgaben des »Neithart Fuchs«. Im Text zum Bremsenschwank werden keine Musiker genannt.

Bild hier, denn die Figur, die auf dem Holzschnitt den Reien anführt, erweckt bei der Betrachtung den Eindruck, als springe und gestikuliere sie wilder als die restlichen Tänzer. Die Figur auf dem Holzschnitt treibt *so uppiglichen dandt* (z. VI, 14), wie es der Text beschreibt. Bild und Text verbinden sich in der Rezeption zu einem kinästhetischen Erlebnis.

Obwohl sie im jüngsten Druck insgesamt detaillierter sind und mehr Räumlichkeit vermitteln,¹¹⁴³ erzeugen die Holzschnitte zum Veilchenschwank in allen drei Ausgaben einen illusionistischen Guckkasteneffekt. Die dargestellten Tänze und Gesten sind konstativ, verlassen die Bilder nicht und haben eine rhetorisch empathische Funktion, ohne die Rezipierenden direkt zu adressieren. Sie enthalten keine Illusionsbrüche, wenden sich nicht direkt an die Betrachtenden und stehen somit in Analogie zu theatralen Performances, bei denen das Publikum die Rolle unbeteiligter Voyeure einnimmt.¹¹⁴⁴

Zusammenfassend lässt sich zum Veilchenschwank in Text und Bild des »Neithart Fuchs« sagen, dass die medialen Bedingungen des im statischen Schriftbild fixierten Narrativs reflektiert werden. Die gedruckten Texte als Kunstwerke, die im technischen Produktionsprozess noch weiter vom Körper der »Künstler*innen« losgelöst sind als die Handschriften, suggerieren einerseits Mündlichkeit, thematisieren aber auch mündliche Erzählsituationen. Durch die doppelte Erzählung des Veilchenschwanks wird der Medienwandel reflektiert und poetisch verarbeitet. Das wiederholte Erzählen des Veilchenschwanks durch die Neidhartfigur am Wiener Hof generiert eine sekundäre Erzählebene, die von der primären Erzählung in Einzelheiten abweicht. Die Unklarheit über die Grenzen zwischen den Erzählebenen eröffnet die Möglichkeit, den auf den Veilchenschwank folgenden Fassschwank als auf sekundärer Ebene erzählte Rache für den Veilchenraub der Bauern und somit als Fortsetzung des Veilchenschwanks zu lesen. Die enge Verbindung beider Schwänke ist auch in bildlichen Darstellungen außerhalb der Drucke belegt (vgl. das Wandbild von Burg Trautson, Abb. 4), was ein Hinweis auf die Performance-Praxis sein könnte.

Auch von den Holzschnitten, die den Betrachtenden eine illusionistische Guckkastenperspektive auf die Veilchenschwankhandlung bieten, kann man über die Darstellung von

¹¹⁴³ Vgl. Jöst: *Den Bawrn zu leyd fabr ich dabere*, S. 193. Jösts Beobachtung, dass die Neidhartfigur auf den Holzschnitten der beiden älteren Drucke als Betrachter ins Bild verlagert sei und diese Beobachterposition auf den Holzschnitten des Frankfurter Drucks fehle, trifft allerdings nicht zu. Mit Ausnahme des Holzschnittes zu z. 16 (SNE II: c 95, S. 174) wird Neidhart auch in den älteren Drucken immer als aktiv handelnde Figur ins Bild gesetzt, die z.B. Insekten auf die Dörper loslässt (SNE II: c 12, S. 28), mit einem Korb auf eine Dame zuläuft (SNE II: c 131, S. 236) oder die schlafenden Bauern wie Mönche verkleidet (SNE II: f 17, S. 255). Auf anderen Holzschnitten sind vornehmlich Figuren zu erkennen, die als Dörper identifizierbar sind, die Neidhartfigur ist hier auch in den älteren Drucken nicht abgebildet.

¹¹⁴⁴ Die Aussage betrifft nicht nur die Holzschnitte zum Veilchenschwank, sondern lässt sich – mit Ausnahme des Titelholzschnitts des jüngsten Drucks – auf die meisten anderen Holzschnitte im »Neithart Fuchs« übertragen.

»Requisiten« (Stelzen, Fass) und Musikern eventuell Rückschlüsse auf Performances der Neidharte ziehen. Trotz der kinästhetischen Qualitäten der Drucke findet die Popularität des Veilchenschwanks mit der beginnenden Stabilität des schriftlichen Gebildes im 16. Jahrhundert ihr vorläufiges Ende. Das rückläufige Interesse spiegelt sich im Verschwinden des Veilchens als zentrales ikonographisches Symbol wider. Im Frankfurter Druck aus dem Jahr 1566 ist das Veilchen nicht nur als Attribut der Neidhartfigur aus dem Titelholzschnitt verschwunden, es fehlt auch der Holzschnitt, der Neidharts Veilchenfund zeigt. Im letzten Holzschnitt, der den Freudentanz der Dörper nach dem Veilchenraub ins Bild setzt, ist das Veilchen aus dem Mittelpunkt des von den Bauern imitierten höfischen Rituals verschwunden.

3.9. *mittn auf den Veyel geschissn* – Das verd(r)eckte Veilchen im »Sterzinger Neidhartspiel und Neidhartszenar«

Wie in der Vorrede des »Kleinen Neidhartspiels« findet der Veilchenschwank auch im Prolog des »Sterzinger Neidhartspiels« keine Erwähnung. Angekündigt werden außer den Figuren – Neidhart, der Fürstin von Österreich, ihrem weiblichen Gefolge und den Bauern – lediglich *hübsche Abenteuer* und *sellzam Spyl* (19–28).¹¹⁴⁵ Unmittelbar nach den beiden Vorrednern fordert die Herzogin zur Veilchensuche auf, wobei sich ihre Worte explizit an das männliche Hofpersonal richten:

*Ier Herren Ritter vnd Knechte /
Hört zuo / vnd merket mich rechte /
Wir wellen bewt da auf disem Plan /
Auf hübsche Kurzweyl vaben an /
Vnd Wellichem hye sowol gehynngt /
Der Vns den erstn Veyel brinngt /
Deme wellen Wir gebn ain hübsches Kränntzelein /
Darzuo sol Er in vnsern Huld seyn /
In mit genaden allzeit bedenncken /
Vnd Ime darzuo ain schöns Klaynet schenncken (39–48)*

Nach Bockmann handelt es sich um eine „Aufforderung zur Veilchensuche, die ganz als höfische Sitte inszeniert wird.“¹¹⁴⁶ Der durchgängig verwendete Plural des Personalpronomens bezieht vermutlich das *Zymmer* mit ein, das weibliche Gefolge der Herzogin, welches sich laut vorangestellter Regiebemerkung gemeinsam mit ihr erhoben hat. Die Geschlechterrollen sind klar verteilt: Als Gegenleistung für den Veilchenfund wird dem männlichen

¹¹⁴⁵ In diesem Kapitel werden Zitate aus dem »Sterzinger Neidhartspiel« ohne Spezifizierung, Zitate aus dem »Sterzinger Neidhartszenar« mittels der Abkürzung »Sz.« angegeben.

¹¹⁴⁶ Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition, S. 241.

Kollektiv von den höfischen Damen ein Preis versprochen. Einen Beleg hierfür liefert eine Passage im Szenar, die im Spieltext fehlt und in der es heißt, dass die Herzogin *gegem Neydthardt vnd seiner Ritterschaft die auch auf sullen stehen* spricht (Sz. 57–59). Durch die räumliche Ordnung und die Ankündigung der Herzogin ist die Suche nach dem *erstn Veyel* im »Sterzinger Spiel« noch eindeutiger als in den übrigen Neidhart- als Spiel zwischen den Geschlechtern codiert, welches von der Herzogin als *hübsche Kurzzweyl* bezeichnet wird. Doch die Belohnung besteht hier nicht allein in einer zeitlich beschränkten Beziehung (»Buhlschaft«), neben ihrer zeitlich unbegrenzten (*allzeit*) Huld und dem symbolischen *Krännzleinn* verspricht die Herzogin dem männlichen Sieger noch eine materielle Belohnung, einen Siegerpreis (*Klaynet*).

Selbstverständlich hofft Neidhart, den *grossn Preis* und das *hübsche Krännzleinn* zu erlangen. Sein Versprechen an die Herzogin, sich *Inn dysem Iare* (59) besondere Mühe zu geben, um das erste Veilchen zu finden (57–59), ist ein Hinweis darauf, dass die Veilchensuche als jährliches Ritual verstanden werden kann. Die Herzogin scheint ihm gewogen und wünscht gutes Gelingen (66–73). Während der Aufruf zur Veilchensuche quasi aus dem weiblichen Kollektiv unter Führung der Herzogin erfolgte, fällt der männlichen Gemeinschaft nun die Aufgabe zur gemeinsamen Veilchensuche zu, in der Neidhart die Leitung übernimmt. Erstaunlich ist, dass dieser sich den Rittern zunächst vorstellt:

*Ich byn genannt der Neydhardt /
 Ain frischer Ritter zu dieser fart /
 Ich hab byssber auf aller Paan /
 Ye und ye das Peste getan /
 Darumbe Ir lieben Gsellen mein /
 Sullet ier hevt gern bey mir seyn /
 Vnd lasset mich darumbe ruochn /
 Kummet vnd helffet mir den Veyel suochn (78–85)*

Abgesehen vom Prolog handelt es sich hier um die erste Namensnennung Neidharts innerhalb der Figurenrede. Obwohl die Regiebemerkungen das männliche Personal durch Verwendung des Possessivpronomens in direkten Bezug zu Neidhart gesetzt haben (*seiner Ritterschaft / seinen dyenern*; 51/76), erweckt die Selbstvorstellung den Eindruck, er sei den Rittern bis dato unbekannt. Nichtsdestotrotz fordert Neidhart die Ritter auf, ihm bei der Suche zu helfen, sich in Zweierreihen aufzustellen und zum *Plaan* zu marschieren: *Steet zuoeinander allweg zwen vnd zwen / Wolauf wir wellen fürpas geen* (90–91). Neidharts Vorstellung und seine Anweisungen könnten ein Hinweis darauf sein, dass nicht alle Akteure über den Handlungsverlauf des Spiels Bescheid wussten, er in der Rolle des Protagonisten auch eine leitende und koordinierende Position hatte und diese Funktion erst durch die Nennung des Namens

Neidhart bekannt machte. Die Veilchensuche wird als gemeinschaftliche rituelle Handlung inszeniert, als Spiel, in dem Neidhart die Rolle des Ritualmeisters übernimmt und die Prozession zum Veilchen ordnet. Die Grenzen zwischen theatraler und ritueller Handlung erweisen sich im Veilchenschwank des »Sterzinger Spiels« als brüchig.¹¹⁴⁷

Das rituelle Objekt wird *mitten im Plaan* gefunden (94). Auf welche Art und Weise das Veilchen dort hingeraten ist, wird weder in den Regiebemerkungen des Spiels noch im Szenar angeführt. Wie im »Großen Neidhartspiel« personifiziert Neidhart das Veilchen, spricht mit ihm und heißt es willkommen. Seinen *gselln* erklärt er, dass er das Veilchen der Herzogin zeigen wolle, damit diese es selbst pflücken könne. Als Vorsichtsmaßnahme, damit es nicht verloren gehe, werde er das Veilchen bis dahin mit seinem Hut bedecken (97–110). Die konkrete Gefahr durch die Bauern wird von Neidhart nicht explizit antizipiert, zumindest ist an dieser Stelle von den Bauern noch keine Rede. Sie tauchen erst in der folgenden Regiebemerkung auf, in der simultane Handlungen beschrieben werden: Während Neidhart das Veilchen mit dem Hut bedeckt, kommen die Bauern an einem Ort zusammen, halten *haymlich Rat / vnd zaigent mit den Vynngern aufn Neydthardt* (115–116). Die Szene dient der Spannungssteigerung. Neidhart wird von den Bauern als Opfer auserkoren. An der Unsitte des Zeigens mit dem Finger kann das Publikum diese potentielle Bedrohung erkennen.

Während Neidhart und die Ritter zum Hof gehen, wird Engelmar von einem Bauern unterrichtet, dass *vil der Ritter küen* ein Veilchen gefunden hätten. Ohne Kenntnis des Stoffs sind seine Schlüsse aus der Beobachtung an diesem Punkt der Handlung unverständlich: *Daz sy alle unsälz müessen seyn / Ich fürcht nämlich in der Warheit / Wir komen noch alle in Müe vnd Ar bait* (126–128). Doch Englmair versteht die Sorgen seines Kumpan sofort, denn *Neydthardt ist ein pos Man / Das vns vil Vnglücks hat getan* (133–134). Woher Englmair weiß, dass unter den vielen kühnen Rittern auch Neidhart gewesen ist, bleibt offen. Ebenso wenig wird im Botenbericht des Bauern Ebergugel der Hut erwähnt, mit dem Neidhart das Veilchen bedeckt hat.¹¹⁴⁸ Doch auch diesbezüglich scheint Engelmar bestens informiert (*Darumb*

¹¹⁴⁷ Bockmanns Beobachtung, dass rituelle Handlungsmomente im »Sterzinger Spiel« „mehr zum Gegenstand der Inszenierung“ werden und sich das »Sterzinger Spiel« durch eine „verstärkte Theatralisierung“ auszeichne, ist also meines Erachtens nicht unbedingt zutreffend (ebd., S. 244 und S. 241).

¹¹⁴⁸ Dass es sich bei den Worten Ebergugels um einen Botenbericht handelt, wird sowohl in seiner als auch in Engelmars Figurenrede deutlich. Ebergugel beginnt mit den Worten *O Ennglmayr du weiser Man / Hör was ich hevt gesehenn han* (121–122), Engelmars Replik lautet, dass dies keine guten Neuigkeiten seien (*Das sind nit gar guote Mer*; 132).

duncket mich gar guot / Er hat vbern Veyel gedeckt seinn Huot; 141–142).¹¹⁴⁹ Figurenwissen formiert sich aus der bekannten Tradition, in welcher die Manipulation des rituellen Objekts offensichtlich immer schon ein fester Bestandteil des Veilchenrituals war.

Eine Vorgeschichte hat auch die Feindschaft zwischen Neidhart und den Bauern, denn Engelmar sorgt sich, Neidharts Anwesenheit könnte die Bauern in Nöte bringen und tödlich enden. Durch die Beratung der Bauern wird die Tat im »Sterzinger Neidhartspiel« klar motiviert. Engmair schmiedet den Plan, Neidhart in *grosse Schande* zu bringen und ihn so aus dem Land zu vertreiben. Die Lösung für das Problem lautet: *Wir wellen vns haymlich hynzuo fleysen / Vnd Ime auf den Veyel scheysen* (143–144). Neben der Motivierung der Schändung des Veilchens ist ein weiterer wesentlicher Unterschied zu anderen Versionen das Faktum, dass Engelmar nicht den Besitz des rituellen Symbols anstrebt, sein Plan lautet schlicht, *auf* das Veilchen zu schießen – das Pflücken der Blume durch die Bauern wird auch in der folgenden Handlung nicht thematisiert, es geht nur um die Manipulation des höfischen Rituals.

Obwohl Engelmar die Übeltat als gemeinschaftliche Aktion geplant hat, erklärt sich sein Knecht Ellschnprecht dazu bereit, die Aufgabe im Alleingang zu übernehmen und sein Leben für die Mission einzusetzen: *Ich scheys dem Neydthardt auf den Veyel sein / Vnd solt Ich darumbe verhyesen das Leben mein* (151–152). Dass es sich um ein ernstzunehmendes, lebensbedrohliches Delikt handelt, beweisen auch die Worte seiner Frau, die ihm abrät und um sein Leben fürchtet (155–160). Ellschnprecht befiehlt ihr still zu sein und schreitet unmittelbar zur Tat: *Nu geet Ellschnprecht haymlich zum Veyel / ennddeckt In / tuot mit dem Zewg der / Hefpn drauf / decktn wyder zuo* (169–171). Der Haufen wird demnach *auf* dem Veilchen platziert. Die Regiebemerkung bezieht sich vermutlich nicht auf die imaginäre Rolle des Ellschnprechts, sie referiert auf den Schauspielerkörper, denn nicht der Vorgang des Scheißens wird beschrieben, sondern wie Ellschnprecht den Haufen mit einem Gerät (*Zewg*) auf das Veilchen legt. Vor seiner Frau hingegen, der er auf dem Rückweg begegnet, gibt er an, dass ihm vom Scheißen sein Hintern schmerzt: *Wie wee mir der Ars tuot / Ich hab ain grossn Dreck vntern huot geschysen / Der hat mir Kärbn schyer zeryssen* (180–182). Auch vor den Bauern prahlt Ellschnprecht stolz mit seiner Heldentat:

*Der Neydhardt ist aller frümmekeit leer /
Er hat funndn den ersten Veyel guot /
Den decket Er zuo mit seinem Huot /
Er wolt In der Herzoginn weysen /*

¹¹⁴⁹ Es ist also der Hut, den Neidhart, mit der Intention das Veilchen zu schützen, zurückgelassen hat, der den Bauern als nützlich erscheint – die Passage kann somit als ironisch verstanden werden. Generell spielt der Hut als Requisite im »Sterzinger Neidhartspiel« eine herausgehobene Rolle und wird von den Bauern wiederholt erwähnt.

*Daz Sy in darumbe hoch solt preisn /
 Er würdt aber klaine Er beyagen daran /
 Merkt was Schanndt Ich Ime hab getan /
 Ich habe mich gar haymlich hynzuo geflyssn /
 Vnd Ime mitn auf den Veyel geschissn (186–195)*

Als wesentliches Element des Gelingens der bäuerlichen List nennt Ellschnprecht die Heimlichkeit der Tat, ein Aspekt, der im »Sterzinger Neidhartspiel« wiederholt hervorgehoben wird.¹¹⁵⁰ Den Bauern ist bewusst, dass Neidharts Integrität am Hof durch die Schande ausgelöscht wird, weshalb sich Engelmar auch im Namen aller Bauern bei Ellschnprecht bedankt und seine Rede mit der Hoffnung abschließt, Neidhart würde noch mehr Veilchen suchen gehen, damit der Henker ihn verfluche (198–203).

Im Kontext dieser Bauernreden erzeugt Neidharts Verkündigung des Veilchenfunds vor der Herzogin dramatische Ironie: *Frewt Ew hent vnd zu allen stunden / Ich habe den erstn Veyel funden / Den hab Ich schon vnd wol bewart / Ewer gnad sol sehen das Plüeml zart* (213–216). Ohne das Veilchen überhaupt gesehen zu haben, krönt die Herzogin Neidhart mit dem als Lohn angekündigten *Krännzyl* (218) – ein Ritual der Statuserhöhung. Neidhart darf nun die ganze Hofgesellschaft zum Veilchen zu führen (220–225). Wieder übernimmt er die Rolle des Ordners der Prozession zum Veilchen, was zum einen durch die Regiebemerkung (*Hye verordnet Neydthardt die Pfeyffer vor an zugeen*; 226–227), zum anderen durch die Figurenrede (*Pfeyffet auf Ier Spylleüte es ist Zeit*; 229) herausgestellt wird.

Nicht nur die Krönung und die höfische Prozession zum Veilchen/zur Scheiße, sondern auch der folgende Tanz um den Hut erscheint als rituelle Handlung: *Dann geent Sy zum Veyel / so tanntzent Neydhart vnd seine Gselln mit der Herzogin vnd Irn Junngkfrawnn / Auch die Pawrn mit Irn weybern vmb den Huot* (235–238). Zwar signalisiert der Text an dieser Stelle keinen Einbezug aller Anwesenden, was zunächst auf einen »theatralen« Tanz hinweist, allerdings tanzen alle spielinternen Akteure, sowohl die Hofgesellschaft als auch die Bauern, um das von Scheiße überlagerte Veilchen.¹¹⁵¹ Dass die Blume nicht gepflückt wird, sondern sich im Gegensatz zu anderen Versionen des Veilchenschwanks im »Sterzinger Neidhartspiel« noch unter dem Haufen befindet, ist bezüglich des kollektiven Tanzes um den Hut entscheidend. Auf der Ebene des Plots überlagern sich die verschiedenen rituellen Schichten. Veilchenri-

¹¹⁵⁰ In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf die Regiebemerkung des »Kleinen Neidhartspiels« verwiesen, in der es heißt, Neidhart lege das (falsche?) Veilchen »heimlich« unter den Hut (26–28; vgl. auch Kap. 3.7.).

¹¹⁵¹ Gusinde urteilt: „Der Tanz der Bauern ist ganz schlecht mit dem Ritter- und Jungfrauentanze zusammengeworfen und zwingt die Hofgesellschaft zur Unterbrechung ihrer Feier.“ (Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 184). Im Text fehlen allerdings jegliche Indizien, die auf eine »Unterbrechung der Feier« hindeuten.

tual (höfischer Tanz um das Veilchen), manipuliertes Ritual mit fehlendem Wissen der Akteure (höfischer Tanz um die Scheiße), usurpiertes Ritual (Bauerntanz um das Veilchen) und demonstrativ verkehrtes Ritual mit subversivem Charakter (Bauerntanz um die Scheiße) finden gleichzeitig statt. Die eigentlich in einer paradoxen Opposition zueinanderstehenden rituellen Handlungen sind verschmolzen, die Situation ist grotesk. Bockmann stellt fest: Es „liegt eine Verdrehung jedweden Typus’ von Zeremoniell vor, vor der auch die hier vorgeschlagene Begrifflichkeit kapitulieren muss.“¹¹⁵²

Während der Veilchentanz des »Sterzinger Neidhartspiels« auf den ersten Blick rein auf der Handlungsebene verortet und somit als theatrale Darstellung von fiktiven Ritualen gedeutet werden kann, hat er ebenfalls eine latent rituelle Dimension. Abgesehen von der grundsätzlichen Auffassung kollektiver Tänze als rituelle Handlungen und der bereits erwähnten Schwellenfunktion der Neidhartfigur als Ritualmoderator, dessen Anweisungen an die Ritter und Spielleute sich sowohl auf die Figuren innerhalb der fiktiven Spielrealität als auch auf die Realität außerhalb der Spielwelt – die nicht-imaginäre, somatische Präsenz der Akteure – beziehen können, sind es vor allem die Anklänge an die geistlichen Spiele – und hier insbesondere zu den Passagen –, deren rituelle Muster Warning herausgearbeitet hat, die diese Annahme stützen.

Obgleich es im »Sterzinger Spiel« im Gegensatz zum »Großen« und »Kleinen Neidhartspiel« keinen Auftritt Satans gibt, hat die Forschung vielfältige Parallelen zu den Oster- und Passionsspielen aufgezeigt. Bezüglich des Veilchentanzes „drängt sich ein Vergleich mit den um Christi Grab tanzenden Grabwächtern förmlich auf,“¹¹⁵³ so Andrea Grafetstätter, die ihre Beobachtung mit Beispielen aus *Vigil Rabers Passion* belegt.¹¹⁵⁴ So wie die Grabwächter als „Repräsentanten der heidnischen Gegenwelt“¹¹⁵⁵ zu verstehen sind, kann man die Bauern als Repräsentanten der höfischen Gegenwelt deuten. Laut der ausführlicheren Schilderung im Text des Szenars sind die Bauern daher auch von der Schau des Veilchens, dem Höhepunkt des höfischen Rituals, ausgeschlossen. Während die höfische Gesellschaft sich nach dem Tanz im Kreis um das »Veilchen« formiert, sollen die Bauern zurück zu ihrem Ort gehen: *Vnd wann Sy dann, Ze rinng / vmb den Veyel anstellen / So sullen die Pawrn mit / Jrn Weybn nit anstellen, sunnder / an Jr Ort geen* (Sz. 206–210). Sinnfällig ist ebenso die Analogie der Veilchensuche und der höfischen Prozession zum Veilchen mit dem Wettlauf der Jünger

¹¹⁵² Bockmann: *Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition*, S. 249. Wobei Bockmann fälschlicherweise angibt, dass der Hut „kein Veilchen mehr bedeckt“ (ebd.).

¹¹⁵³ Grafetstätter: *Geistliches Spiel im Neidhartspiel?*, S. 176.

¹¹⁵⁴ Weitere Beispiele bei Gusinde: *Neidhart mit dem Veilchen*, S. 199.

¹¹⁵⁵ Warning: *Funktion und Struktur*, S. 124.

zum (leeren) Grab Christi, welcher in Form der Wette keine Vorbilder in der liturgischen Tradition hat und nach Warning ganz in einer Ambivalenz zwischen Kerygma und rituell-mythischen Momenten steht.¹¹⁵⁶

Wettkampf, Prozession und Rundtanz sind bedeutende strukturelle Äquivalenzen zum geistlichen Spiel und verweisen auf die Auferstehung Christi. Latent reflektiert werden im »Sterzinger Spiel« auch die Spannung zwischen der „unanschaulich-sakramentalen Vergewärtigung Christi“¹¹⁵⁷ im liturgischen Ritual der Eucharistie und der somatischen Anschaulichkeit im Spiel, in dem die Realpräsenz durch das Imaginäre der Rolle überschrieben wird.¹¹⁵⁸ Wie die durch das Schauverlangen begründete Aussetzung des Allerheiligsten und die Elevation im liturgischen Ritual erscheint im Veilchenschwank der Anblick des Veilchens als das zentrale Moment. Die Bedeutung des Schauens und Zeigens des Veilchens wird im Text wiederholt herausgestellt (108; 215; 225; 234; 244, 257; 260). In diesem Zusammenhang ist ein Detail bedeutend, in welchem das »Sterzinger Spiel« von den übrigen Text- und Bildzeugnissen des Veilchenschwanks abweicht: Die in den anderen Versionen häufig erwähnte Hand der Herzogin wird im »Sterzinger Neidhartspiel« nur vom Protagonisten gegriffen, um sie zum Veilchen zu führen (*Inn deme / nymmt Neydhardt die Fraw by der Hanndt / hebt den Huot auf / den Veyel zeschawnn* 255–256). Nicht die Herzogin, sondern der Ritualmeister Neidhart lüpft den Hut.¹¹⁵⁹

¹¹⁵⁶ Ebd., S. 57. Mit Nachdruck betont sei aber, dass man die strukturellen und thematischen Anklänge an das geistliche Spiel keineswegs spiegelbildlich auf die Neidhartspiele übertragen kann. Beispielsweise sind auch die Figuren der Jünger Petrus und Johannes gerade in der »Sterzinger Passion« äußerst ambivalent gezeichnet. Ihr Verhalten und die äußeren Merkmale sind eher mit dem der Bauern der Neidhartspiele zu vergleichen: Petrus verliert den Lauf, da er hinkt: *Waffenn, her, waffnn, / wie hastu mich beschaffnn / Aller weit zu ainem äffen, / Das ich nit lauffenn kban / Als mein prueder Johan. / Ain pain ist mir kbürtz, das ander lanckh, / Das sag ich meinem maister kbainen danckh* (Bozener Ostenspiel II, 582 ff). Zudem bezichtigen sie sich gegenseitig des Stehlens. Die Szene ist nicht mit Hilfe von theologischer Lehre zu entschlüsseln. Auffällig ist, dass sich gerade in den Tiroler Spielen, die sich wie das »Sterzinger Neidhartspiel« in der Sammlung Raber befanden, sogar intertextuelle Verweise auf Neidhart finden: *Phui daz euch der Neythart schent*, 142) und von »Geschichten in der Art eines Neidharts« die Rede ist: *Welt ir haben ein predinger, / So gett zw dem Jeckel Haffner / Er sagt euch ein Neitharten var / Es maynt, es sey gelogen, so ist es war* (Bozener Ostenspiel, 725–728). Beide Bozener Spiele in: Roloff (Hg.): Die geistlichen Spiele des Sterzinger Archivs, Bd. 1. Bezeichnenderweise steht die Passage nach der Auferstehungsverkündung und somit an der Stelle, an der sich in den Osterspielen üblicherweise die Aufforderung zum gemeinschaftlichen Gesang (»Christ ist erstanden«) befindet, die hier aber entfällt.

¹¹⁵⁷ Petersen: Ritual und Theater, S. 180.

¹¹⁵⁸ Vgl. Warning: Auf der Suche nach dem Körper, S. 349.

¹¹⁵⁹ Dass auf dem Sandsteinrelief an der Albrechtsburg eine männliche Figur den Hut über dem Haufen in der Hand hält, ist der oben beschriebenen Wirkungsabsicht des Reliefs geschuldet, auf dem Hut und Scheiße als »Wappen« Neidharts fungieren.

Den im Vergleich zu dem im »Großen« und »Kleinen Neidhartspiel« fehlenden Auftritt des Teufels¹¹⁶⁰ gleicht das »Sterzinger Neidhartspiel« durch die Akzentuierung der diabolischen Scheiße aus, da diese hier, wie bereits ausgeführt, das rituelle Schauobjekt nicht substituiert, sondern sichtbar überdeckt. Primäre Motivation der Bauern ist die Schändung des rituellen Objekts, nicht sein Besitz. Die sprachlich wiederholt als Schändung oder Schande (136, 193, 261, 285, 302, 309, 331, 544) bezeichnete Tat erinnert an den im Spätmittelalter weitverbreiteten Vorwurf des Hostienfrevels, der als Legitimation zur Verbannung und Verfolgung von Juden instrumentalisiert wurde.¹¹⁶¹ Da es von der bäuerlichen Scheiße überlagert ist, ist die Präsenz des Veilchens für die höfische Gesellschaft nach Aufdecken des Huts nicht mehr sinnlich wahrnehmbar. Laut Szenar zeigt die Herzogin eine starke körperliche Abwehrgeste: *So pfuchytzt Sy darab* (Sz. 231). „[S]ie bricht in eine Ekelgefühle anzeigende Symptominterjektion wie pfuh, pfuch (von pfuchen = fauchen) aus und wendet sich ab.“¹¹⁶² Ihre verbale Reaktion fällt nicht weniger heftig aus, sie vermutet, dass es sich um eine List Neidharts handelt, und droht ihm mit der Todesstrafe:

*O Neydthardt was sol diser pöse Lyst /
Schaw wie geleich das / aimm Veyel ist /
Du bast mir / damite grodde Schanndt getan /
Darumbe muost du mir das Lebn lan /
Ich will es meinem Herrn vber dich klagn /
Vnd Ime diese grosse Schmachheit von dir sagen /
Das würdt Ime seer laydt sein /
Vnd dich prinnng vmb das Haupt dein* (259–266)

Wie im »Kleinen Neidhartspiel« wird Neidharts Unschuld auch im »Sterzinger Spiel« von einer Jungfrau vertreten, die ihn vehement vor der Herzogin verteidigt und die Bauern als Täter vermutet (270–277). Eine weitere Jungfrau betont hingegen Neidharts Schuld, da man ihm nicht trauen könne. Gnadenlos fordert sie seinen Kopf (281–288). Die Passage wirkt wie ein knappes Gerichtsverfahren vor Hof. Letztlich löst der Hofmeister in seiner leitenden Funktion als Vorsitz des Hofhalts und des Hofgerichts die Situation auf und mahnt die Herzogin, sich von dem Scheißhaufen zu entfernen. Es gehöre sich für eine hochgeborene Dame nicht, solch eine Schande lange anzuschauen, und falls Neidhart der Schuldige sei, solle sie seine Tat nicht unbestraft lassen (291–297).

¹¹⁶⁰ Reminiszenzen an den Teufel finden sich eventuell in der Schlusspredigt, die der »alte« Neidhart, verkleidet als Bauer, vor seinen Widersachern hält, um ihnen ihre Laster aufzuzählen (921–964). Die Rede, in der Neidhart den Bauern vorwirft, vom Teufel besessen zu sein (960), weist wesentliche Gemeinsamkeiten zur Predigt Luzifers im »Großen Neidhartspiel« auf. Vgl. Siller: Anmerkungen zu den Neidhartspielen, S. 388.

¹¹⁶¹ So wurden beispielsweise im Jahr 1496 die Juden aus der Steiermark und den niederösterreichischen Ortschaften vertrieben. Im Dekret Maximilians I. werden als Gründe für die Ausweisung Hostienschändungen und Ritualmord genannt. Viele der ausgewiesenen Juden fanden im Tirol eine neue Heimat. Vgl. Müller: Maximilian und die Juden, S. 89.

¹¹⁶² Velten: Ekel, Schrecken, Scham und Lachen, S. 219.

Nachdem die höfische Gesellschaft sich zurückgezogen hat, kommt eine Jungfrau zu Neidhart und warnt ihn, er solle das Land verlassen, da er ansonsten geköpft werde. Die erhobene Anklage sei schwerwiegend: *Was Schmach vnd laster ist das zeyehen / Das Ier sölich dinng für ainn veyel lasset stehen* (305–306). Im Gegensatz zum »Kleinen Neidhartspiel«, in dem die höfischen Jungfrauen sogar bereit sind, für Neidhart im Kot zu wühlen, ist Scheiße im »Sterzinger Spiel« tabuisiertes Skandalon, welches durch das höfische Personal umschrieben wird, ein *sölich dinng*, wie es der Herzogin nicht unter die Augen kommen darf. Neidhart *schreyt* kläglich, betont seine Unschuld und kündigt seine Rache an den Bauern an (307–314). Im Folgenden wird der Tathergang noch dreimal zusammengefasst: Erstens von Neidharts Knecht, der bei den Rittern um Beistand im Kampf gegen die Bauern bittet, zweitens von Engelmar und drittens von Ellschnprecht, die beide mit der Scheiße vor der ritterlichen Partei prahlen. Durch die mehrfache Wiederholung wird Neidharts Unschuld hervorgehoben.

Ein signifikanter Unterschied zwischen Spieltext und Szenar liegt in Ellschnprechts Bericht vor. Laut Spieltext gibt er schlicht an, auf das Veilchen geschissen zu haben (*Ich schayss auf den Veyel guot / Vnd decket wyder darauf den Huot*; 397–398). Im Szenar spricht er eine direkte Drohung gegen einen Ritter aus: *Jch schayss dir ain dreck in dz müll* (Sz. 335). Siller beurteilt die Passage wie folgt:

Das stolze Tatbekenntnis des Knechts *Ellschnprecht* (*schayss* ist ästhetisches Präteritum) im Spiel wird im Szenar zur sinnlosen unflätigen Drohung (gegen wen?), die für den Fortgang der Handlung nichts leistet. [...] Was aber vor allem auffällt, ist die Tatsache, dass hier der dritte Vers, eben dieser, ganz gegen die Gewohnheit des Szenars – der Schreiber pflegt den dritten Vers nach zwei, drei oder vier Wörtern mit *etc* abzukürzen – voll ausgeschrieben ist. Ich bin sicher, dass hier ein einfacher Schreibereinfall vorliegt. Vers und zugrundeliegendes Faktum sind so bekannt, dass der Schreiber den mit *Jch schayss* ausreichend markierten Satzbeginn, einer Laune folgend, mit einer Fäkalzote variierend weiterführen kann.¹¹⁶³

Die in Parenthese stehende Frage lässt sich leicht beantworten: Die Drohung richtet sich gegen den Ritter, der zuvor gewünscht hat, den Übeltäter mit eigenen Augen zu sehen, der die *Poshayt* begangen habe (389–392). Durch diesen Wunsch wird der folgende verbale Schlagabtausch zwischen Bauern und Rittern eingeleitet. Dass es sich um einen unbedeutenden, launenhaften Einfall des Schreibers handelt, der nur aufgrund einer Fäkalzote vom üblichen Schreibmuster abgewichen ist, halte ich für nicht ganz treffend. Vielmehr bestätigt die Abweichung im Szenar, dass das Veilchen auch die literarisch-höfische Kommunikation, den geblühten Sprachstil, symbolisiert, der durch indirekte Floskeln gekennzeichnet ist. Wenn Ellschnprecht dem Ritter nun droht, ihm in das Maul zu scheißen, zielt er mit seiner

¹¹⁶³ Siller: Anmerkungen zum Neidhartspiel, S. 402–403.

unmittelbaren Körperlichkeit auf diese Form der höfischen Kommunikation. Er hebt jegliche körperliche Distanz auf, droht mit seiner Körperlichkeit in den Körper des Feindes einzudringen, um die Rede des Ritters als verbalen Scheißhaufen zu markieren und den Nullwert der höfischen Rituale herauszustellen.

In die bramarbasierenden Wechselreden von Rittern und Bauern ist der Einsatz eines *Schyrmmaister mit seinem Paraat* – eines Fechtmeisters mit seinen Utensilien und Fechtkunststücken – eingebaut, einer Figur, die vor allem in den Fastnachtspielen häufig auftritt. Der Fechtmeister stellt sich auf die Seite Neidharts und verkündet: *Mit meinem Swerrt kann Ich mich bedeken / Vnd die Pawrn allesamt tuon erschreken / Darzuo will Ich den Neydardt wol leren / Wie / Er / die Pawrn im drek sol vmb keren* (410–413). Der Fechtmeister will Neidhart lehren, die Bauern in der Scheiße zu bekehren. Das Verb kann hier durchaus religiös konnotiert sein, die Konversion der Bauern und die Einsicht in die Falschheit ihres vergangenen Tuns meinen.

Auf den verbalen Schlagabtausch zwischen Rittern und Bauern, die offizielle Fehdeabsage per Brief und den Kampf der Ritter und Bauern folgt eine Klage der Frauen, die an die Marienklagen der geistlichen Spiele erinnert. Was auch für die folgende Arztszene gilt.¹¹⁶⁴ Nachdem die Bauern von ihren Blessuren geheilt und die abgeschlagenen Gliedmaßen durch Stelzen ersetzt sind, folgt auf Anraten des Arztes ein Bauerntanz. Zwar tanzen die Bauern nicht um das Veilchen, allerdings imitieren sie gewissermaßen das höfische Ritual, in dem sich Engelmar und Ellschnprecht von Clara, der Frau Engelmars, *Kränntz!* besorgen lassen, sich somit selbst mit dem Preis auszeichnen, mit dem die Herzogin den Finder des ersten Veilchens kürt.

Am Ende des *lanngn raynn* der Bauern setzen sich alle Akteure *nyder in die Ordnung als Sy anfangs tetn* (727–8), so der Spieltext. Das Szenar ist an dieser Stelle ausführlicher und verdeutlicht, dass keine vollständige Wiederherstellung der räumlichen und damit sozialen Ordnung stattfindet, denn Neidhart steht nicht bei den Rittern, sondern befindet sich in einem liminalen Raum: *On allain der Neydthardt geet von seinen Gsellen auf ain annder Ort in der Schrancken, steet daselbs styлле, als ob Sy nit nyssn Wo Er sey* (Sz. 693–698). Seine räumliche Positionierung signalisiert, dass er noch aus der höfischen Gesellschaft ausgeschlossen ist, nicht mehr im Dunstkreis der Herzogin steht.

Die folgende Handlung konzentriert sich auf die Wiederaufnahme Neidharts in die Gunst der Herzogin, ein Vorgang, der „durch eine Verschachtelung der Figureninteraktion

¹¹⁶⁴ Vgl. Grafetstätter: Geistliches Spiel im Neidhartspiel?, S. 177.

ausgedehnt¹¹⁶⁵ wird, in die sowohl Jungfrauen als auch Ritter involviert sind und in dem Neidhart wiederholt als unschuldiger Sündenbock dargestellt wird. Nachdem die Herzogin Neidhart ausrichten lässt, dass er wieder in ihren Gnaden stehe, kommt er zu ihr, fällt in einer Demutsgeste auf die Knie, beteuert seine Unschuld und appelliert an ihre Barmherzigkeit – der rituelle Akt gelingt und die Herzogin erklärt Neidhart für restituiert.

Nach der Wiederherstellung der Ordnung beginnt ein neuer Abschnitt: *des Neydhardt Sun* hat seinen ersten Auftritt. Der zweite Vorredner stellt ihn vor und fordert die Bauern dazu auf, ihn gut zu behandeln. Der junge Neidhart will Frieden mit den Bauern schließen, lässt ein Fass Wein bringen und die Bauern betrinken sich. Schließlich taucht der alte Neidhart im Bauerngewand auf und hält eine Predigt, an deren Ende er sich zu erkennen gibt und unbemerkt in einem leeren Fass verschwindet. Die Bauern reagieren zunächst verängstigt, *fürchtn* sich vor der Erscheinung (971), beschließen dann aber in die Offensive zu gehen und Neidhart zu erschlagen. Das Pendant zu Neidharts Sohn, *Ennglmayrs Sun*, vermutet Neidhart im Weinfass und fordert alle Bauern dazu auf, auf das Fass einzustechen, um Neidhart aus dem Fass zu befördern. Neidhart ist allerdings heimlich davongeschlichen, sein Körper ist nicht mehr im Wein zu entdecken und es entsteht lediglich ein lautes Getöse.¹¹⁶⁶

Nach dem misslungenen Schlag der Bauern gegen den alten Neidhart im Fass fordert plötzliche Engelmar seine *Nachpawren* zum Friedensschluss auf und zeigt Einsicht in die Schuld, die die Bauern durch die Schändung des Veilchens auf sich genommen haben: *Hietn wir Vns ains anndern geflyssn / Vnd Ime nit auf den Veyel geschysn / So wer Vns das / nit bescheben* (1030–1032). Obwohl nach ihm ein Prolog das »Sterzinger Neidhartspiel« beendet, klingen Engelmars Worte wie der Abschluss durch einen Praecursor, seine Mahnung an die Bauern schließt mit der Aufforderung heimzukehren: *Damite faren Wir wyder haym zu Haws / Dyser Schbertz vnd Tanntz ist aus* (1042–1043) – die Worte können sich sowohl auf die Ebene der internen wie auf die Ebene der externen Kommunikation beziehen, was auch seinen vorherigen Worten den Eindruck eines Realitätsbezugs verleiht.

¹¹⁶⁵ Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition, S. 241.

¹¹⁶⁶ Wie Kuttent- und Beichtschwank weist auch der Fassschwank Parallelen zu den Narrenmessen auf. In vielen Säufermessen stehen Schuldbekennnisse zum »Fass« und dem Gott Bacchus. Im »Confitemini Dolio« findet sich eine Passage mit Bezug zu den Evangelien, doch gehen in dieser Säufermesse nicht die Schäfer nach Betlehem, um zu schauen, ob die Botschaft über das Christkind wahr ist, sondern die Säufer in die Kneipe, um zu schauen, ob es wahr ist, was man über das Fass sagt (vgl. Bayless: Parody in the Middle Ages, S. 99–114). Gerade im »Sterzinger Neidhartspiel«, in dem der Fassschwank mit dem Auftauchen von Neidharts Sohn verbunden ist, sind also klare Anspielungen auf das liturgische Ritual und die eucharistische Feier zu erkennen. Die Bauern, die den Körper Neidharts im Wein(fass) suchen, sind wie die Unverständigen, die versuchen, die göttliche Anwesenheit in Hostie und Wein sinnlich wahrzunehmen.

Während Engelmar für die bäuerliche Kohorte des Spiels zuständig ist, schließt der Praecursor – ohne noch einmal gesondert auf den Veilchenschwank einzugehen – das Spiel für alle Anwesenden. Hatte Neidhart auf der Prozession zum Veilchen die Befehlsgewalt über die Spielleute, fordert am Spielende der Praecursor zum Musizieren auf. Der Text wird mit einer Regiebemerkung abgeschlossen, die auf die Rekonstruktion der anfänglichen Ordnung verweist: *So pfeiffent die Spylleüte / vnd geet Menigklich in der Ordnung wie man her ist gezogen / nyder dabyn* (1062–1064). Für die Anwesenden hat sich zum Spielabschluss nichts geändert: Die vollzogenen Handlungen werden durch die letzte Regiebemerkung als konsequenzverminderte Vorgänge gekennzeichnet, der anfängliche Status der Akteure ist wiederhergestellt. Die Veilchenhandlung im »Sterzinger Neidhartspiel« ist ein Ritual der temporären Statuserniedrigung des Protagonisten Neidharts, das, so belegen zahlreiche Textsignale, die Ebene der internen, theatralen Kommunikationsebene mehrfach und vielschichtig überschreitet.

3.10. *Der leichnam übel schmecket* – Lieder und Spiele mit dem Veilchen bei Hans Sachs

Hans Sachs hat das Meisterlied *Der Neidhart mit dem feybel* (1556) und das Fastnachtspiel *Neidhart mit dem veybel* (1557) im Abstand eines Jahres verfasst. Nicht allein wegen der gemeinsamen Autorschaft und des mit nur drei Strophen überschaubaren Umfang des Lieds, sondern auch weil Lied- und Spieltext wesentliche Unterscheidungsmerkmale zu den vorherigen Versionen des Veilchenschwanks teilen, werden sie in einem Kapitel untersucht.¹¹⁶⁷

Aufgrund der knappen Schilderungen und der heterodiegetischen Erzählposition spricht Gusinde in Bezug auf das Meisterlied von einem „Chronikenstil“.¹¹⁶⁸ Während der Erzähler überwiegend neutral berichtet, schließt das Lied mit einem Epimythion, in dem die Konsequenzen des Veilchenraubs für die Beziehung zwischen den Bauern und Neidhart kommentiert werden: *Wûrt darnach sein lebtag ir feint / thet vil zÿ laid den thûmen / also noch durch ringe vrsach / thûet grose feintschaft kûmn* (3,17–18). Die Scheiße unter dem Hut wird von Sachs als eine für eine intensive Feindschaft zu geringe Ursache (*ringe vrsach*), als Bagatelle abgetan.

Trotz der Sentenz, die das Delikt verharmlost, ist es unwahrscheinlich, dass Sachs, wie Gusinde annimmt, „die symbolische Bedeutung der Blume nicht mehr [kannte]“,¹¹⁶⁹ denn

¹¹⁶⁷ Vermutlich hat Sachs sowohl für Lied- als auch für Spieltext den »Neidhart Fuchs« als Quelle verwendet. So die Anmerkungen in der Edition: Goetze/Drescher (Hg.): Hans Sachs, Bd. 3, S. 199 und S. 231 sowie Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 226.

¹¹⁶⁸ Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 223.

¹¹⁶⁹ Ebd., S. 226. Wie so oft folgt Herrmann Gusindes Urteil: „In seinem Meistersang vom Veilchen versteht er offenbar nicht mehr, wie das Vergehen Neidharts einen solchen Sturm der Entrüstung auslösen und so viel Blutvergießen nach sich ziehen kann.“ Herrmann: Karnevaleske Strukturen in der Neidhart-Tradition, S. 241.

das Wissen über die Relevanz des Veilchenfunds wird in der nachfolgenden Handlungsbeschreibung vorausgesetzt. Es gibt keine Exposition oder Erläuterung, weshalb Neidhart, der sich auf der Rückkehr von einem Jagdausflug befindet und das Veilchen quasi zufällig auf einer grünen Wiese stehen sieht, sofort seinen Hut über die Blume *stüerczt* und zur *schvnen herzogin* reitet, um ihr zu berichten, dass er den *Ersten feyel* des Jahres gefunden hat – ein Wettbewerb um das Veilchen oder eine aktive Suche wird im Text nicht erwähnt. Dass es mit diesem ersten Veilchen des Jahres jedoch etwas besonders auf sich haben muss und die Blume als rituelles Symbol im Kontext eines alljährlichen höfischen Rituals fungiert, wird deutlich, wenn die Herzogin *mit dem ganzem frawen zimer* aufbricht, um *Vmb den feyel zu danczen*.¹¹⁷⁰

In *mitler zeit*, also während Neidhart zum Hof geritten ist und den Veilchenfund verkündet, pflückt ein namenloser Bauer das Veilchen und schießt an die Stelle (*an die stat geschissen*). Er richtet das Veilchen im Dorf Zeisselmauer auf und einen Tanz um das gestohlene rituelle Objekt aus. Aufgrund der Illegitimität der Akteure handelt es sich beim Bauernanzug um das Veilchen um ein verkehrtes Ritual. Da das rituelle Objekt manipuliert wurde, handelt es sich bei dem im Nachfolgenden beschriebenen Tanz der Hofgesellschaft um den Hut, der die Scheiße bedeckt, ebenso um ein verkehrtes Ritual.

Während die Hofgesellschaft singend im Kreis um das Veilchen tanzt, bewegt sich Neidhart ins Zentrum und entdeckt den Irrtum: *Da lag vnter dem hüt ain dreck / Der leichnam ũbel schmecket*. Obgleich Veilchenraub und Beschmutzung des zentralen rituellen Orts am Ende des Lieds als geringfügiges Vergehen beurteilt werden, betont Sachs durch die Verwendung des Begriffs *leichnam* das ekelerregende Potential der Scheiße, deren Präsenz durch die Verbindung zum Geruch noch verstärkt wird. Im Druck wird ein noch skandalöseres Ekeltabu gebrochen, um die schwindende Präsenz im Medium der Schrift zu kompensieren: Der öffentlich zur Schau gestellte Scheißhaufen ist das Abjekt schlechthin, lebende und tote Materie sind vermengt.¹¹⁷¹

Auf die Entdeckung des Scheißhaufens reagiert Neidhart mit einem Kniefall, der Bitte um Gnade und der Schuldzuschreibung an die Bauern. Doch die Herzogin lacht über die *schalckheit*¹¹⁷² und verzeiht ihm gnädig. Diese überraschende Reaktion der Herzogin wurde

¹¹⁷⁰ Ich zitiere das Meisterlied nach der Edition im Anhang der Untersuchung von Gusinde. Vgl. Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 241–242.

¹¹⁷¹ Vgl. Gabaude: Zur Ökonomie der Ausscheidung in Hans Sachs' Dichtung, S. 36.

¹¹⁷² Der Begriff *schalckheit* hat im 16. Jahrhundert eine noch stark negative Bedeutung im Sinne von »Bosheit«, »Arglist«. Vgl. DWB Bd. 14, Sp. 2078.

häufig als Beleg dafür verstanden, dass Sachs die Störung des Rituals und somit den „antihöfischen Sprengstoff“¹¹⁷³ der Schändung des Veilchens nicht recht einzuordnen wusste: „In seinem Meistersang vom Veilchen versteht er offenbar nicht mehr, wie das Vergehen Neidharts einen solchen Sturm der Entrüstung auslösen und so viel Blutvergießen nach sich ziehen kann. Der peinliche Vorgang wird zwar liebevoll ausgemalt, aber die Herzogin verzeiht Neidhart sogleich und lacht.“¹¹⁷⁴ Ausschlaggebend für diese Deutung ist die Auffassung der mit *nach dem* eingeleiteten folgenden Passage als nachzeitigem Geschehen: *Die herzogin der schalckebait lacht / gnedig verziegen hate / nach dem mit dem adel neidhart / rait ins doff Zeisselmaur.*¹¹⁷⁵ Doch *nach dem* könnte ebenso als Subjunktion fungieren, die Vorzeitigkeit oder Kausalität der Handlungen signalisiert. Die Bereitschaft der Herzogin, Neidhart zu verzeihen, wäre somit ein Resultat der anschließenden Schilderung von Neidharts Rache während des Veilchentanzes im Dorf Zeisselmauer, bei dem er gemeinsam *mit dem adel* die Bauern, die *im zv schant schaden hon vnd spot* tanzen (3,11), überrascht und sie reif für den Bader schlägt. Von einer Rückeroberung des Veilchens ist allerdings nicht die Rede, offensichtlich genügt es der Herzogin, dass Neidhart das von den Bauern usurpierte Ritual des Veilchentanzes gestört hat, um ihm zu verzeihen, denn der höfische Tanz um das Veilchen wird nicht nachgeholt.

Dafür, dass die Herzogin Neidhart erst nach der Racheaktion verzeiht, Sachs sich also der Brisanz der Manipulation des Rituals bewusst war, spricht auch die Handlung des von ihm ein Jahr später (1557) verfassten Fastnachtspiels *Neidhart mit dem veyhel*. Hier reagiert die Herzogin nicht mit einem unmittelbaren Lachen auf die Entdeckung der Scheiße, sondern ruft entsetzt: *Neidhart, Neidhart, was hastw thon? Die schmach thuet mir zv herzen gon* (150–151).¹¹⁷⁶ Erst nach Neidharts Racheaktion kann seitens der Obrigkeit, diesmal allerdings vom Herzog, über die Angelegenheit gelacht werden (326). Dass es sich bei der Störung des Rituals auch um eine öffentliche Angelegenheit handelt, wird in ihrer Rede spätestens deutlich, wenn sie droht, sich beim Fürsten über Neidhart zu beklagen (160). Neidhart hofft, dass dem Übeltäter zur Strafe beide Hände abfaulen (174), und verspricht, der Herzogin Rache zu nehmen.

¹¹⁷³ Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition, S. 214. Ähnlich auch Gusinde: Neidhart mit dem Veilchen, S. 227.

¹¹⁷⁴ Herrmann: Karnevaleske Strukturen in der Neidhart-Tradition, S. 24.

¹¹⁷⁵ Dass der mit *nach dem* eingeleitete Nebensatz keine Verb-Letzt-Stellung aufweist liegt durchaus im Rahmen der Möglichkeiten.

¹¹⁷⁶ Ich zitiere nach der Ausgabe von Margetts: Die Neidhartspiele. Das Neidhartspiel von Hans Sachs, S. 212–230.

Die öffentliche Schmach und Schande des Veilchenraubs und seiner Beschmutzung wird bereits in der Zusammenfassung des Veilchenschwanks im vom Narr Jeckel gesprochenen Prolog explizit thematisiert:

*Wie der Neidhart in Österreich
Fand den ersten Feyel geleich
Vnd stürzt darneber seinen hütet,
Holt darzu die herzogin gütet;
In mitler zeit von Zeiselmaur
Der Engelmar, ein grober pawr,
Den feyel im aprochen hat
Vnd im gepferchet an die stat
Als die fürstin den merdrum fant,
Pestund Neidhart mit spot vnd schant;
Auch wie Neidhart dieselben schmach
An diesen groben pawren rach (5–16)*

Bereits in der Vorrede deutet sich ein wesentlicher Unterschied zum Meisterlied an, in welchem Neidhart den Hut lüpfte und somit im Mittelpunkt der Entdeckung der Scheiße steht. Im Spieltext ist die Herzogin Anführerin des *rayen* um das Veilchen (131–133) und Vorsängerin: *Sie machen ein rayen vmb den feyel. Die herzogin singt vor, die andern nach* (216). Die Worte dieses Wechselgesangs sind in den Spieltext eingelagert. Die tanzenden Damen empfangen den Mai und singen von männlicher Liebeswerbung sowie dem Wunsch, ihre Herzen zu einem freien Mann zu *geselen* (133–139). Es handelt sich um drei Vierzeiler nach dem Schema des halben Kreuzreims (abcbb), wobei der letzte Vers einen Kehrreim darstellt. In der ersten Strophe wird nicht nur der letzte Vers wiederholt, sondern bereits der erste Vers besteht aus einer einfachen Wiederholung, um die Jahreszeit zu betonen: *Der mayen, der mayen* (134). Die rhythmische Gestaltung des Liedes weicht vom sonstigen, im Knittelvers gehaltenen Schema ab, wodurch im Text eine rituelle Dimension eröffnet wird. Während in den älteren Neidhartspieltexten Gesang bloß als Bestandteil der Performance erwähnt, nicht aber aufgezeichnet wird, hält Sachs das Lied im Wortlaut fest. Im Zeitalter des Drucks wird der rituelle Gesang, mit dem die Damen laut Herzogin *den feyel pestungen* haben (140), schriftlich fixiert, eine spontane rituelle Inszenierung der Damen in der Performance-Situation somit ausgeschlossen. Das Veilchenritual ist im Druck zum unbeweglichen statischen Gebilde transformiert, das nicht mehr situativ anpassbar ist.

Dass die Herzogin im Fastnachtspiel plötzlich als Ritualmoderatorin fungiert, ist vor allem überraschend, weil sie weder im Liedtext noch im Spieltext von Hans Sachs zur Veilchensuche aufruft. An der Rede Neidharts, der als erster nach dem Prolog des Narren spricht, erkennt man dennoch, dass dem Veilchen eine symbolische Bedeutung am Hof zukommt. Neidharts Worte sind inhaltlich an den Natureingang der Lieder angelehnt, den

Abschied vom Winter und die kommende Sommerwonne nimmt Neidhart zum Anlass, um *ein weil spaciren* zu gehen, und hofft, ein Veilchen zu finden. Der Natureingang ist nicht nur inhaltslogisch sinnvoll in die Handlung integriert, sondern auch formal, denn im Gegensatz zum vom Versschema abweichendem kollektiven Gesang der Damen steht Neidharts individueller Monolog wie auch der Rest des Textes im Knittelvers. Durch die formale und inhaltliche Einbindung des Natureingangs verliert dieser seine in früheren Zeugnissen stärker ausgeprägte rituelle Dimension. Das erste Veilchen des Jahres ist ein bedeutendes Zeugnis (*vrkund*) der treuen Dienstbereitschaft für die Herzogin. Doch während im Wechselsang der höfischen Damen beim Tanz um das Veilchen erotische Liebesbeziehungen zumindest angedeutet werden, erscheint die von Neidhart angestrebte Dienstbeziehung als neutrale Bindung des Höflings zu seiner Herzogin:

*Ob ich etwan ein feyel fünd
Den ich möcht bringen zu vrkund
Der edlen zarten herzogin,
Der trewer hofftiener ich pin.
Was ich im gnadn zu dinst kann thon,
Da will kain müe ich sparen on. (40–45)*

Neidharts Selbstgespräch ist ein theatral-dramaturgisches Mittel, mit dem das Publikum über den Veilchenfund und seine Pläne informiert wird. Sachs hat nicht nur die Jahreszeitschilderungen im Natureingang als Anlass für Neidharts Spaziergang eingesetzt, sondern motiviert auch im Folgenden die Figurenhandlung stärker, als es in früheren Zeugnissen des Veilchenschwanks der Fall ist. Neidhart überlegt zunächst, ob er das Veilchen zur Herzogin bringen soll, hat dann aber Sorge, dass es auf dem Weg verdorren könnte, und entscheidet daher, dass er am Hof den Veilchenfund verkündet, damit die Herzogin mit ihrem Gefolge zum Fundort kommen und ihn eigenhändig abrechen könne (51–61) – „das Tanzzeremoniell im Freien wird so auf einer pragmatischen Ebene begründet.“¹¹⁷⁷

Obwohl ein Veilchentanz in Neidharts Selbstgespräch keine Rolle spielt, weiß *Vlla Senfrist*, der die Bauern *Engelmayr* und *Haincz Scheüenfried* von seiner heimlichen Beobachtung Neidharts mit dem Veilchen informiert, von einem höfischen Tanz zu berichten: *Er wolt die fürstin bringen dar / Mit sampt ander iren hoffsbranczn, / Die würden vmb den feyel danczn* (69–71). Bemerkenswert ist, dass *Engelmayr* zunächst erwägt, das Veilchen zu stehlen, auf dem Dorfplatz aufzurichten und selbst darum zu tanzen (74–76), somit eine Usurpation des höfischen Rituals ohne Beschmutzung des Veilchens vorschlägt. Sein klar formuliertes Ziel lautet,

¹¹⁷⁷ Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition, S. 244.

Neidhart ins Dorf zu locken und sich dort mit ihm zu schlagen (77–80). Sein Kumpan Heinz hat aber eine noch bessere Idee:

*Mein Engelmayr, sey nit so lappet
Das du den feyel schlecht stelen wolst
Sünder darzv du im auch solst
Ein waidhoffer seczn an die stat,
Der fünff pfund an die süppen hat,
Daran ein saw möcht haben wol
Zehen schlick vnd auch neün mänfol.
Wen Neidhart precht die herzogin
Vnd sie danczt darumb her vnd hin,
Det darnach dem merdrum auf decken,
Der feyel würt ir nit wol schmecken.
Den würt dem Neidhart dieser schimpff
Raichen zv grosem vngelimpff
Pey der fürstin zv Ostereich
Vnd pey dem herzogen der gleich;
Wan Neidhart thüet mit seim gejaid
Gros schaden vns an wein und traid;
Das künt wir nit pas an im rechen. (80–98)*

Die Überlegungen des Bauern demonstrieren, dass Sachs die symbolische Bedeutung des Veilchens sehr wohl kannte, denn Heinz betont die Konsequenzen, die aus ihrer geplanten Störung des Rituals für Neidhart am Hof entstehen – *schimpff* und *vngelimpf* seitens der Herzogin als auch seitens des Herzogs. Zudem wird in der Bauernrede eine Motivierung des Hasses auf Neidhart gegeben: Er hat mit seiner Jagd die Wein- und Getreideernte zerstört.

Nicht zufällig hat Sachs die Neidhartfigur bereits im Meisterlied als Jäger stilisiert (5),¹¹⁷⁸ denn „[d]as adlige Sportinteresse ist der Feind der Bauern.“¹¹⁷⁹ Die rücksichtslose adlige Jagd entwickelte sich im Spätmittelalter zu einem ernstzunehmenden ökologischen Problem, da sie nicht nur den Wildbestand dezimierte, sondern auch landwirtschaftlich genutzte Flächen zerstört wurden. Schäden, unter denen vor allem die Landbevölkerung litt. Das exklusive adlige Jagdrecht gilt als einer der diversen Beweggründe für die Auflehnung der Bauern in der Revolution des gemeinen Mannes (1524–1526) und wurde im 16. Jahrhundert auch nach den Bauernaufständen häufig problematisiert.¹¹⁸⁰

¹¹⁷⁸ Das Motiv der Jagd taucht bereits in früheren Liedern auf: Im sogenannten Jägerschwank (SNE II: c 1) gerät Neidhart unter die Bauern und behauptet zu seinem Schutz, dass er lediglich ein argloser Jäger sei. Zudem wird der Hut, der im Zentrum des Veilchenschwanks steht und ein Markenzeichen der Neidhartfigur ist, auf den ikonographischen Dokumenten als Jagdhut abgebildet.

¹¹⁷⁹ Heimpel: Fischerei und Bauernkrieg, S. 353.

¹¹⁸⁰ Vgl. Spieß: Herrschaftliche Jagd und bäuerliche Bevölkerung im Mittelalter. Zur literarischen Kritik an den Jagdprivilegien, die größtenteils „von Autoren stammen, die weder der Jagd noch der Landwirtschaft verbunden waren“ und damit als unparteiisch gelten, vgl. Eckardt: Herrschaftliche Jagd, bäuerliche Not, S. 142–150, Zitat: S. 142.

Da der Jäger die Früchte der Bauern durch das Jagen und Töten von Tieren geschädigt hat, scheint es nur konsequent, dass Engelmar die »Ernte« des Jägers Neidharts durch einen stinkenden *merdrum* (sic!) beschmutzt. Wie an den oben zitierten Worten des Bauern Heinz deutlich wird, hat Sachs den „Akt der Defäkation fantasievoll ausgemalt“.¹¹⁸¹ Heinz plant einen imposanten, fünf Pfund schweren Haufen an die Stelle des Veilchens zu setzen, an dem eine Sau zehnmal zu schlucken hätte, denn die Blume soll der Herzogin *nit wol schmecken* – der doppelte Bezug des Verbs »schmecken«, sowohl auf den Geschmacks- als auch den Geruchssinn, ist durch den Bezug zum Maul der Sau sicherlich bewusst gesetzt. Engelmars Versprechen, die Aufgabe zu übernehmen, steht der Rede seines Kumfans nicht nach. Er will *selb pferchen an die stat* (100) – die Stelle selbst »düngen«. Da er in der Nacht einen großen, mit Grieben gefüllten Saumagen gegessen habe, sei er in der Lage, in einem Rutsch ein »schönes Ei« zu legen (101–104). Ulla fordert kurz und knapp auf: *Sie scheis nûr nidr vnd kûmb darfon* (109). Auch Heinz mahnt zur Eile: *Hawch nûr nider vnd drûck pald ab!* (116), Engelmar kommt den Anweisungen laut Regiebemerkung umgehend nach und kommentiert sein frisch »ausgebrütetes Ei« (118) stolz: *Das rawchet wie ein kolen ghûet. / Deckt mit dem hûet das nider z w, / Das der feyl nit ausriechen thw.* (119–121).

Dass die Geschehnisse „der Gattungstradition des Nürnberger Fastnachtspiels entsprechend ganz in die Sphäre von ausgiebigst geschilderter Verdauung und Ausscheidung gerückt“¹¹⁸² werden und vor allem der olfaktorische Aspekt der bäuerlichen Hinterlassenschaften ausgebaut wird,¹¹⁸³ verdeutlicht auch die Szene der Entdeckung. Nach dem Tanz betont die Herzogin, dass sie und ihr Gefolge das Veilchen nicht nur sehen, sondern auch *seinen suesen schmack* empfangen wollen, da dieser ein Zeichen für den nahenden Sommer sei (144–145). Jeckel bietet sich sogleich als Vorriecher an, doch als er in Richtung des Huts schnuppert, nimmt er nur den Geruch von Menschenkot war (*Der feyl schmeckt gleich wie leûtzdreck!*; 148) – als Hofnarr hat er das Privileg, die Wahrheit auszusprechen.

In seiner Doppelrolle als Vermittler zwischen interner und externer Kommunikationssituation und Neidharts Diener und Hofnarr ist es Jeckel, der die Entdeckung der Scheiße ironisch kommentiert. Er begrüßt den Haufen und beschreibt ihn anschaulich (*Ey, wie ein maidlicher dreck, ir lieben! Wie wol ist er durchspicket mit grieben!*; 178–179), wobei er insbesondere seinen Geruch und »Geschmack« betont (*Wie thûet er so wol riechn vnd schmecken!*; 189). Dass

¹¹⁸¹ Grafetstätter: Die Neidhartspiele, S. 366.

¹¹⁸² Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition, S. 245.

¹¹⁸³ Vgl. Grafetstätter: Die Neidhartspiele, S. 366.

sich »Schmecken« in den Worten des Narrs nicht allein auf den Geruchssinn beschränkt, wird in seinem Vergleich des Haufens mit Gebackenem deutlich (*Jst newpachen vnd hat kain rindn*; 181). Auch in seine Phantasie, den Haufen zum Hof zu tragen, bezieht er den Verzehr der Scheiße mit ein:

*Jch müs gleich auch danzen darümb.
Nun singt mir alle nach: mümb, mümb!
Wie retst, frenlein, ich will es wagen
Vnd will in dem hoffgsind baim dragen,
Vnd welcher in den vbergint,
Derselb ist gewis ein ekint.
Er nempt den dreck in geren. (194–199)*

Indem er das höfische Ritual des Veilchentanzes mitsamt dem Wechselgesang der Damen parodiert und verbal in den Dreck zieht, exponiert er das Scheitern der rituellen Handlung der höfischen Damen. Als Hofnarr darf er es sogar noch weitertreiben und ein neues Ritual ersinnen, indem er den Haufen als zentrales Symbol einsetzen will: Diejenigen, die am Hof das Maul besonders weit für den Haufen aufsperrern (*vbergint*) und ihn gerne in den Mund nehmen wollen, werden nicht als Bastarde enttarnt.

Der zweite Akt beginnt mit der Planung des Tanzes um das echte Veilchen durch die Bauern. Zu diesem Zweck stellen sie *den mayen schon* auf dem Dorfplatz (*plon*) auf und wählen als Vorsänger Ulla aus. Dass es sich um ein usurpiertes Ritual handelt, dessen Handlungen von den illegitimen Akteuren nicht korrekt vollzogen werden, wird durch die formalen und inhaltlichen Unzulänglichkeiten des Liedes deutlich (249–258). Die Aufzeichnung der Worte des Liedes ersetzen gleichsam die Schilderung der dilettantischen Bauertänze, die Sachs nicht einmal in einer Regiebemerkung erwähnt.

Schließlich stören Neidhart und der Narr das verkehrte Ritual, kämpfen mit den Bauern und vertreiben sie, sodass Neidhart das Veilchen von der Stange holen und als Beweisstück zur Herzogin bringen kann, um ihre Gnade zurückzuerlangen. Jedoch kommen weder diese in Neidharts Rede thematisierte Handlung noch ein Tanz der Hofgesellschaft um das echte Veilchen im Stück vor. Dass Neidhart wieder in der Gunst der Herzogin steht, erkennt man an einem Selbstgespräch des Herzogs, welches den dritten Akt eröffnet und den Veilchenschwank zusammenfasst. Der Herzog stellt fest, dass Neidhart sich durch ritterliche Taten an den Bauern gerächt, somit die Schuld von sich geladen habe, und kann in Retrospektive über die Angelegenheit lachen (326–333). Doch die durch Neidhart arg versehrten Bauern sinnen auf Rache und überlegen sich eine weitere List, trotzdem behält Neidhart auch im »Schwank von Neidharts tauber Frau« des dritten Akts die Oberhand, da er die Falle der

Bauern rechtzeitig erkennt und ihre Konsequenzen klug abzuwenden weiß. Im Epilog des Narren Jeckel wird das verkehrte Veilchenritual nicht mehr erwähnt.

Zusammenfassend ist zunächst festzustellen, dass Sachs den Veilchenschwank sowohl im Lied- als auch im Spieltext um einige erläuternde Selbstgespräche und kausale Motivierungen erweitert hat, um Verständnislücken zu schließen. Durch dieses Vereindeutigen haben die Neidharte im Medium des Drucks ihre Offenheit für Veränderungen und situative Anpassungen innerhalb der Performance-Situation und auch innerhalb schriftlicher Bearbeitungen eingebüßt.

Es ist durchaus zutreffend, dass Sachs den Fokus auf das „Paradigma des Materials, der Erde, des Kreatürlichen“¹¹⁸⁴ gelegt hat und der Scheiße durch besonders anschauliche Figurenrede mehr Platz eingeräumt hat als in früheren Versionen des Veilchenschwanks. Wie dargelegt, bedeutet dies allerdings nicht, dass „[d]er Akzent des Veilchenschwanks [...] nun nicht mehr auf der Verletzung der höfischen Norm und Form [liegt]“,¹¹⁸⁵ denn sowohl in den Figurenreden der Herzogin und des Herzogs als auch der bäuerlichen Partei werden die Konsequenzen des Skandalons für Neidhart, dem die Herzogin die Gunst entzieht, wiederholt betont. Der Grund für die Konzentration auf die Scheiße in den Bearbeitungen von Sachs sollte vielmehr in dem im 16. Jahrhundert gewandelten Zeichenverständnis, dem Medienwandel und der ritualkritischen Haltung des Protestantismus gesucht werden.

In der Figurenrede der Bauern und des Narr Jeckel wird die Scheiße permanent mit der Körperöffnung Mund in Beziehung gesetzt, sei es durch die kausale Verbindung von Verzehrtem und Ausscheidungen, durch den Vergleich des Haufens mit Nahrungsmitteln oder durch Jeckels obszöne Phantasien von rituellen Spielen mit der Hofgesellschaft. In diesem Zusammenhang steht auch die doppeldeutige Nutzung des Verbs »schmecken«, das sich sowohl auf den Geruchs- als auch den Geschmackssinn beziehen kann. Im Zusammenhang mit dem aus dem Liedtext stammenden Ausruf *Der leichnam iibel schmecket* (2,19) kann man hier möglicherweise von einer subtilen Anspielung auf das Abendmahl ausgehen. Doch da Antiritualismus sich meist nicht nur gegen die sinnlos gewordenen, sondern gegen Rituale im Allgemeinen richtet,¹¹⁸⁶ hat der lutherische Sachs über die Figur des Narren Jeckel eine kritisch kommentierende Instanz eingeführt, die vor allem die höfischen Rituale hinterfragt und als wirkungslose äußerliche Praktiken bloßstellt. Diese reflektierende Distanz, die mehrere konkurrierende Deutungen eröffnet, korreliert mit einer im 16. Jahrhundert zunehmend

¹¹⁸⁴ Hermann: *Karnevaleske Strukturen in der Neidhart-Tradition*, S. 142.

¹¹⁸⁵ Ebd.

¹¹⁸⁶ Vgl. Douglas: *How institutions think*, S. 206.

durch textuelle Kohärenz strukturierten Gesellschaft. Das Veilchenspiel belegt, dass protestantische Innerlichkeit mit der sprachlichen Fixierung auf Verdauungsprozesse einhergeht.¹¹⁸⁷ Das sich durch Medienwandel und Reformation neu etablierende Zeichenverständnis, nach welchem ein Zeichen auf etwas Abwesendes verweisen kann, führte zu einem Verlust von Präsenzeffekten, welchem Sachs durch eine Radikalisierung seines Sprachgebrauchs entgegenzuwirken versuchte, wodurch zumindest sein Spieltext einen anschaulicheren, einen theatralen Charakter bekommt.

¹¹⁸⁷ Vgl. Greenblatt: *Learning to curse*, S. 77–104.

TEIL IV

SCHLUSS

Die außerordentlich umfangreiche Überlieferung von Texten, Bildern, Skulpturen und Performance-Belegen aus vier Jahrhunderten belegt die poetische Virulenz und das transformative Potential der Neidharte. Was die Bezeichnung »Neidhart« (*Nîthart, Neithart, Her Nithart, ain Neithart, der Neithart, Nythardus*) betrifft, so zeigen die materialphilologische Betrachtung der Überlieferungsträger sowie die Analyse der tradierten Texte und Paratexte, dass »Neidhart« nicht allein auf einen Autor, ein textinternes Sänger-Ich, eine Figur oder ein erzählendes Ich verweist, sondern sich ebenso auf eine ganze Gattung bezieht. Definieren lassen sich die Neidharte weniger durch rein formale als vielmehr durch inhaltliche Kriterien (mimetisches Begehren, Kampf, Tanz, Kontrastierung der höfischen und dörperlichen Welt, Narrativierung der poetischen Produktion, List, Verkehrung von Ritualen), vor allem aber durch die grenzüberschreitende Beweglichkeit der Neidhartfigur. Auf der Ebene des Plots navigiert der Trickster Neidhart zwischen höfisch und dörperlich codiertem semantischen Feld. Überdies vollzieht die Neidhartfigur mediale Sprünge zwischen Handschrift, Druck, Holzschnitt, Wandmalerei und Reliefskulptur. Kontinuierliche Transformation ist ein Markenzeichen der Neidharte.

Ausgangspunkte dieser ungeheuren Produktivität der Neidharte sind die autobiographischen Suggestionen, die Präsenzeffekte, die polyphone Dialogizität sowie die in den Lied- und Spieltexten inszenierte Simultanität von Produktion und Rezeption in kollektiven Performances, durch die eine »Aura der Autorschaft«¹ Neidharts generiert wird. Wie die vorliegende Untersuchung zeigt, gründet die performative Erzeugung des Autors und Sängers »Neidhart« in den Liedtexten unter anderem auf einem eklatanten Unterschied zum monologisch reflektierenden Minnesang: der Inszenierung einer artistischen Konkurrenzsituation. Während im monologischen Minnesang die Kritiker des anonymen Sänger-Ichs stumm bleiben, ergreifen in den Dörperstrophen der Neidharte die Rivalen des Sänger-Ichs temporär das Wort und sprechen es wiederholt mit dem Namen »Neidhart« an. Der Kurzschluss von textinterner und paratextueller Namensnennung erzeugt die *auctoritas* Neidharts.

Die Präsenz des im Frauendienst alle Konkurrenten überragenden Sängers wird nicht allein durch die männlichen Stimmen in den Winterliedern, sondern gleichermaßen durch die weiblichen Stimmen produziert, die in den Sommerliedern dominieren. Auch hier zeigt sich die Strategie, die Kritik in die Lieder selbst zu verlagern – allerdings erzeugt der Sang bei den dörperlichen Damen positive Resonanz. Das männlich voyeuristische Sänger-Ich

¹ Vgl. den Bezug zum Aufsatztitel von Michael Stolz (Aura der Autorschaft) in Teil I, 3.2. und Teil II, 4.

wird Augen- und Ohrenzeuge seiner eigenen Meisterschaft im Frauendienst, die das weibliche Begehren weckt.

Gewissermaßen reflektiert wird die performative Erzeugung des Autors Neidhart durch die Namensnennung der dörperlichen Kritiker*innen in den Sommer- und Winterliedern in der Handlung des Hosenschwanks. Das Schwanklied erzählt von den Anfängen der Sängerkarriere Neidharts und seiner »Taufe« durch das Publikum (Hss. s, f, st und Druck) beziehungsweise einen konkurrierenden Sänger (Hs. w). Generell findet die Identität von Autor, Sänger-Ich und Figur als Autorisierungs- und Legitimationsstrategie in den Schwankliedern besonderen Ausdruck, denn die Dörper fürchten nicht nur Neidharts List, sondern vor allem seinen Gesang. Die im dörperlichen Raum erlebte Handlung wird als Bedingung der Möglichkeit des Singens behauptet. Durch das Erleben der listigen Sängersfigur Neidhart, die dem dörperlichen Kollektiv weit überlegen ist, erzählen die Schwanklieder vom Ursprung des Liedes.

Die situativen Bezüge, die Multiperspektivität und die Mehrstimmigkeit, insbesondere die direkten Repliken der Konkurrenten auf Neidharts Sang, vermitteln den Anschein einer in der Performance-Situation aus dem Stegreif entstandenen Dichtung und somit eines zeitlichen und räumlichen Zusammenfalls von kollektiver Produktion und Rezeption. Wichtige Elemente dieser Kollektivitäts- und Simultanitätsinszenierungen sind neben der dialogischen Struktur die Evidenzstrategien, die sowohl in den Lied- als auch Spieltexten in bemerkenswerter Frequenz eingesetzt werden. In kaum einer Gattung findet sich der Imperativ »seht« so häufig wie in den Neidhart. Daneben sind detaillierte *descriptio*, Gebrauch des Präsens, Anrede des Sprechers an die Figuren sowie Verwendung von Lokal- und Ortsadverbien in den Neidhart häufig verwendete Techniken, die das Vor-Augen-Stellen einer Szene bewirken. Die Evidenzstrategien erzeugen selbst in der Lektüre der Schrift den Eindruck, das Geschehen zu beobachten und zu partizipieren – rituelle Teilhabe zu ermöglichen.

Aufgrund der Kollektivitäts- und Simultanitätsinszenierungen sind die Neidhart durch eine fortwährende Unabgeschlossenheit charakterisiert, behaupten sich immer im Werden und befinden sich in einem potentiell unendlichen Transformationsprozess. So entstanden seit dem 13. Jahrhundert Neidhart verschiedenster künstlerischer und medialer Formate, die von einem Kollektiv aus Kunstschaffenden – Dichter*innen, Kompilator*innen, Schreiber*innen, Sammler*innen, Sänger*innen, Vorleser*innen, Auftraggeber*innen –hervorgebracht wurden. Ein Prozess, den man mit Blick auf die im ersten Teil dieser Arbeit

beschriebene performative Erzeugung eines Autors namens »Neidhart«, präziser als Neidhartproduktion denn als Neidhartrezeption bezeichnen könnte.

Was die in Lied- und Spieltexten suggerierte zeitliche und räumliche Koinzidenz von Produktion und Rezeption betrifft, wären weiterführende Studien zur Tanzmotivik lohnenswert. Tanz ist eine rein mittelbare Kunstform, die nur im Moment des Vollzugs existiert. Schaffende Körper und geschaffenes Werk fallen im Tanz räumlich und zeitlich zusammen. Nicht zufällig gehören Tänze also zu den zentralen thematischen und strukturellen Elementen der schriftlich und ikonographisch überlieferten Neidharte. Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass gerade die für die Neidharte charakteristischen Evidenzstrategien und Präsenzeffekte auffallend oft im Zusammenhang mit der Tanzthematik stehen. Insbesondere in diesen Passagen kollabieren innere und äußere Kommunikations Ebene. Mit Blick auf mögliche Performancesituationen ist meist nicht zu entscheiden, ob es sich um histrionische – also eher »theatrale« Schautänze – oder gemeinschaftlich ausge richtete – also eher »rituelle« – Tänze handelt.

Die Bedeutung des Tanzes für die Neidharte wird besonders evident, berücksichtigt man, dass die Bezeichnung *Neidharts Tanz* (*Neithart Tanz*, *chorea nithardi*) seit dem 14. Jahrhundert für Lied- und Spieltexte, Wandmalereien sowie Performances verwendet wurde. Die Nähe der Neidharte zu spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Tänzen wird zudem durch die Wiederverwendung eines Holzschnitts aus dem jüngsten Neidhart Fuchs-Druck als Titelholzschnitt des »Tantzteuffek«, eines Anti-Tanz-Pamphlets aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, dokumentiert. Eine breit angelegte Studie mit tanzgeschichtlichem Fokus, unter Einbezug weiterer ikonographischer Quellen, Tanznotationen und Tanztraktate, würde über die Rekonstruktion möglicher Performances einen umfassenderen Zugang zu den Neidharten ermöglichen.

Die für die Neidharte charakteristische Synthese von theatralen und rituellen Elementen, wird vor allem in den Schwankliedern und Neidhartspielen durch die Thematisierung von (gescheiterten) artistischen und rituellen Handlungen auf der Ebene des Plots gespiegelt. Das Muster der verkehrten Rituale, welches im dritten Teil dieser Arbeit in einer exemplarischen Analyse des Kutten- und des Beichtschwanks beschrieben wird, ist in allen Neidhartschwänken vorhanden. Spätmittelalterliche und frühneuzeitliche rituelle Handlungen werden profaniert, parodiert und subvertiert. Immer wieder überlistet der Ritualmoderator Neidhart die dörperliche Konkurrenz durch sein rituelles Wissen. Der intellektuelle Held inszeniert Rituale, deren fehlende Gültigkeit die Dörper nicht erkennen. Neidhart führt die unwissenden Rivalen vor und wird zum Regisseur eines Dörpertheaters, dessen Figuren sich

ihrer theatralen Rolle nicht bewusst sind. Die Transformation der rituellen zur theatralen Handlung wird mitunter vor einem rituell geschulten Publikum (Hof) aufgeführt. Durch die wissende Teilhabe fühlt sich auch das außerliterarische Publikum geadelt und wird auf die Seite des listigen Tricksters gezogen.

Als komplizierter erweist sich die Interpretation des Veilchenschwanks in allen seinen Ausprägungen zum einen aufgrund einer Umbesetzung der Rollen: Die Dörper sind Ritualmanipulatoren, Neidhart ist Opfer und vollzieht aufgrund seines fehlenden Kontextwissens ungewollt ein verkehrtes Ritual – eine Handlung, die ihn am Hof diskreditiert. Zum anderen ist das Verhältnis von Text, Bild und Ritual nicht geklärt. Während die in den anderen Schwänken durch Neidhart manipulierten Rituale wie Eid, Beichte, Hochzeit, Fehde oder Investitur zu historisch verifizierbaren kulturellen Praktiken gehören, wurde von den schriftlich und ikonographisch tradierten Versionen des »Veilchenrituals« zwar wiederholt auf einen Vollzug in der historischen Realität geschlossen und der Ursprung des Veilchenschwanks entweder in einem höfischen oder einem »volkstümlichen« Ritual vermutet, allerdings existieren keine Zeugnisse, die ein solches Jahreszeitenritual belegen. Die Prüfung der literaturgeschichtlichen Quellen belegt, dass es sich bei der versuchten Rekonstruktion von rituellen Keimzellen um einen fatalen Zirkelschluss handelt, der auf einem Denken in entwicklungs-genetischen Strukturen beruht, das bis in aktuellere Forschung wirksam ist. Die für diesen Fehlschluss verantwortlichen Textstrategien konnten durch die Analyse des Veilchenschwanks aufgedeckt werden: Die zahlreichen Tempuswechsel in Kombination mit der engen Verbindung von intradiegetischer Ebene (erlebendes Ich) und extradiegetischer Ebene (Sänger-Ich) verleiten zur Annahme von außerfiktionalen Realitätsbezügen. Es greifen hier also ähnliche Mechanismen wie bei der Konstruktion eines historischen Autors »Neidhart«.

Die Popularität des Veilchenschwanks, so lässt sich vermuten, ist einerseits durch das vorübergehende spektakuläre Scheitern des Helden am Hof begründet, das eines der beliebtesten Motive der Literaturgeschichte darstellt, andererseits mit dem Bedeutungsüberschuss des mehrfach aufgeladenen rituellen Objekts: Das Veilchen ist Sinnbild der Liebe, der sexuellen Unschuld der Dame, der höfischen Freude sowie der geblühten Sprache und Dichtkunst – es ist zentrales Symbol für den Minnesang schlechthin. Das auf etwas Abwesendes verweisende Veilchen wird mit der konkreten Präsenz des dörperlich kreatürlichen Substituts kontrastiert. Während die älteren Zeugnisse die direkte Benennung der Fäkalien meist aussparen, werden die Exkreme in der späteren Überlieferung – vor allem in den Drucken des 16. Jahrhunderts, aber auch in den ikonographischen Zeugnissen

wie etwa dem Sandsteinrelief an der Albrechtsburg in Meißen – durch performative Kraftausdrücke bezeichnet sowie erzählerisch und bildlich in den Mittelpunkt gerückt. Diese Fokussierung auf die Scheiße als groteskes, präsenzerzeugendes Element kann als Versuch interpretiert werden, dem Verlust der auratischen Dimension, der Ereignishaftigkeit, Singularität und Echtheit der Neidharte im Zeitalter der zunehmenden technischen Reproduzierbarkeit entgegenzuwirken.

Besonders deutlich wird die Akzentuierung des Kreatürlichen in Hans Sachs' Meisterlied und Fastnachtspiel. Zusätzlich haben die Neidharte bei Sachs durch zahlreiche Vereindeutigungen ihre Offenheit für Varianzen in der Performance-Situation wie auch für schriftliche Bearbeitungen verloren. Die Disambiguierung und die Betonung der Fäkalien bei Sachs beruht auf dem sich im 16. Jahrhundert wandelnden Zeichenverständnis, dem Medienwandel und der ritualkritischen Haltung des Protestantismus.

In allen Zeugnissen des Veilchenschwanks offenbart sich im Paradigma des von den Fäkalien überlagerten oder durch sie ersetzten Veilchens ein unterschwelliger Diskurs über die problematische Sinn-Form-Korrelation von Ritualen, der unter anderem auf die prekäre, theologisch umstrittene Auslegung des zentralen liturgischen Rituals der Eucharistie verweist. Eine in diesem Zusammenhang wichtige Erkenntnis ist die nicht nur auf thematische Parallelen beschränkte Verwandtschaft der Neidhartspiele zum Passionsspiel. Vor allem die Analyse des Großen Neidhartspiels hat gezeigt, dass sich überdies strukturelle Analogien ziehen lassen, wie die von Rainer Warning für das Passionsspiel herausgearbeitete, latente Funktion von Sündenbockritualen.

Obwohl der Zugriff auf die Neidharte über die Methoden der Material Philology im zweiten Teil der vorliegenden Untersuchung zunächst bestätigt hat, dass sowohl ältere als auch jüngere Überlieferungsträger und die in ihnen tradierten Texte rituelle wie theatrale Merkmale aufweisen, ist festzuhalten, dass die Literarisierungstendenzen des späteren Mittelalters und die verstärkte Narrativierung zwar nicht grundsätzlich einen Verlust der rituellen Elemente bedeuten, die Analyse des Veilchenschwanks im dritten Teil jedoch zu dem Ergebnis geführt hat, dass die gedruckten Zeugnisse einen stärker theatralen Charakter annehmen, was im engen Zusammenhang mit dem Verlust der »Aura der Autorschaft« Neidharts und der Fixierung auf seine Rolle als Protagonist steht. Sowohl der Aktionsradius Neidharts als auch der seiner dörperlichen Nebenbuhler wird auf die Handlungsebene beschränkt. Neidharts Funktion als Schwellenfigur ist in den Drucken aufgehoben und wird durch den Tod Neidharts beendet (»Neidhart Fuchs«) oder durch die Einführung weiterer Figuren (Narr Jeckel) sowie die Nennung anderer Autornamen (Hans Sachs) ersetzt.

Da sich die Gattung der Neidharte durch bestimmte Handlungsmuster vor allem aber durch die dynamischen Grenzüberschreitungen Neidharts definiert, verblasst im 16. Jahrhundert mit der Zementierung und Reduktion der Figur auf die Ebene der erzählten, fiktiven Welt auch die Gattung. Im Jenseits des gedruckten Worts, fixiert in der Gleichförmigkeit der starren typographischen Reproduktion, verlieren die Neidhartfigur und mit ihr die Gattung der Neidharte die Fähigkeit zur kontinuierlichen Transformation, die sie vom 13. bis zum 16. Jahrhundert am Leben gehalten hat.

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
Anm.	Anmerkung
Aufl.	Auflage
bearb.	bearbeitet
Bd.	Band
Bl.	Blatt
BMZ	Benecke/Müller/Zarnke: Mittelhochdeutsches Wörterbuch; s. Literaturverzeichnis
Bsp.	Beispiel
bzw.	beziehungsweise
ca.	circa
cpg.	Codex Palatinus Germanicus
dt.	deutsch
d.Ä.	der Ältere
ebd.	ebenda
et al.	et alii
f.	folgende
frnhd.	frühneuhochdeutsch
fol.	Folio
Hg.	Herausgeber
hg.	herausgegeben
Hs.	Handschrift
Hss.	Handschriften
Jh.	Jahrhundert
Kap.	Kapitel
KLD	Kraus: Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts; s. Literaturverzeichnis
Lexer	Lexer, Matthias: Mittelhochdeutsches Wörterbuch; s. Literaturverzeichnis
LexMa	Lexikon des Mittelalters; s. Literaturverzeichnis
lat.	Lateinisch
MF	Des Minnesangs Frühling; s. Literaturverzeichnis
MGH	Monumenta Germaniae Historica
mgf	Manuscriptum germanicum folio
mgo	Manuscriptum germanicum oktav

mgq	Manuscriptum germanicum quart
Nr.	Nummer
obd.	oberdeutsch
Österr.	Österreichische
S.	Seite
s.	siehe
SNE	Salzburger Neidhart-Edition; s. Literaturverzeichnis
s.o.	siehe oben
Sp.	Spalte
TRE	Theologische Realenzyklopädie; s. Literaturverzeichnis
u.a.	unter anderem
V.	Vers
v.a.	vor allem
VD16	Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts; s. Literaturverzeichnis
VD17	Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts; s. Literaturverzeichnis
versch.	verschiedene
vgl.	vergleiche
VL ²	Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon; s. Literaturverzeichnis
Z.	Zeile
z.B.	zum Beispiel
ZfdPh	Zeitschrift für deutsche Philologie
ZfdA	Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNISSE

Verzeichnis der Handschriften, frühen Druckausgaben, Digitalisate und Faksimiles der Neidhart-Überlieferung

Das Verzeichnis der Handschriften und Drucke ist eine gekürzte, aktualisierte und um wenige Angaben ergänzte Übernahme aus dem Register des Handbuchs »Neidhart und die Neidhart-Lieder« (Vgl. Springeth, Margarete/Spechtler, Franz V. (Hg.): Neidhart und die Neidhart-Lieder. Ein Handbuch, Berlin/Boston 2018). Die Angaben sind um die Überlieferung der Neidhartspiele und die Bearbeitungen von Hans Sachs erweitert und dienen der ersten Orientierung. Ausführlichere Beschreibungen bietet die SNE (Bd. III, S. 495–537). Die Handschriftensiglen sind nach dem in der Neidhartforschung üblichen Standard zitiert. Die Überlieferungszeugnisse sind um die verfügbaren Digitalisate und die in der vorliegenden Arbeit zitierten Faksimiles ergänzt.

Pergamenthandschriften

- A: Kleine Heidelberger Liederhandschrift, cpg 357, Universitätsbibliothek Heidelberg, Ende des 13. Jh.
Digitalisat:
<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg357> (28.10.2019)
- B: Weingartner Liederhandschrift, HB XIII poetae germanici 1, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Anfang des 14. Jh.
Digitalisat:
<http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz319421317> (28.10.2019)
- C: Große Heidelberger bzw. Manessische Liederhandschrift, cpg 848, Universitätsbibliothek Heidelberg, 1. Hälfte des 14. Jh.
Digitalisat:
<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848> (28.10.2019)
- Cb: Münchner Neidhart-Fragment, cgm 5249/26, Bayerische Staatsbibliothek München, 14. Jh.
Faksimiles:
– Gerd Fritz (Hg.): Abbildungen zur Neidhart-Überlieferung I. Die Berliner Neidhart-Handschrift R und die Pergamentfragmente C^b, K, O und M (Litterae, Bd. 11), Göttingen 1973, S. VI, 31–34 (schwarz-weiß).
– Lothar Voetz: Überlieferungsformen mittelhochdeutscher Lyrik, in: Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 4. September 1988, Universitätsbibliothek Heidelberg, hg. von Elmar Mittler und Wilfried Werner, Heidelberg 1988, S. 579.
- G: Grieshabers Bruchstück, Hs. 520, Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, 14. Jh.
Digitalisat:
<http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/hs520> (28.10.2019)
- Hi: Hildesheimer Neidhart-Fragment, St. God. Nr. 30, Dombibliothek Hildesheim, 14. Jh.
- K: Lemberger Neidhart-Fragment, ehemals Universitätsbibliothek Lemberg (ohne Signatur; wahrscheinlich 1848 beim Brand der Bibliothek vernichtet, aber als Kupferstich erhalten), 1. Hälfte des 14. Jh.
Faksimile: vgl. C^b.
- M: Handschrift der Carmina Burana, clm 4660, Bayerische Staatsbibliothek München, 1. Drittel des 13. Jh.
Digitalisat:
<http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0008/bsb00085130/images/> (28.10.2019)
Faksimile: vgl. C^b.
- Ma: Maastrichter Fragment, Ms. 237 (früher 167,III-11), Maastricht, Reichsarchiv in Limburg, um 1300.
- O: Frankfurter Neidhart-Fragment, mgo 18, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Anfang des 14. Jh.
Digitalisat:

<http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/msma/urn/urn:nbn:de:hebis:30:2-15155>
(28.10.2018)
Faksimile: vgl. C^b.

- P: Berner Sammelhandschrift, cod. 260, Burgerbibliothek Bern, Mitte des 14. Jh.
- R: Riedegger Handschrift bzw. Berliner Neidhart-Handschrift, mgf. 1062, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, um 1300.
Digitalisat:
<http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN721570089>
(28.10.2019)
Faksimile: vgl. C^b.
- S: Neidhart-Fragment St. Paul, Cod. 10/8, Stiftsbibliothek St. Paul im Lavanttal (Kärnten), Beginn des 14. Jh.

Papierhandschriften

- c: Berliner Neidhart-Handschrift c, mgf 779, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 2. Hälfte des 15. Jh.
Digitalisat:
<http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN721568572>
(28.10.2019)
Faksimile: Wenzel, Edith (Hg.): Abbildungen zur Neidhart-Überlieferung II. Die Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779) (= Litterae, Bd. 11), Göttingen 1973.
- d: Heidelberger Neidhart-Handschrift, cpg 696, Universitätsbibliothek Heidelberg, 15. Jh.
Digitalisat:
<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg696> (28.10.2019)
- e: Handschrift des Martin Ebenreutter, mgf 488, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, um 1530.
Digitalisat:
<http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN662366077>
(28.10.2019)
- f: Neidhart-Sammlung Brentanos, mgq 764, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 2. Hälfte des 15. Jh.
- fr: Fribourger Neidhart-Eintrag, L 24, Bibliothèque Cantonale et Universitaire Fribourg (Kantons- und Universitätsbibliothek Fribourg, Schweiz), 15. Jh.
Digitalisat:
<http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/bcuf/L0024> (28.10.2019)
- h: Liederbuch der Clara Hätzlerin, MS. X A 12, Knihovna Národního muzea, Praha (Nationalmuseum Prag), 1470/71.
Digitalisat:
http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-NMP_X_A_12_3XBZGT5-cs (28.10.2019)

- k: Liederbuch des Jacob Käbitz, cgm 811, Bayerische Staatsbibliothek München, ca. 1430/1450.
Digitalisat:
<http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0010/bsb00103129/images/> (28.10.2019)
- ko: Kolmarer Liederhandschrift, cgm 4997, Bayerische Staatsbibliothek München, um 1460.
Digitalisat:
<http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0010/bsb00105055/images/> (28.10.2019)
Faksimile: Müller, Ulrich/Spechtler, Franz V./Brunner, Horst (Hg.): Die Kolmarer Liederhandschrift der Bayerischen Staatsbibliothek München (cgm 4779) (= Litterae, Bd. 35), Göppingen 1976.
- m: Augsburger Codex, clm 3576, Bayerische Staatsbibliothek München, 15. Jh.
- pr: Prager Neidhart-Eintrag, M 86, Archiv Pražského hradu Praha (Archiv der Prager Burg), Mitte/erste Hälfte des 15. Jh.
- r: »Bechsteins Handschrift«, Ms. Apel 8, Leipzig Universitätsbibliothek, (früher: Leipzig Ms. 1709, davor: Halle, Cod. 14 A 39), um 1512.
Digitalisat:
<https://digital.lib.uni-leipzig.de/object/viewid/0000011503> (28.10.2019)
- s: Sterzinger Miszellaneen-Handschrift, ohne Signatur, Stadtarchiv Sterzing (Südtirol), Anfang des 15. Jh.
Digitalisat:
<http://www.literature.at/viewer.alo?objid=14101&page=1&viewmode=fullscreen> (28.10.2019)
- st: Stockholmer Neidhart-Fragment, Vu 85:2, Kungliga Biblioteket Stockholm (Königliche Bibliothek zu Stockholm), 15. Jh.;
- w: Eghenveldersches Liederbuch, series nova 3344, Österreichische Nationalbibliothek Wien, 1431–1434.
Digitalisat:
www.cantusplanus.at/OENBsn03344 (28.10.2019)

Papierhandschriften der Neidhartspiele

- St. Pauler Neidhartspiel: Bibliothek des Benediktinerstifts St. Paul im Lavanttal, Cod. 261/4, Bl. 166r–166v, um 1370.
Abbildung in: Simon, Eckhard: Die Anfänge des weltlichen deutschen Schauspiels, Abb. 2.
- Großes Neidhartspiel: »Sammelhandschrift des Claus Spaun«, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. 18.12 Aug. 4^o, Bl. 274r–321v, 1494.
Digitalisat:
<http://diglib.hab.de/mss/18-12-aug-4f/start.htm>
(28.10.2019)

- Kleines Neidhartspiel: »Sammelhandschrift des Claus Spaun«, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. 18.12 Aug. 4°, Bl. 124v–129r, 1494.
Digitalisat:
<http://diglib.hab.de/mss/18-12-aug-4f/start.htm>
(28.10.2019)
- Sterzinger Neidhartspiel: Archiv der Gemeinde Sterzing, Hs. 24, 1511.
Digitalisat:
<http://www.literature.at/alo?objid=14080>
(28.10.2019)
- Sterzinger Neidhartszenar: Archiv der Gemeinde Sterzing, Hs. 25, 1511.
Digitalisat:
<http://www.literature.at/alo?objid=14081>
(28.10.2019)

Alle Handschriften in schwarz-weiß Abbildungen: Margetts, John (Hg.): Die mittelalterlichen Neidhart-Spiele in Abbildungen der Handschriften (= Litterae, Bd. 73), Göttingen 1986.

Drucke

- z: Augsburger Neithart Fuchs-Druck, Johann Schaur, Augsburg, um 1495 (GW 12673)
Erhaltene Exemplare:
1. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, In scrinio 229°.
2. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 8° Inc. 100996.
- z¹: Nürnberger Neithart Fuchs-Druck, Ratsschulbibliothek Zwickau, 1537 (VD16 ZV 22486).
- z²: Frankfurter Neithart Fuchs-Druck, Verlag von Sigmund Feyerabend und Simon Hüter, Frankfurt am Main, 1566 (VD16 W 4589).
Erhaltene Exemplare:
1. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Yg 3851.
2. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 8° L. 1878 f.
Faksimile: Jöst, Erhard (Hg.): Die Historien des Neidhart Fuchs. Nach dem Frankfurter Druck von 1566 in Abbildungen (= Litterae, Bd. 49), Göttingen 1980.
Digitalisat:
<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001B6BD00000000> (28.10.2019)

Neidharte von Hans Sachs

- MG 4: *Das vierd puech mit Maister gesang hab ich volendet als man Zelt 1538 Jar vnd meines alters im 45 jar*, Autograph von Hans Sachs, Stadtarchiv Zwickau, 1538. Bl. 266v–267v: *Der Neidhart mit seinen listen*.
Digitalisat:
[urn:nbn:de:bsz:14-db-id48449192X9](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-db-id48449192X9) (28.10.2019)

- MG 5: *Das funfft puech mit maistergesang hab ich volent im 1543 Jar meins Alters im 49 Jar*, Autograph von Hans Sachs, Stadtarchiv Zwickau, 1543. Bl. 14r: *Die pasthoren rot*.
Digitalisat:
[urn:nbn:de:bsz:14-db-id4844921282](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-db-id4844921282) (28.10.2019)
- MG 15: *Das 15 puech mit maistergesang hab ich volent in 21 monaten vnd meines alters im 62 Jar am 30 tag September als man Zalt nach Cristi gepurt 1556 Jar*, Autograph von Hans Sachs, Stadtarchiv Zwickau, 1556. Bl. 233v–234v: *Der Neidhart mit dem feyel*.
Digitalisat:
[urn:nbn:de:bsz:14-db-id4844928616](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-db-id4844928616) (28.10.2019)
- SG 11: *Ailfte puech der spruech Comedj Tragedj vnd Fasnacht spiel*, Autograph von Hans Sachs, Stadtarchiv Zwickau, 1557. Bl. 130r–139v: *Neidhart mit dem veyhel*.
Digitalisat:
[urn:nbn:de:bsz:14-db-id4844872649](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-db-id4844872649) (28.10.2019)
Faksimile (schwarz-weiß): Margetts, John (Hg.): *Die mittelalterlichen Neidhart-Spiele in Abbildungen der Handschriften* (= *Litterae*, Bd. 73), Göttingen 1986. S. 89–130.

Berücksichtigte Editionen und Transkriptionen der Neidharte

Eine Neuedition und Kommentierung der Neidhartspiele wurde 2021 nach Fertigstellung des Manuskripts veröffentlicht und konnte daher in dieser Arbeit keine Berücksichtigung finden:

Gallina, Meike Katharina (Hg.): Neidhartspiele. Edition und Kommentar (=Editio bavarica IX), Regensburg 2021.

- Bennwitz-Behr, Ingrid (Hg.): *Die Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779). Transkription der Texte und Melodien*, unter Mitwirkung von Ulrich Müller (= *Göppinger Arbeiten zur Germanistik*, Bd. 356), Göttingen 1981.
- Bennwitz-Behr, Ingrid (Hg.): *Die Wiener Neidhart-Handschrift w (Österreichische Nationalbibliothek Wien, series nova 3344). Transkription der Texte und Melodien*. Unter Mitwirkung von Ulrich Müller (= *Göppinger Arbeiten zur Germanistik*, Bd. 417), Göttingen 1984.
- Beyschlag, Siegfried (Hg.): *Die Lieder Neidharts. Der Textbestand der Pergament-Handschriften und die Melodien. Edition der Melodien* von Horst Brunner, Darmstadt 1975.
- Beyschlag, Siegfried (Hg.): *Herr Neidhart diesen Reihen sang. Die Texte und Melodien der Neidhartlieder mit Übersetzungen und Kommentaren. Edition der Melodien* von Horst Brunner (= *Göppinger Arbeiten zur Germanistik*, Bd. 468), Göttingen 1989.
- Bobertag, Felix (Hg.): *Narrenbuch. Der Pfarrer von Kalenberg. Peter Leu. Neidhart Fuchs. Salomon und Markolf. Bruder Rausch*, Berlin/Stuttgart 1884 (Nachdruck Darmstadt 1964).
- Boueke, Dietrich: *Materialien zur Neidhart-Überlieferung* (= *Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters*, Bd. 16), München 1967.
- Dörner, Anton: *Sterzinger Neidhartspiel aus dem 15. Jahrhundert*, in: *Der Schlern* 25 (1951), S. 103–126.
- Goetze, Edmund/Drescher, Carl (Hg.): *Hans Sachs. Sämtliche Fabeln und Schwanke* (= *Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, 231–235), 6 Bände, Halle an der Saale 1893–1913.

- Haupt, Moriz (Hg.): Neidhart von Reuenthal, Leipzig 1858.
- Haupt, Moriz (Hg.): Neidharts Lieder. Neu bearbeitet von Edmund Wiessner, Leipzig 1923.
- Hatto, Arthur T./Taylor Ronald (Hg.): The songs of Neidhart von Reuenthal. 17 summer and winter songs set to their original melodies with translation and a musical and metrical canon, Manchester 1958.
- Keller, Adelbert v. (Hg.): Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert. 3 Teile und Nachlese (= Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, 28–30 und 46), Stuttgart 1853–1858.
- KLD = Kraus, Carl v. (Hg.): Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. I. Text und II. Kommentar, Zweite Auflage durchgesehen von Gisela Kornrumpf. Bd. 2: Kommentar. Besorgt von Hugo Kuhn, Tübingen 1978.
- Lomnitzer, Helmut: Ein neuer Textzeuge zur Neidhart-Überlieferung, in: Ernst J. Schmidt (Hg.), Kritische Bewahrung. Beiträge zur deutschen Philologie. Festschrift für Werner Schröder zum 60. Geburtstag, Berlin 1974, S. 335–343.
- Ders.: (Hg.): Neidhart von Reuenthal. Lieder. Auswahl mit den Melodien zu 9 Liedern, Stuttgart 1998.
- Loserth, Johann (Hg.): Das St. Pauler Formular. Briefe und Urkunden aus der Zeit König Wenzels II., Prag 1896.
- Marelli, Paolo: Gli ‚Schwanklieder‘ nella tradizione neidhartiana. Trascrizione dai manoscritti f/c/pr. Traduzione, commento, con edizione critica del ‚Bremsenschwank‘ (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 658), Göppingen 1999.
- Margetts, John (Hg.): Neidhartspiele (= Wiener Neudrucke, Bd. 7), Graz 1982.
- MF = Moser, Hugo/Tervooren, Helmut (Hg.): Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moritz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus, Stuttgart 1977.
- Müller, Ulrich/Bennewitz, Ingrid/Spechtler, Franz (Hg.): Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke, 3. Bd., Berlin/New York 2007.
- Rahm, Diana: Das Heidelberger Neidhart-Fragment d (Cod. Pal. germ. 696). Transkription und Konkordanz der Lieder (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 689), Göppingen 2003.
- Wiessner, Edmund (Hg.): Die Lieder Neidharts. Fortgeführt von Hanns Fischer, revidiert von Paul Sappler. Mit einem Melodienanhang von Helmut Lomnitzer (= Altdutsche Textbibliothek, Nr. 44), Tübingen 1999.
- Zimmermann, Manfred (Hg.): Die Sterzinger Miscellaneen-Handschrift. Kommentierte Edition der deutschen Dichtungen (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe, Bd. 8), Innsbruck 1980.

Weitere Quellen und Zeugnisse

- Augustinus: Confessiones. Lateinisch/Deutsch, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Joseph Bernhart, München 1966.
- Caesare Ripa/Lorenz Strauß: Erneuerte Iconologia oder Bilder-Sprach [...] (Bd. 1), Frankfurt am Main 1669, VD17 3:302723W.
Digitalisat:
<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1669/0001/image> (28.10.2018)
- Diogenes Laertes: Leben und Meinungen berühmter Philosophen. Aus dem Griechischen übersetzt von Otto Apelt. Unter Mitarbeit von Günther Zekl, neu hg. sowie mit Vorwort, Einleitung und neuen Anmerkungen zu Text und Übersetzung versehen von Klaus Reich, Hamburg 1990.
- Milchsack, Gustav (Hg.): Egerer Fronleichnamsspiel, Stuttgart 1881.

- Suppan, Wolfgang (Hg.): Texte und Melodien der „Erlauer Spiele“. Textübertragung von Johannes Janota (= Musikethnologische Sammelbände, Bd. 11), Tutzing 1990.
- Johann Fischart: Geschichtklitterung (Gargantua). Text der Ausgabe letzter Hand von 1590. Mit einem Glossar hg. v. Ute Nyssen, Düsseldorf 1963.
- Florian Daul von Fürstenberg: Tantzteuffel: das ist wider den leichtfertigen vnuerschempten Welttantz und sonderlich wider die Gottßucht und ehrvergessene Nachttänzte. Franckfurt am Mayn 1567, Verlegt von Sigmund Feyrabend und Simon Hüter, Bayerische Staatsbibliothek München, VD16 D 305.
Digitalisat:
<https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10187415.html>
(28.10.2018)
- Gottfried von Straßburg: Tristan. Hg., übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Rüdiger Krohn (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 4472), Stuttgart 2007.
- Hans Folz: Die Meisterlieder des Hans Folz aus der Münchener Originalhandschrift und der Weimarer Handschrift Q 566 mit Ergänzung aus anderen Quellen. Hg. von August Mayer (= Deutsche Texte des Mittelalters, Bd. 12), Berlin 1908.
- Die pluemen der tugent des Hans Vintler. Hrsg. von Ignaz Zingerle (= Ältere tirolische Dichter, Bd. 1), Innsbruck 1874.
Digitalisat:
<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11188569-8> (28.10.2019)
- Harms, Wolfgang/Rattay, Beate (Hg.): Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe. Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburger Landesstiftung (= Kataloge der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Bd. 40), Coburg 1983.
- Heinrich von Freiberg: Heinrich von Freiberg: ‚Tristan und Isolde‘. (Fortsetzung des Tristan-Romans Gottfrieds von Straßburg). Originaltext (nach der Florenzer Handschrift ms. B.R. 226) von Danielle Buschinger, Versübersetzung von Wolfgang Spiewok (= Wodan, Bd. 16), Greifswald 1993.
- Heinrich von Straßburg: Tristan und Isolde. Fortsetzung des Tristan-Romans Gottfrieds von Straßburg. Hg. von Danielle Buschinger und Wolfgang Spiewok (= Greifswalder Beiträge zum Mittelalter, Bd. 1), Greifswald 1993.
- Heinrich von dem Türlin: Diu Crône. Kritische mittelhochdeutsche Leseausgabe mit Erläuterungen, hg. von Gudrun Felder, Berlin 2012.
- Heinrich Wittenwiler: Der Ring: Text – Übersetzung – Kommentar. Nach der Münchener Handschrift herausgegeben, übersetzt und erläutert von Werner Röcke, Berlin 2012.
- Hermann von Sachsenheim: Die Mörin. Nach der Wiener Handschrift ÖNB 2946, hg. und kommentiert von Horst D. Schlosser (= Deutsche Klassiker des Mittelalters. Neue Folge, Bd. 3), Wiesbaden 1974.
- Hermann von Sachsenheim: Des Spiegels Abenteuer. Hg. von Thomas Kerth (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 451), Göppingen 1986.
- Hugo von Sankt Viktor: Didascalicon de studio legendi: Studienbuch. Übersetzt und eingeleitet von Thilo Offergeld (= Fontes christiani, 27), Freiburg 1997.
- Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Lenelotte Müller, Wiesbaden 2008.
- Jan Hus: Dat boekeken van dem repe. De uthlegghinghe ouer den louen. Aus dem Tschechischen ins Niederdeutsche übertragen von Johann von Lübeck. Nachdruck der Ausgabe Lübeck um 1480, mit einer Einleitung von Amedeo Molnár, Hildesheim/New York 1971.

- John Mandeville: Das buch des ritters herr hannsen von monte villa. Aus dem Französischen übersetzt von Michel Velser, Augsburg 1481, verlegt von Anton Sorg, Bayerische Staatsbibliothek München, 2 Inc.c.a. 1083.
Digitalisat:
http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00029868/image_1 (28.10.2018)
- Lochamer Liederbuch, 1451-1453, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus.ms. 40613.
Digitalisat:
<https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN645230707> (28.10.2019)
- Lupold Hornburg: »Von allen singern eyn lobelich rede.«, in: Claire H. Bell/Erwin Gudde (Hg.), The poems of Lupold Hornburg, (= University of California Publications in Modern Philology, Bd. 27), Los Angeles 1947, S. 255–265.
- Deutsche Lyrik des späten Mittelalters. Höhepunkte deutscher Lieddichtung aus mehr als zwei Jahrhunderten, neu ediert, übersetzt und umfassend kommentiert von Burghart Wachinger (= Bibliothek des Mittelalters, Bd. 22), Frankfurt am Main 2006.
- Das Marienburg Tresslerbuch der Jahre 1399–1409, hg. von Joachim Erich, Königsberg 1896.
Digitalisat:
<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/joachim1896> (28.10.2019)
- Marienlegenden aus dem Alten Passional. Hg. von Hans-Georg Richert (= Altdeutsche Textbibliothek, Bd. 64), Tübingen 1965.
- Maximilians I. vertraulicher Briefwechsel mit Sigmund Prüschenk Freiherrn zu Stettenberg. Nebst einer Anzahl zeitgenössischer das Leben am Hofe beleuchtender Briefe, hg. von Karl von Kraus, Innsbruck 1875.
- Die Töne der Meistersinger. Die Handschriften der Stadtbibliothek Nürnberg Will III. 792, 793, 794, 795, 796. In Abbildung und mit Materialien von Horst Brunner und Johannes Rettelbach, mit einem Anhang von Klaus Kramer (= Litterae, Bd. 47), Göttingen 1980.
- Der Ehrenbrief des Püterich von Reichertshausen. Hg. von Fritz Behrend und Rudolf Wolkan, Weimar 1920.
- Ehlert, Trude u.a.: »Das Reichenauer Kochbuch aus der Badischen Landesbibliothek. Edition und Kommentar«, in: Mediävistik 9 (1996), S. 135–188.
- Rhetorica ad Herennium. Lateinisch-deutsch, übersetzt und hg. von Theodor Nüßlein, Zürich 1994.
- Riccardo Bartolini: Odeporicon id est Itinerariu[m] Reverendissimi..., Wien 1515, Bayerische Staatsbibliothek München, VD16 B 569.
Digitalisat:
<http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0001/bsb00012826/images/> (28.10.2019)
- Rosengarten: hg. von Elisabeth Lienert, Sonja Kerth und Svenja Nierentz, 2 Bd., Berlin/München/Boston 2015.
- Richard de Bury: Das Philobiblon. Übersetzt von Lutz Mackensen, in: Helmut Presser (Hg.), Das Buch vom Buch. Mit einer Überstzung des Philobiblons von Lutz Mackens und einer Bibliographie von Hans Wegener, Bremen 1962, S. 279–357.
- Richard de Fournival: Das Liebesbestiarium. Aus dem Altfranzösischen von Ralph Dutli, Göttingen 2014.
- Der mittellenglische Versroman über Richard Löwenherz. Kritische Ausgabe nach allen Handschriften mit Einleitung, Anmerkungen und deutscher Übersetzung von Karl Brunner (= Wiener Beiträge zur englischen Philologie, Bd. 42), Wien/Leipzig 1913.

Mittelhochdeutsche Sangspruchdichtung des 13. Jahrhunderts. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hg. und übersetzt und kommentiert von Theodor Nolte und Volker Schupp, Stuttgart 2011.

Staub, Franz (Hg.): Quellen zur Geschichte der Stadt Wien, 3 (Grundbücher), Bd. 1, Wien 1889.

Die geistlichen Spiele des Sterzinger Spielarchivs. Nach den Handschriften hg. von Walter Lipphardt und Hans-Gert Roloff (= Mittlere deutsche Literatur in Neu- und Nachdrucken, 14–20), Bern 1981–1996.

Des Strickers Pfaffe Amis. Hg. von Kin'ichi Kamihara (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 233), Göppingen 1978.

Des Teufels Netz. Satirisch didaktisches Gedicht aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, hg. von Karl August Barack, Stuttgart 1863.

Ulrich Tengler: Der neu Layenspiegel. Von rechtmässigen Ordnungen in Bürgerlichen und peinlichen Regimenten, Augsburg 1512, Bayerische Staatsbibliothek München, VD16 T 342.

Digitalisat:

<http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0001/bsb00011171/images/> (28.10.2019)

Wolfram von Eschenbach: Parzival. Mittelhochdeutscher Text nach der 6. Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzung von Peter Knecht. Einführung zum Text von Bernd Schiroke, Berlin/New York 1998, 2003.

Wolfram von Eschenbach: Willehalm. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung, Kommentar. Herausgegeben von Joachim Heinzle. Mit den Miniaturen aus der Wolfenbütteler Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothea Diemer. (= Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch, Bd. 39), Frankfurt am Main 2009.

Thomasin von Zerklære: Der Welsche Gast. Ausgewählt, eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Eva Willms, Berlin/New York 2004.

Tiroler Spielmaterialien: Spielinventar Vigil Rabers, Archiv der Gemeinde Sterzing Hs. 23,2.

Digitalisat:

<http://www.literature.at/viewer.alo?viewmode=overview&objid=14100&page=>
(28.10.2019)

Verwijs, Eelco (H.): Van vrouwen ende van minne, Leiden 1871.

Digitalisat:

https://www.dbnl.org/tekst/verw011vrou01_01/ (28.10.2019)

Wernher der Gartenære: Helmbrecht. Hg. von Friedrich Panzer und Kurt Ruh (= Altdeutsche Textbibliothek, Bd. 11), Tübingen 1993.

Nachschlagewerke und Datenbanken

Achnitz, Wolfgang (Hg.): Deutsches Literatur-Lexikon. Das Mittelalter. Autoren und Werke nach Themenkreisen und Gattungen. Bd. 4. Lyrik und Dramatik. Mit einführenden Essays von Franz-Josef Holznagel und Klaus Vogelsang, Berlin 2012.

Bächtold-Stäubli, Hanns/Hoffmann-Krayer, Eduard (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, 10 Bd., Nachdruck der Ausgabe Berlin/Leipzig 1941, Berlin 1987.

Bäumer, Remigius/Scheffczyk, Leo (Hg.): Marienlexikon, 4 Bd., St. Ottilien 1988–1994.

Bautz, Friedrich W./Bautz, Traugott (Hg.): Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon, Hamm (Westf.) 1990.

BMZ = Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Mit Benutzung des Nachlasses von Georg Friedrich *Benecke*, ausgearbeitet von Wilhelm Müller und Friedrich Zarncke, Nachdruck der

Ausgabe Leipzig 1854 – 1866 mit einem Vorwort und einem zusammengefassten Quellenverzeichnis von Eberhard Nellmann sowie einem alphabetischen Index von Erwin Koller, Werner Wegstein und Norbert Richard Wolf, 5 Bd., Stuttgart 1990.

Digital:

http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=BMZ (28.10.2019)

Bretscher-Gisiger, Charlotte (Hg.): Lexikon Literatur des Mittelalters, 2 Bd., Stuttgart 2002.

Cordes, Albrecht/Stammler, Wolfgang/Lück, Heiner (Hg.): Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte, Berlin 2008.

Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005.

Gesamtkatalog der Wiegendrucke, Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz:

<https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/> (28.10.2019)

Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, Stuttgart 2008.

Lexen = Matthias Lexen: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. Zugleich als Supplement und alphabetischer Index zum Mittelhochdeutschen Wörterbuche von Benecke-Müller-Zarncke, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1872–1878 mit einer Einleitung von Kurt Gärtner, 3 Bd., Stuttgart 1990.

Digital:

http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=Lexen (28.10.2019)

LexMa = Lexikon des Mittelalters, hg. von Robert-Henri Bauthier u.a., 9 Bd., München/Zürich 1980–1999.

Marburger Repertorium zur Übersetzungsliteratur im deutschen Frühhumanismus:

<https://mrfh.de/> (28.10.2019)

Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank (MHDBDB) am Interdisziplinären Zentrum für Mittelalter und Frühneuzeit der Universität Salzburg:

<http://mhdbdb.sbg.ac> (28.10.2018)

TRE = Müller, Gerhard/Balz, Horst/Cameron, James K. et al. (Hg.): Theologische Realenzyklopädie, 36 Bd., Berlin 1977–2007.

Schmeller, Johann A./Frommann, Georg C. (Hg.): Bayerisches Wörterbuch, 4 Bd., Stuttgart/Tübingen 1827–1837, Nachdruck München 1985.

Wachinger, Burghart/Keil, Gundolf/Schröder, Werner u.a. (Hg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon (= Veröffentlichungen der Kommission für Deutsche Literatur des Mittelalters), Berlin/New York 2006.

Wiessner, Edmund: Kommentar zu Neidharts Liedern, Leipzig 1954.

– Ders.: Vollständiges Wörterbuch zu Neidharts Liedern, Leipzig 1954.

VD16 = Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts:

<https://www.bsb-muenchen.de/sammlungen/historische-drucke/recherche/vd-16/> (28.10.2019)

VD17 = Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts:

<http://www.vd17.de/> (28.10.2019)

Zitierte Literatur

Ackerman, Robert: The myth and ritual school. J.G. Frazer and the Cambridge ritualists, New York 2002.

Allen, Valerie: On farting. Language and laughter in the Middle Ages (= The new Middle Ages), New York 2010.

- Amira, Karl v.: Die Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels (= Bayerische Akademie der Wissenschaften Philosophisch-Philologische Klasse, 22–23), München 1905.
- Ammon, Frieder von/Vögel, Herfried: Einleitung, in: Frieder von Ammon/Herfried Vögel (Hg.), Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen, Berlin 2008, S. VII–XXI.
- Anacker, Hilde: Zur Geschichte einiger Neidhart-Schwänke, in: Publications of the Modern Language Association of America 48 (1933), S. 1–16.
- Anz, Thomas/Kaulen, Heinrich (Hg.): Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte (= Spectrum Literaturwissenschaft, Bd. 22), Berlin 2009.
- Asmussen: Beichte, in: TRE, S. 411–439.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1997.
- Austin, John L.: Performative Äußerungen, in: John L. Austin (Hg.), Gesammelte philosophische Aufsätze, Stuttgart 1986, S. 305–326.
- Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1187), Frankfurt am Main 2006.
- Baisch, Martin: Textkritik als Problem der Kulturwissenschaft. Tristan-Lektüren (= Trends in medieval philosophy, Bd. 9), Berlin 2006.
- Barthes, Roland: Über mich selbst (= Batterien, Bd. 7), München 1978.
- Ders.: Sade, Fourier, Loyola (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 585), Frankfurt am Main 1986.
- Bäumel, Franz H. (Hg.): From Symbol to Mimesis. The Generation of Walther von der Vogelweide (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 368), Göppingen 1984.
- Bausinger, Hermann: »Zum Schwank und seinen Formtypen«, in: Fabula 9 (1967), S. 118–136.
- Bautz, Friedrich W.: Cyprian, in: Friedrich W. Bautz/Traugott Bautz (Hg.), Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon, Hamm (Westf.) 1990, Sp. 1178–1183.
- Baxmann, Inge: Die Gesinnung ins Schwingen bringen. Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie in der Kultur der zwanziger Jahre, in: Hans U. Gumbrecht/Karl L. Pfeiffer (Hg.), Materialität der Kommunikation, Frankfurt am Main 1988, S. 360–375.
- Bayerdörfer, Hans-Peter: Drama/Dramentheorie, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, S. 72–80.
- Bayless, Martha: Parody in the Middle Ages. The Latin tradition (= Recentiores), Ann Arbor 1996.
- Dies.: Sin and filth in medieval culture. The devil in the latrine (= Routledge studies in medieval literature and culture, Bd. 2), New York 2012.
- Bechtold, André: Nachlese aus Runkelstein, in: Stadt Bozen (Hg.): Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, S. 795–797.
- Becker, Anja: Die Lieder der Geißler von 1349. Zum Zusammenhang von imaginativer und pragmatischer Theatralität, in: Manfred Kern (Hg.), Imaginative Theatralität. Szenische Verfahren und kulturelle Potenziale in mittelalterlicher Dichtung, Kunst und Historiographie, Heidelberg 2013, S. 299–323.
- Becker, Hans: Die Neidharte. Studien zur Überlieferung, Binnentypisierung und Geschichte der Neidharte der Berliner Handschrift germ. fol. 779 (c) (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 255), Göppingen 1978.

- Bein, Thomas: „Mit fremden Pegasusen pflügen“. Untersuchungen zu Authentizitätsproblemen in mittelhochdeutscher Lyrik und Lyrikphilologie (= Philologische Studien und Quellen, Bd. 150), Berlin 1998.
- Ders.: Zum ‚Autor‘ im mittelalterlichen Literaturbetrieb und im Diskurs der germanistischen Mediävistik, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez u.a. (Hg.), Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 1999, S. 303–320.
 - Ders.: Liebe und Erotik im Mittelalter, Graz 2003.
- Belliger, Andréa/Krieger, David: Einführung, in: Andréa Belliger/David Krieger (Hg.), Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch, Wiesbaden 2008, S. 7–35.
- Dieselben (Hg.): Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch, Wiesbaden 2008.
- Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1993.
- Ders.: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft (= Bild und Text), München 2001.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 933ff.), Frankfurt am Main 1991.
- Ders. (Hg.): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Mit Ergänzungen aus der ersten und zweiten Fassung (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 18830), Stuttgart 2011.
- Bennewitz, Ingrid: Wolfram und Neidhart: Begegnungen von »Freunden«?, in: Sibylle Jafferis (Hg.), Text analyses and interpretations. In memory of Joachim Bumke, Kalamazoo papers 2012–2013, (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 776), S. 237–246.
- Dies.: Die Überlieferung der Neidhart-Lieder, in: Margarete Springeth/Franz V. Spechtler (Hg.), Neidhart und die Neidhart-Lieder. Ein Handbuch, Berlin 2018, S. 55–60.
 - Dies./Podroschko, Sirikit/Eder, Annemarie: Historien des Edlen Ritters Neithart Fuchs aus Meissen. Variation und Kontinuität der frühneuzeitlichen Neidhart-Überlieferung, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 6 (1990/91), S. 189–211.
 - Dies.: Original und Rezeption. Funktions- und überlieferungsgeschichtliche Studien zur Neidhart-Sammlung R. (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 437), Göttingen 1987.
- Benrath, Gustav A. (Hg.): Wegbereiter der Reformation (= Klassiker des Protestantismus, Bd. 1), Wuppertal 1988.
- Berns, Jörg J. (Hg.): Gedächtnislehren und Gedächtniskünste in Antike und Frühmittelalter (Documenta mnemonica I,1 = Frühe Neuzeit, Bd. 79), Tübingen 2003.
- Bertau, Karl: Neidharts ‚Bayrische Lieder‘ und Wolframs ‚Willehalm‘, in: ZfdA 100 (1971), S. 296–324.
- Ders.: Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter. 2 Bd., München 1972.
- Bertelsmeier-Kierst, Christa: Hans Neithart. in: Marburger Repertorium zur Übersetzungsliteratur im deutschen Frühhumanismus: mrfh.de/0020 (28.10.2019).
- Besch, Werner (Hg.): Festschrift für Siegfried Grosse zum 60. Geburtstag (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 423), Göttingen 1984.
- Beyschlag, Siegfried: Neidhart und Neidhartianer, in: VL², Bd. 6, Sp. 871–893.
- Bialecka, Aneta: Der Überfall auf das Nördlinger Scharlachrennen. Gewalt und symbolische Ordnung der Gesellschaft in der urbanen Festkultur, in: Cora Dietl/Titus Knäpper (Hg.), Rules and violence. On the cultural history of collective violence from late antiquity to the confessional age, Berlin 2014, S. 193–208.

- Bierl, Anton: Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität – Unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes’ Thesmophoriazusen und der Phalloslieder fr. 851 PMG (= Beiträge zur Altertumskunde, Bd. 126), München 2001.
- Ders.: Prozessionen auf der griechischen Bühne: Performativität des einziehenden Chors als Manifestation des Dionysos in der Parodos der Euripideischen Bakchen, in: Katja Gvozdeva/Rudolf Velten (Hg.), Prozession und Medien/La procession et les media. Texte und Bilder ritueller Bewegung in der Vormoderne/Discours et images pré-modernes du mouvement rituel, Heidelberg 2009, S. 35–61.
- Birkhan, Helmut (Hg.): Neidhart von Reuental. Aspekte einer Neubewertung (= Philologica Germanica, Bd. 5), Wien 1983.
- Ders.: Pflanzen im Mittelalter. Eine Kulturgeschichte, Wien/ Köln 2012.
- Blaschitz, Gertrud: Das sog. Neidhart-Grabmal zu St. Stephan und andere Dichtergräber, in: Gertrud Blaschitz (Hg.), Neidhartrezeption in Wort und Bild, Krems 2000, S. 171–188.
- Dies. (Hg.): Neidhartrezeption in Wort und Bild (= Medium Aevum Quotidianum, Bd. 10), Krems 2000.
- Bleck, Reinhard: Neidhart. Leben und Lieder (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 700), Göppingen 2002.
- Bleuler, Anna K.: Überlieferungskritik und Poetologie. Strukturierung und Beurteilung der Sommerliedüberlieferung Neidharts auf der Basis des poetologischen Musters (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 136), Tübingen 2008.
- Dies.: Zwischen Konservierung, Restaurierung und Aktualisierung. Zur Frage nach dem Verwendungszweck der Berliner Neidhart-Handschrift c, in: ZfdPh 127 (2008), S. 373–393.
 - Dies.: Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke. Hg. von Ulrich Müller, Ingrid Bennewitz, Franz Viktor Spechtler. 3 Bd. 2007. Rezension, in: Arbitrium 27 (2009), S. 152–158.
- Bleumer, Hartmut: Ritual, Fiktion und ästhetische Erfahrung. Wandlungen des höfischen Diskurses zwischen Roman und Minnesang, in: Ruth. Florack/Rüdiger Singer (Hg.), Die Kunst der Galanterie: Facetten eines Verhaltensmodells in der Literatur der Frühen Neuzeit, Berlin/New York 2012, S. 51–92.
- Bockmann, Andrea: Fehde, Fehdewesen, in: Burghart Wachinger/Gundolf Keil/Werner Schröder u.a. (Hg.), Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, Berlin/New York 2006, Sp. 331–334.
- Bockmann, Jörn: *Her Neithart in dem grüenen gras / Den pauren do ze peichte sas*. Zur Geschichte eines Schwankmotives, in: Germanica Wratislaviensia 93 (1992), S. 8–27.
- Ders.: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition oder Nochmals der Veilchenschwank, in: Thomas Rahn/Jörg J. Berns (Hg.), Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit (= Frühe Neuzeit. Bd. 25), Berlin 1995, 209–249.
 - Ders.: Translatio Neidhardi. Untersuchungen zur Konstitution der Figurenidentität in der Neidhart-Tradition (= Mikrokosmos, Bd. 61), Frankfurt am Main 2001.
 - Ders.: Literarische Neidhart-Rezeption im deutschsprachigen Raum, in: Margarete Springeth/Franz V. Spechtler (Hg.), Neidhart und die Neidhart-Lieder. Ein Handbuch, Berlin/Boston 2018, S. 275–290.
 - Ders./Toepfer, Regina/Petersen, Christoph u.a. (Hg.): Ambivalenzen des geistlichen Spiels. Revisionen von Texten und Methoden (= Historische Semantik, Bd. 29), Göttingen 2018.

- Ders./Toepfer, Regina: Ein Paradigma auf dem Prüfstand. Forschungsbilanz, Begriffsreflexion und Analysepotential des Ambivalenzkonzepts, in: Jörn Bockmann/Regina Toepfer/Christoph Petersen u.a. (Hg.), *Ambivalenzen des geistlichen Spiels. Revisionen von Texten und Methoden*, Göttingen 2018, S. 11–34.
- Böhm, Christoph: *Die Reichsstadt Augsburg und Kaiser Maximilian I.*, Stuttgart 1998.
- Böhmer, Roland: Neidhart im Bodenseegebiet. Zur Ikonographie der Neidhartabbildungen in der Ostschweizer Wandmalerei des 14. Jahrhunderts, in: Gertrud Blaschitz (Hg.), *Neidhartrezeption in Wort und Bild*, Krems 2000, S. 30–52.
- Bok, Václav: Zur Kenntnis von Neidhart und den sog. Neidhartarten im mittelalterlichen Böhmen, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 117 (1995), S. 235–242.
- Boková, Hildegard/Bok, Václav: Zwei Prager Neidharte, in: Wolfgang Spiewok (Hg.), *Zur gesellschaftlichen Funktionalität mittelalterlicher deutscher Literatur (= Deutsche Literatur des Mittelalters, Bd. 1)*, Greifswald 1984, S. 104–116.
- Bolta, Eva: Gawein im europäischen Kontext, in: Ina Karg (Hg.), *Europäisches Erbe des Mittelalters. Kulturelle Integration und Sinnvermittlung einst und jetzt*, Göttingen 2011, S. 13–30.
- Bolte, Johannes: Neidhart, eine volkstümliche Personifizierung des Neides, in: *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde* 15 (1905), S. 14–27.
- Boueke, Dietrich: *Materialien zur Neidhart-Überlieferung (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 16)*, München 1967.
- Bourdieu, Pierre: *Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches*, Wien 2005.
- Boynton, Susan: Women's Performance of the Lyrics Before 1500, in: Anne Klinck/Ann M. Rasmussen (Hg.), *Medieval Woman's Song: Cross-Cultural Approaches*, Philadelphia 2015, S. 47–65.
- Braet, Herman (Hg.): *Risus mediaevalis. Laughter in medieval literature and art (= Mediaevalia Lovaniensia Series 1, Bd. 30)*, Leuven 2003.
- Braungart, Wolfgang: *Ritual und Literatur (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 53)*, Tübingen 1996.
- Breitenstein, Mirko: *Das Noviziat im hohen Mittelalter. Zur Organisation des Eintrittes bei den Cluniazensern, Cisterziensern und Franziskanern (= Vita regularis Abhandlungen, Bd. 38)*, Berlin 2008.
- Brill, Richard: *Die Schule Neidharts. Eine Stiluntersuchung (= Palästra, Bd. 37)*, Berlin 1908.
- Brosius, Christiane/Michaels, Axel/Schrode, Paula (Hg.): *Ritual und Ritualdynamik. Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen*, Göttingen 2013.
 - Dies.: Ritualforschung heute – ein Überblick, in: Christiane Brosius/Axel Michaels/Paula Schrode (Hg.), *Ritual und Ritualdynamik. Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen*, Göttingen 2013, S. 9–24.
- Browe, Peter/Lutterbach, Hubertus/Flammer, Thomas (Hg.): *Die Eucharistie im Mittelalter. Liturgiehistorische Forschungen in kulturwissenschaftlicher Absicht (= Vergessene Theologen, Bd. 1)*, Berlin 2007.
- Brüggen, Elke: *Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts (= Beihefte zum Euphorion, Bd. 23)*, Heidelberg 1989.
- Brunner, Horst: Neidhart bei den Meistersingern, in: *ZfdA* 114 (1985), S. 241–254.
 - Ders. (Hg.): *Neidhart (= Wege der Forschung, Bd. 556)*, Darmstadt 1986.
 - Ders.: *Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke*, hg. von Ulrich Müller, Ingrid Bennewitz, Franz Viktor Spechtler. Unter Mitarbeit von Annemarie Eder, Ute Evers, Elke Huber u. a. Endredaktion: Ruth Weichselbauer. Rezension, in: *ZfdPh* 127 (2008), S. 454–457.

- Ders./Rettelbach, Johannes (Hg.): Die Töne der Meistersinger. Die Handschriften der Stadtbibliothek Nürnberg Will III. 792, 793, 794, 795, 796. In Abbildung und mit Materialien. Mit einem Anhang von Klaus Kramer (= Litterae, Bd. 47), Göppingen 1980.
 - Ders./Schanze, Frieder/Wachinger, Burghart: Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts, Tübingen 1988.
 - Ders./Tervooren, Helmut (Hg.): Neue Forschungen zur mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung (= ZfdPh., Sonderheft 119) 2001.
- Brunner, Luitpold: Kaiser Maximilian I. und die Reichsstadt Augsburg, Augsburg 1877.
- Bumke, Joachim: Die romanisch-deutschen Literaturbeziehungen im Mittelalter. Ein Überblick, Heidelberg 1967.
- Ders.: Der unfeste Text. Überlegungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert, in: Jan-Dirk Müller (Hg.), „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit, Stuttgart 1996, S. 118–129.
- Burdach, Konrad: Das volkstümliche deutsche Liebeslied, in: ZfdA 27 (1883).
- Burkert, Walter: Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen, Berlin 1990.
- Bynum, Caroline W.: The resurrection of the body in Western Christianity, 200-1336 (= Lectures on the history of religions new series, Bd. 15), New York 1995.
-
- Carruthers, Mary: The Book of Memory. A study of Memory in Medieval Culture (= Cambridge Studies in Medieval Literature, Bd. 10), Cambridge 1990.
- Classen, Albrecht: Deutsche Frauenlieder des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts: authentische Stimmen in der deutschen Frauenliteratur der Frühneuzeit oder Vertreter einer poetischen Gattung (das „Frauenlied“)?, Amsterdam 1999.
- Clopper, Lawrence M.: Drama, play, and game. English festive culture in the medieval and early modern period, Chicago 2001.
- Cramer, Thomas: Waz hilfet âne sinne kunst? Lyrik im 13. Jahrhundert. Studien zu ihrer Ästhetik (= Philologische Studien und Quellen, Bd. 148), Berlin 1998.
- Ders.: Was ist und woran erkennt man eine Frauenstrophe?, in: Thomas Cramer/John Greenfield/Ingrid Kasten et al. (Hg.), Frauenlieder. Cantigas de amigo. Internationale Kolloquien des Centro des Estudios Humanisticos (Universidade de Minho), der Faculdade de Letras (Universidade de Porto) und des Fachbereichs Germanistik (FU Berlin), Stuttgart 2000, S. 19–32.
- Curschmann, Michael: Kebicz, Jakob, in: VL², Bd. 11, Sp. 834f.
- Ders.: Texte und Melodien zur Wirkungsgeschichte eines spätmittelalterlichen Liedes (Hans Heselloher: „Von uppiglichen Dingen“), Bern 1970.
 - Ders.: Konventionelles aus dem Freiraum zwischen verbaler und visueller Gestaltung, in: Eckhart C. Lutz/Johanna Thali/René Wetzler (Hg.), Literatur und Wandmalerei. Konventionalität und Konversation. Burgdorfer Colloquium 2001, Berlin 2005, S. 237–252.
-
- Dahm, Friedrich: Das „Neidhart-Grabmal“ im Wiener Stephansdom. Untersuchungen zur Bau- und Restaurierungsgeschichte, in: Gertrud Blaschitz (Hg.), Neidhartrezeption in Wort und Bild, Krems 2000, S. 123–155.
- Däumer, Matthias: Stimme im Raum und Bühne im Kopf. Über das performative Potenzial der höfischen Artusromane (= Mainzer Historische Kulturwissenschaften, Bd. 9), Bielefeld 2012.

- Davis, Natalie Z.: The Reasons of Misrule, in: Natalie Z. Davis (Hg.), *Society and culture in early modern France. Eight essays*, Stanford 1987, S. 97–151.
- DeVries, Kelly: *Infantry warfare in the early fourteenth century. Discipline, tactics, and technology (= Warfare in history)*, Woodbridge/Suffolk 1996.
- Dietl, Cora: Tanz und Teufel in der Neidharttradition: „Neidhart Fuchs“ und „Großes Neidhartspiel“, in: *ZfdPh* 125 (2006), S. 390–414.
- Domanski, Kristina/Krenn, Margit: Die profanen Wandmalereien im Westpalas, in: *Stadt Bozen (Hg.), Schloss Runkelstein. Die Bilderburg*, Bozen 2000, S. 51–98.
- Donath, Matthias: Die Reliefs am Großen Wendelstein der Meißner Albrechtsburg, in: *Monumenta Misnensia: Jahrbuch für Dom und Albrechtsburg zu Meißen 10* (2011), S. 102–123.
- Dörner, Anton: Neidhartspiel-Probleme, in: *Der Schlern* 24 (1950), S. 374–381.
- Dörrich, Corinna: *Poetik des Rituals. Konstruktion und Funktion politischen Handelns in mittelalterlicher Literatur (= Symbolische Kommunikation in der Vormoderne)*, Darmstadt 2002.
- Douglas, Mary: *How institutions think (= Routledge revivals)*, Oxon 1986.
- Dies.: *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo (= Routledge classics)*, London 2002.
- Egidi, Margreth: *Höfische Liebe: Entwürfe der Sangspruchdichtung. Literarische Verfahrensweisen von Reinmar von Zweter bis Frauenlob (= GRM-Beiheft, Bd. 17)*, Heidelberg 2002.
- Dies.: Der performative Prozess. Versuch einer Modellbildung am Beispiel der Sangspruchdichtung, in: Margreth Egidi/Volker Mertens/Nine Miedema (Hg.), *Sangspruchtradition. Aufführung, Geltungsstrategien, Spannungsfelder*, Frankfurt am Main, New York 2004, S. 13–24.
 - Dies./Mertens, Volker/Miedema, Nine (Hg.): *Sangspruchtradition. Aufführung, Geltungsstrategien, Spannungsfelder (= Kultur, Wissenschaft, Literatur – Beiträge zur Mittelalterforschung, Bd. 5)*, Frankfurt am Main, New York 2004.
- Ehrismann, Otfried: *Ehre und Mut, Abenteuer und Minne. Höfische Wortgeschichten aus dem Mittelalter. Unter Mitarbeit von Albrecht Classen u.a.*, München 1995.
- Ehrstine, Glenn: Das figurierte Gedächtnis: *Figura*, Memoria und die Simultanbühne des deutschen Mittelalters, in: Ursula Peters (Hg.), *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450*, Stuttgart 2001, S. 414–437.
- Dies.: Präsenzverwaltung: Die Regulierung des Spielrahmens durch den Proklamator und andere *expositores ludi*, in: Ingrid Kasten/Erika Fischer-Lichte/Elke Koch (Hg.), *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*, Berlin 2007, S. 63–79.
- Eliade, Mircea: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen (= Insel-Taschenbuch, Bd. 2242)*, Frankfurt am Main 1998.
- Emigh, John: Liminal Richard: A Prelude to Performance Studies, in: James Harding/Cindy Rosenthal (Hg.), *The Rise of Performance Studies Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*, New York 2011, S. 162–176.
- Eming, Jutta: *Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12. bis 16. Jahrhunderts (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 39 = 273)*, Berlin 2006.
- Engemann, Jens: Der corna-Gestus – ein antiker und frühchristlicher Abwehr- und Spottgestus?, in: Ernst Dassmann/Karl S. Frank (Hg.), *Pietas. Festschrift für Bernhard Köting*, Münster 1980, S. 483–498.

- Fischer, Hanns: Der Überfall beim Nördlinger Scharlachrennen. Bemerkungen zu einem vergessenen Zeitspruch aus dem Jahre 1442. in: Festschrift für Klaus Ziegler, hg. von Eckehard Catholy und Winfried Hellmann Tübingen 1968, S. 61–76.
- Ders.: Jakob Kåbitz und sein verkanntes Liederbuch, in: Euphorion 56 (1962), S. 191–199.
 - Ders.: Schwankerzählungen des deutschen Mittelalters, München 1968.
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Eine Einführung, Tübingen 1983.
- Ders.: Ästhetik des Performativen (= edition suhrkamp, Bd. 2373), Frankfurt am Main 2004.
 - Ders.: Performativität. Eine Einführung (= Edition Kulturwissenschaft, Bd. 10), Bielefeld 2012.
 - Ders./Roselt, Jens: Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe, in: Paragrana 10 (2001), S. 237–253.
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor?, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez u.a. (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 198–229.
- Frye, Northrop: Analyse der Literaturkritik, Stuttgart 1964.
- Ders.: Anatomy of criticism. Four essays, Princeton 2000.
- Fuhrmann, Manfred: Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – „Longin“. Eine Einführung (= Die Literaturwissenschaft), Darmstadt 1992.
-
- Gabaude, Florent: Das verfemte Hinterteil. Zur Ökonomie der Ausscheidungen in Hans Sachs' Dichtung, in: Andrea Grafetstätter (Hg.), Nahrung, Notdurft und Obszönität in Mittelalter und Früher Neuzeit, Bamberg 2013, S. 35–56.
- Geehr, Richard: The aesthetics of horror. The Life and thought of Richard von Kralik (= Studies in Central European Histories, Bd. 29), Boston 2003.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt am Main 1989.
- Gennep, Arnold v.: Übergangsriten/Les rites de passage, Frankfurt am Main/New York/Paris 1999.
- Geselbracht, Vera: Komik im geistlichen Spiel des Mittelalters. Eine Untersuchung der Krämerszene des Innsbrucker und Wiener Osterspiels, Baden-Baden 2017.
- Ghattas, Kai C.: Rhythmus der Bilder. Narrative Strategien in Text- und Bildzeugnissen des 11. bis 13. Jahrhunderts (= Pictura et poesis, Bd. 26), Köln 2009.
- Giesecke, Michael: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien, Frankfurt am Main 1994.
- Girard, René: Das Heilige und die Gewalt, Frankfurt am Main 1992.
- Ders.: Ich sah den Satan vom Himmel fallen wie einen Blitz. Eine kritische Apologie des Christentums, München 2003.
 - Ders.: Shakespeare. Theater des Neides, München 2011.
- Glauch, Sonja/Green, Jonathan: Lesen im Mittelalter. Forschungsergebnisse und Forschungsdesiderate, in: Ursula Rautenberg (Hg.), Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch. Bd. 1. Theorie und Forschung, Berlin/New York 2010, S. 361–410.
- Glier, Ingeborg: Artes amandi. Untersuchung zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 34), München 1971.

- Dies.: Konkretisierung im Minnesang des 13. Jahrhunderts, in: Franz H. Bäuml (Hg.), *From Symbol to Mimesis. The Generation of Walther von der Vogelweide*, Göttingen 1984, S. 150–168.
- Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main 1977.
- Gold, Julia: Mitleid mit dem Teufel?, in: Jörn Bockmann/Regina Toepfer/Christoph Petersen u.a. (Hg.), *Ambivalenzen des geistlichen Spiels. Revisionen von Texten und Methoden*, Göttingen 2018, S. 125–154.
- Grabmann, Martin: *Forschungen über die lateinischen Aristotelesübersetzungen des XIII. Jahrhunderts (= Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Bd. 17)*, Münster 1916.
- Graf, Tim/Prohl, Inken: Ästhetik, in: Christiane Brosius/Axel Michaels/Paula Schrode (Hg.), *Ritual und Ritualdynamik. Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen*, Göttingen 2013, S. 32–38.
- Grafetstätter, Andrea: *Ludus compleatur. Theatralisierungsstrategien epischer Stoffe im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Spiel (= Imagines medii aevi, Bd. 33)*, Wiesbaden 2013.
 - Dies. (Hg.): *Nahrung, Notdurft und Obszönität in Mittelalter und Früher Neuzeit (= Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien, Bd. 6)*, Bamberg 2013.
 - Dies.: *Geistliches Spiel im Neidhartspiel? Aspekte der Aufführung*, in: Wernfried Hofmeister/Cora Dietl/Astrid Böhm (Hg.), *Das Geistliche Spiel des europäischen Spätmittelalters (= Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft, Bd. 20)*, Wiesbaden 2015, S. 170–184.
 - Dies.: *Die Neidhartspiele*, in: Margarete Springeth/Franz V. Spechtler (Hg.), *Neidhart und die Neidhart-Lieder. Ein Handbuch*, Berlin, Boston 2018, S. 353–374.
- Gragnotati, Manuele/Suerbaum, Almut (Hg.): *Aspects of the performative in medieval culture (= Trends in medieval philology, Bd. 18)*, Berlin/New York 2010.
- Greco-Kaufmann, Heidy: *Zuo der Ere Gottes. Vfferbuwung dess mentschen vnd der Statt Lucern lob. Theater und szenische Vorgänge in der Stadt Luzern im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Quellenedition und historischer Abriss*, Zürich 2009.
- Green, Dennis H.: *Terminologische Überlegungen zum Hören und Lesen im Mittelalter*, in: Christa Bertelsmeier-Kierst/Christopher Young (Hg.), *Eine Epoche im Umbruch. Volkssprachliche Literalität 1200–1300. Cambridger Symposium 2001*, Tübingen 2003, S. 1–22.
- Greenblatt, Stephen J.: *Learning to curse. Essays in early modern culture*, New York 1992.
- Gronau, Barbara/Lechtermann, Christina/Morsch, Carsten/Wenzel, Horst: *Wahrnehmung und Performativität: Transformationsprozesse – Wahrnehmung und mediale Vermittlung / Teilhabe und Distanz als Modi der Wahrnehmung*, in: *Paragrana* 13 (2004), S. 15–25.
- Großschmidt, Karl: *Die Skelettreste des Minnesängers Neidhart von Reuenthal und dessen Epigonen Neithart Fuchs. Eine Identifizierung*, in: Gertrud Blaschitz (Hg.), *Neidhartrezeption in Wort und Bild*, Krems 2000, S. 156–170.
- Grubmüller, Klaus: *Ich als Rolle. „Subjektivität“ als höfische Kategorie im Minnesang?*, in: Gert Kaiser/Jan-Dirk Müller (Hg.), *Höfische Literatur. Hofgesellschaft. Höfische Lebensformen um 1200 (= Studia humaniora)*, Düsseldorf 1986, S. 387–408.
- Gumbrecht, Hans U.: *Rhythmus und Sinn*, in: Hans U. Gumbrecht/Karl L. Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main 1988, S. 714–729.
 - Ders.: *Für eine Erfindung des mittelalterlichen Theaters aus der Perspektive der frühen Neuzeit*, in: Johannes Janota (Hg.), *Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger*, Tübingen 1992, S. 827–848.

- Ders.: Die Macht der Philologie. Über einen verborgenen Impuls im wissenschaftlichen Umgang mit Texten, Frankfurt am Main 2003.
 - Ders.: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz (= edition suhrkamp, Bd. 2364), Frankfurt am Main 2005.
- Gusinde, Konrad: Neidhart mit dem Veilchen, Breslau 1899 (Nachdruck: Hildesheim/New York 1977).
- Gvozdeva, Katja: Narrenabtei. Rituelle und literarische Inszenierung einer Lachinstitution, in: Werne Röscke/Hans R. Velten (Hg.): Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der frühen Neuzeit (= Trends in medieval philology, Bd. 4), Berlin 2005, S. 261–286.
- Dies.: Spiel und Ernst der burlesken Investitur in den sociétés joyeuses des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, in: Marion Steinicke/Stefan Weinfurter (Hg.), Investitur- und Krönungsrituale. Herrschaftseinsetzungen im kulturellen Vergleich, Köln 2005, S. 177–199.
- Hable, Nina: Die Choreographie von Sieg und Niederlage. Über die Tjost im *Parzival*, in: Manfred Kern (Hg.), Imaginative Theatralität. Szenische Verfahren und kulturelle Potenziale in mittelalterlicher Dichtung, Kunst und Historiographie, Heidelberg 2013, S. 143–160.
- Haferland, Harald: Hohe Minne. Zur Beschreibung der Minnekanzone (= Beihefte zur ZfdPh, Bd. 10), Berlin 2000.
- Hagen, Hermann: Catalogus codicum Bernensium (Bibliotheca Bongarsiana), Bern 1875.
- Hamburger, Käthe: Die Logik der Dichtung, Frankfurt am Main 1977.
- Händl, Claudia: Rollen und pragmatische Einbindung. Analysen zur Wandlung des Minnesangs nach Walther von der Vogelweide (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 467), Göttingen 1987.
- Dies.: »Hofieren mit Stechen und Turnieren. Zur Funktion Neitharts beim Bauernturnier in Heinrich Wittenweilers Ring«, in: ZfdPh 110 (1991), S. 98–112.
- Harant, Patricia: Liedrezeption in den Neidhartspielen, in: Gertrud Blaschitz (Hg.), Neidhartrezeption in Wort und Bild, Krems 2000, S. 219–248.
- Harding, Ann: An investigation into the use and meaning of medieval German dancing terms (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 93), Göttingen 1973.
- Hardison, Osborne B.: Christian rite and Christian drama in the middle ages. Essays in the origin and early history of modern drama, Baltimore 1969.
- Hartung, Wolfgang: Die Spielleute im Mittelalter. Gaukler, Dichter, Musikanten, Düsseldorf 2003.
- Hatto, Arthur T.: The Lime-tree and Early German, Goliard and English Poetry, in: The modern language review 49 (1954), S. 193–209.
- Ders.: Folk ritual and the Minnesang, in: The modern language review 58 (1963), S. 196–209.
- Haug, Walter: Rainer Warning, Friedrich Ohly und die Wiederkehr des Bösen, in: Hans-Joachim Ziegeler (Hg.), Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Tübingen 2004, S. 361–374.
- Hausmann, Albrecht: Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität (= Bibliotheca Germanica, Bd. 40), Tübingen/Basel 1999.
- Ders. (Hg.): Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik (= Beihefte zum Euphorion, Bd. 46), Heidelberg 2004.

- Ders.: Wer spricht? Strategien der Sprecherkonstituierung im Spannungsfeld zwischen Sangspruchdichtung und Minnesang, in: Margreth Egidi/Volker Mertens/Nine Miedema (Hg.), Sangspruchtradition. Aufführung, Geltungsstrategien, Spannungsfelder, Frankfurt am Main/New York 2004, S. 25–43.
- Haye, Thomas: Die Rezeption des Terenz im deutschen Klosterhumanismus: Eine Comedia de lepore aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, in: *Philologus* 149 (2005), S. 328–346.
- Hefner-Alteneck, Jakob H. v.: Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1884.
- Heidker, Bianca D.: Die Rekonstruktion der Erzählerrolle des ‚jüngeren Titurel‘ in der Handschrift A im Spannungsfeld zwischen Autorfiktion und Gegenentwurf in den Aventure-Gesprächen, den sogenannten Hinweistropfen und der Schlusspartie, München 2010, [urn:nbn:de:bvb:19-111118](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:19-111118) (28.10.2019).
- Heimpel, Hermann: Fischerei und Bauernkrieg, in: Peter Classen (Hg.), Festschrift Percy Ernst Schramm zu seinem siebzigsten Geburtstag, von Schülern und Freunden zugeeignet, Stuttgart 1964, S. 353–372.
- Henkel, Nikolaus: Die zwölf alten Meister. Beobachtungen zur Entstehung des Katalogs, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 109 (1987), S. 375–389.
 - Ders.: Ein Neidharttanz des 14. Jahrhunderts in einem Regensburger Bürgerhaus, in: Gertrud Blaschitz (Hg.), *Neidhartrezeption in Wort und Bild*, Krems 2000, S. 53–70.
- Herberichs, Cornelia: „Der Erzähler ist uns keineswegs durchaus gegenwärtig.“ Zu Benjamins Aura-Konzept in narratologischer Perspektive und zur Auratisierung legendarischen Erzählens im *Väterbuch*, in: Ulrich Johannes Beil/Cornelia Herberichs/Marcus Sandl/Alexandra Bündler (Hg.), *Aura und Auratisierung. Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin*, Zürich 2014.
 - Dies.: Lektüren des Performativen. Zur Medialität geistlicher Spiele des Mittelalters, in: Ingrid Kasten/Erika Fischer-Lichte/Elke Koch (Hg.), *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*, Berlin 2007, S. 169–187.
 - Dies./Kiening, Christian: Einleitung, in: Cornelia Herberichs/Christian Kiening (Hg.), *Literarische Performativität. Lektüren vormoderner Texte*, Zürich 2008, S. 9–21.
 - Dies./Kiening, Christian (Hg.): *Literarische Performativität. Lektüren vormoderner Texte* (= Medienwandel, Medienwechsel, Medienwissen, Bd. 3), Zürich 2008.
- Herrmann, Petra: Karnevaleske Strukturen in der Neidhart-Tradition (= *Göppinger Arbeiten zur Germanistik*, Bd. 406), Göppingen 1984.
- Herweg, Mathias: Lieder im Dialog. Metamorphosen einer Neidhartfigur bei Gottfried von Neifen und Ulrich von Winterstetten, in: *Euphorion* 104 (2010), S. 267–294.
- Hödl, Ludwig: Buße, in: *LexMa*, Bd. 2, Sp. 1123–1144.
- Höhle, Eva-Maria: *The Neidhart Frescoes*, Wien 1984.
- Holl, Karl: *Geschichte des deutschen Lustspiels*, Leipzig 1923.
- Holznagel, Franz-Josef: *Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik* (= *Bibliotheca Germanica*, Bd. 32), Tübingen 1995.
 - Ders.: Die deutschsprachige Lyrik des Mittelalters. Eine Skizze, in: Wolfgang Achnitz (Hg.), *Deutsches Literatur-Lexikon. Das Mittelalter. Autoren und Werke nach Themenkreisen und Gattungen. Bd. 4. Lyrik und Dramatik. Mit einführenden Essays von Franz-Josef Holznagel und Klaus Vogelsang*, Berlin 2012, S. 1–60.
- Homeyer, Susanne/Knor, Ina/Solms, Hans-Joachim: *Vorlagenreflexe und Edition: Zur Vorlage-Kopie-Beziehung der Handschriftengruppe um das sogenannte Liederbuch der*

- Clara Hätzlerin, in: Michael Stolz (Hg.), *Edition und Sprachgeschichte*. Baseler Fachtagung 2005, Tübingen 2007, S. 139–151.
- Hoppe, Annette: *Neidhart-Lieder*. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke. Hrsg. von Ulrich Müller, Ingrid Bennewitz, Franz Viktor Spechtler. Unter Mitarbeit von Annemarie Eder, Ute Evers, Elke Huber, Sirikit Podroschko, Margarete Springeth, Ruth Weichselbaumer, Eva-Maria Weinhäupl, 3 Bd., Berlin 2007. Rezension, in: *Editio* 22 (2008), S. 253–260.
- Hörisch, Jochen: *Brot und Wein*. Die Poesie des Abendmahls (= edition suhrkamp, 1692 = N.F., 692), Frankfurt am Main 1992.
- Huber, Martin: Text und Performanz. Anmerkungen zum »performative turn« in der Literaturwissenschaft, in: *Russkaja germanistika* 5 (2009), S. 58–67.
- Hübner, Gert: *evidentia*. Erzählformen und ihre Funktionen, in: Harald Haferland/Matthias Meyer/Carmen Stange u.a. (Hg.), *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven* (Trends in medieval philology, Bd. 19), Berlin, New York 2010, S. 119–147.
- Huizinga, Johan: *Homo ludens*. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Reinbek bei Hamburg 1969.
- Huot, Sylvia: *From song to book*. The poetics of writing in Old French lyric and lyrical narrative poetry, Ithaca 1987.
- Huschenbett, Dietrich: *Hermann von Sachsenheim*. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 15. Jahrhunderts (= *Philologische Studien und Quellen*, Bd. 12), Berlin 1962.
- Jaeger, C. S./Kasten, Ingrid (Hg.): *Codierungen von Emotionen im Mittelalter = Emotions and sensibilities in the Middle Ages* (= Trends in medieval philology, Bd. 1), Berlin 2003.
- Janota, Johannes: *Neidhart-Lieder*. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke. Hrsg. von Ulrich Müller, Ingrid Bennewitz, Franz Viktor Spechtler. 3 Bde. Berlin/New York 2007. (Salzburger Neidhart-Ausgabe 1–3.). Rezension, in: *Germanistik* 48 (2007), S. 4772.
- Janssen, Hildegard: Das sogenannte „genre objectif“ zum Problem mittelalterlicher literarischer Gattungen, dargestellt an den Sommerliedern Neidharts (= *Göppinger Arbeiten zur Germanistik*, Bd. 281), Göttingen 1980.
- Jaritz, Gerhard: Spiegel, in: *LexMa*, Bd. 7, Sp. 2100f.
- Joldersma, Hermina: The Eavesdropping Male. Gespielinnengesprächslieder from Neidhart to the Present, in: *Euphorion* 78 (1984), S. 199–218.
- Jöst, Erhard: *Bauernfeindlichkeit*. Die Historien des Ritters Neithart Fuchs (= *Göppinger Arbeiten zur Germanistik*, Bd. 192), Göttingen 1979.
 - Ders.: Zur Neithart-Ikonographie: Die „harnasch kamer“ auf Runkelstein, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 3 (1984/85), S. 233–239.
 - Ders.: Den Bawrn zu leyd fahr ich dahere. Text und Bild im »Neithart Fuchs«, in: Gertrud Blaschitz (Hg.), *Neidhartrezeption in Wort und Bild*, Krems 2000, S. 189–209.
- Kablitz, Andreas: Einführung (Sektion: Alterität – Institutionelle Bedingungen), in: Ursula Peters (Hg.), *Text und Kultur*. Mittelalterliche Literatur 1150–1450, Stuttgart 2001, S. 373–376.
- Kantorowicz, Ernst: *Die zwei Körper des Königs*. Eine Studie zur politischen Theologie, München 1990.

- Kasten, Ingrid: Zur Poetologie der ‚weiblichen‘ Stimme, in: Thomas Cramer/John Greenfield/Ingrid Kasten u.a. (Hg.), *Frauenlieder. Cantigas de amigo*. Internationale Kolloquien des Centro des Estudos Humanisticos (Universidade de Minho), der Faculdade de Letras (Universidade de Porto) und des Fachbereichs Germanistik (FU Berlin), Stuttgart 2000, S. 3–18.
- Dies./Fischer-Lichte, Erika/Koch, Elke (Hg.): *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel* (= Trends in medieval philology, Bd. 11), Berlin 2007.
- Keinz, Friedrich: Ein Meistersinger des 15. Jahrhunderts und sein Liederbuch, in: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse* 15 (1891), S. 639–699.
- Keller, Elisabeth: Inversion des Veilchens. Ein Vergleich zwischen dem St. Pauler Neidhartspiel und dem Großen Neidhartspiel, in: Alexander Schwarz und Laure Abplanalp Lüscher (Hg.), *Textallianzen am Schnittpunkt der germanistischen Disziplinen* (= Tausch – Textanalyse in Universität und Schule, Bd. 14), Frankfurt am Main 2003, S. 333–350.
- Keller, Hildegard E.: Vom Kampf gegen einen Unsichtbaren. Freie Wildbahn – höfisches Epos – mittelalterliches Rechtsritual, in: Christina Lechtermann/Carsten Morsch (Hg.), *Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probedandeln in virtuellen Welten*, Bern 2004, S. 103–136.
- Kellermann, Karina: Verkehrte Rituale. Subversion, Irritation und Lachen im höfischen Kontext, in: Werner Röcke/Helga Neumann (Hg.), *Komische Gegenwelten. Lachen und Literatur in Mittelalter und früher Neuzeit*, Paderborn 1999, S. 29–46.
- Kern, Manfred (Hg.): *Imaginative Theatralität. Szenische Verfahren und kulturelle Potenziale in mittelalterlicher Dichtung, Kunst und Historiographie* (= Interdisziplinäre Beiträge zu Mittelalter und Früher Neuzeit, Bd. 1), Heidelberg 2013.
- Kiening, Christian: *Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur*. Frankfurt am Main 2003.
- Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*. Bd. 1: *Das Theater der Antike und des Mittelalters*, Salzburg 1957.
- Ders.: *Das Theaterpublikum des Mittelalters*, Salzburg 1980.
- Kivernagel, Heinz-Dieter: *Die Werltsüeze-Lieder Neidharts*, Köln 1970.
- Klein, Dorothea: *Vortragsformen*, in: Charlotte Bretscher-Gisiger (Hg.), *Lexikon Literatur des Mittelalters*, Stuttgart 2002, S. 517–520.
- Kleinschmidt, Erich: *Minnesang als höfisches Zeremonialhandeln*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 58 (1976), S. 35–76.
- Koch, Elke: *Trauer und Identität. Inszenierungen von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters* (= Trends in medieval philology, Bd. 8), Berlin 2006.
- Koller, Erwin: *Untersuchung und Restaurierung von Bildwerken des Neidhartkreises in Wien und Tirol*, in: Gertrud Blaschitz (Hg.), *Neidhartrezeption in Wort und Bild*, Krens 2000, S. 278–293.
- Köpping, Klaus-Peter/Rao, Ursula (Hg.): *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Hamburg 2000.
- Dieselben: »Die performative Wende. Leben – Ritual – Theater«, in: ebd., S. 1–32.
- Kornrumpf, Gisela: *Heidelberger-Liederhandschrift A*, in: *VL²*, Bd. 3, Sp. 584–597.
- Dies.: *Die Budapester Blätter einer Liederhandschrift und ihre Bedeutung für die Geschichte der Minnesangüberlieferung. Ein Versuch*, in: Anton Schwob/András Vizkelety (Hg.), *Entstehung und Typen mittelalterlicher Lyrikhandschriften. Akten des Grazer Symposiums 1999* (= Jahrbuch für Internationale Germanistik, Bd. 52), Bern 2001, S. 165–185.

- Koschorreck, Walter/Werner, Wilfried: Kommentar zum Faksimile des Codex Palatinus Germanicus 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg, Frankfurt am Main 1981.
- Kotte, Andreas: *Theatralität im Mittelalter. Das Halberstädter Adamsspiel* (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Bd. 10), Tübingen 1994.
- Ders.: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln 2005.
 - Ders.: *Vom Verstummen der Texte angesichts des Wunders. Wirkungsstrategien im geistlichen Spiel*, in: Ingrid Kasten/Erika Fischer-Lichte/Elke Koch (Hg.), *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*, Berlin 2007, S. 189–200.
- Kralik, Richard von: *Das Veilchenfest zu Wien. Ein Maifestspiel mit Chören nach alten volkstümlichen Überlieferungen gedichtet und vertont von Richard v. Kralik. Erste Aufführung 20. Und 21. Mai 1905 in Weigls Katharinenhalle in Wien zugunsten des Deutschen Schulvereins, Wien/Leipzig 1905.*
- Ders.: *Tage und Werke. Erinnerungen*, Wien 1922.
 - Ders.: *Wien. Geschichte der Kaiserstadt und ihrer Kultur*, Wien 1926.
- Digitalisat:
<https://austria-forum.org/web-books/wiengeschichted00de1912kfu> (28.10.2019)
- Kristeva, Julia: *Powers of horror. An essay on abjection* (= European perspectives), New York 1982.
- Kuhn, Hugo: *Minnesang als Aufführungsform*, in: Hugo Kuhn (Hg.), *Text und Theorie*, Stuttgart 1969, S. 182–190.
- Kundera, Milan: *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins. Roman* (= Fischer-Taschenbücher, Bd. 5992), Frankfurt am Main 2006.
- Lacan, Jacques: *Das Seminar. Buch VII (1959–1960). Die Ethik der Psychoanalyse*, Weinheim 1996.
- Lanc, Elga: *Neidhart-Schwänke in Bild und Wort aus der Burg Trauston bei Matriei*, in: Gertrud Blaschitz (Hg.), *Neidhartrezeption in Wort und Bild*, Krens 2000, S. 71–83.
- Laporte, Dominique: *History of shit*, Cambridge/London 2002.
- Lechner, Gregor: *Schutzmantel*, in: *LexMA*, Bd. 7, Sp. 1597f.
- Lechtermann, Christina/Morsch, Carsten (Hg.): *Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probehandeln in virtuellen Welten* (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Bd. 8), Bern 2004.
- Dies.: *Schmerz und Imagination*, in: ebd., S. 137–157.
- Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt am Main 1994.
- Lentes, Thomas: *A maioribus tradita. Zur Kommunikation von Mythos und Ritus im mittelalterlichen Messkommentar*. In: Strohschneider, Peter (Hg.): *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin/New York 2009.
- Lewon, Marc: *Untersuchungen zu den Melodien Neidharts. Eine musikalische Analyse der Handschrift O*. Digitalisat:
<http://www.lewon.de/Magisterarbeit.magisterarbeit.0.html> (28.10.2019).
- Ders.: *Vom Tanz im Lied zum Tanzlied? Zur Frage nach dem musikalischen Rhythmus in den Liedern Neidharts*, in: Dorothea Klein (Hg.), *Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied* (= Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie, Bd. 37), Würzburg 2012, S. 137–179.
 - Ders.: *Das Phänomen Neidhart*. <https://musical-life.net/essays/b3-das-phaenomen-neidhart> (28.10.2019).
- Lienert, Elisabeth: *Spiegelraub und rote Stiefel: Selbstzitate in Neidharts Liedern*, in: *ZfDA* 118 (1989), S. 1–16.

- Dies.: Hoerâ Walther, wie ez mir stât. Autorschaft und Sângerrolle im Minnesang bis Neidhart, in: Elizabeth Andersen/Jens Haustein/Anne Simon u.a. (Hg.), Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995, Tübingen 1998, S. 114–128.
- Lindemann, Dorothee: Studien zur Neidhart-Tradition. Untersuchungen zu den Liedern c 2, 8 und 15/16 der Berliner Handschrift c (Edition und Kommetar), zum Spiegelraubmotiv und zu den Fürst-Friedrich-Liedern, Herne 2004.
- Lindenau, Anja: Musica manufacta – Handzeichensysteme in der Musik des europäischen Mittelalters, in: Katharina Bußmeier/Hans-Werner Heister/Anja Lindenau u.a. (Hg.), Liebe, Lyrik, Handzeichen. Beiträge zur Musik des europäischen Mittelalters, Berlin 2010, S. 101–140.
- Linke, Hansjürgen: Versuch über deutsche Handschriften mittelalterlicher Spiele, in: Volker Honemann/Nigel Palmer (Hg.), Deutsche Handschriften 1100-1400. Oxforder Kolloquium 1985, Tübingen 1988, S. 527–589.
- Lonnitzer, Helmut: Liebhard Eghenvelders Liederbuch. Neues zum lyrischen Teil der sog. Schratschen Handschrift, in: ZfdPh 90 (1971), S. 190.
 - Ders.: Ein neuer Textzeuge zur Neidhart-Überlieferung, in: Ernst J. Schmidt (Hg.), Kritische Bewahrung. Beiträge zur deutschen Philologie. Festschrift für Werner Schröder zum 60. Geburtstag, Berlin 1974, S. 335–343.
- Loomis, Roger: Some evidence for secular theatres in the twelfth and thirteenth centuries, in: The theatre annual: a journal of performance studies 4 (1945), S. 33–43.
- Lotman, Jurij: Die Struktur literarischer Texte (= UTB, Bd. 103), München 1989.
- Lüthi, Max: Märchen, Stuttgart 1996.
- Lutz, Eckart C.: Das Dießenhofener Liederblatt. Ein Zeugnis späthöfischer Kultur (= Literatur und Geschichte am Oberrhein, Bd. 3), Freiburg im Breisgau 1994.
 - Ders.: Text und ‚Text‘ – Wortgewebe und Sinngefüge. Zur Einleitung, in: Eckhart C. Lutz (Hg.), Text und Text in lateinischer und volkssprachiger Überlieferung des Mittelalters. Freiburger Kolloquium 2004 (= Wolfram Studien, Bd. 19), Berlin 2006, S. 9–31.
 - Ders./Thali, Johanna/Wetzel, René (Hg.): Literatur und Wandmalerei. Konventionalität und Konversation. Burgdorfer Colloquium 2001, Berlin 2005.
- Maassen, Irmgard: Text und/ als/ in der Performanz in der frühen Neuzeit: Thesen und Überlegungen (mit einem Appendix von Manfred Pfister: Skalierung von Performativität), in: Paragrana 10 (2001), S. 285–301.
- Mackert, Christoph: Wieder aufgefunden. Bechsteins Handschrift der ‚Mörin‘ Hermanns von Sachsenheim und des sog. »Liederbuchs der Klara Hätzlerin«, in: ZfdA 133 (2004), S. 486–488.
- Margetts, John: Das Bauerntum in der Literatur und in der Wirklichkeit bei Neidhart und in den Neidhart-Spielen, in: Wolfgang Harms/L. P. Johnson (Hg.), Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Hamburger Colloquium 1973, Berlin 1975, S. 153–163.
- Marx, Peter: Drama und Performativität, in: Peter Marx (Hg.), Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart 2012, S. 162–165.
- Matter, Stefan: Neidhart und die Bienen. Überlegungen zu Text- und Bildtradition des Faßschwanks, in: Eckhart C. Lutz/Johanna Thali/René Wetzel (Hg.), Literatur und Wandmalerei. Konventionalität und Konversation. Burgdorfer Colloquium 2001, Berlin 2005, S. 435–455.
- Matthey, Walther: Ein Wiegendruck-Fragment des Volksbuches Neidhart Fuchs, in: Der Bibliophile. Beilage zur Zeitschrift »Das Antiquariat« 8 (1957), S. 51–54.

- Meier-Staubach, Christel: Konkretisierung und Symbolisierung des Textes im Bild. Eine Skizze. Zugleich ein Versuch über das *textus*-Konzept von Raimundus Lullus, in: Ludolf Kuchenbuch/Uta Kleine (Hg.), ‚*Textus*‘ im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 216), Göttingen 2006, S. 337–397.
- Melters, Johannes: ein frölich gemüt zu machen in schweren zeiten... Der Schwankroman in Mittelalter und Früher Neuzeit (= Philologische Studien und Quellen, Bd. 185), Berlin 2004.
- Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen (= edition suhrkamp, Bd. 2219), Frankfurt am Main 2011.
- Mertens, Volker: Fuß der Buhler - Ein unbekannter Minnesänger?, in: ZfdA 104 (1975), S. 151–157.
- Ders.: Autor, Text und Performanz Überlegungen zu Liedern Walthers von der Vogelweide, in: Helmut Birkhan/Carla Dauven-van Knippenberg (Hg.), *Sô wold ich in fröiden singen*. Festgabe für Anthonius H. Touber zum 65. Geburtstag, Amsterdam 1995, S. 379–397.
 - Ders.: Biographisierung in der spätmittelalterlichen Lyrik: Dante – Hadloub – Oswald von Wolkenstein, in: Ingrid Kasten/Werner Paravicini/René Pérennec (Hg.), *Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter* (= Beihefte der Francia, Bd. 43), Sigmaringen 1998, S. 331–344.
 - Ders.: Der Sänger und das Buch. Minnesang zwischen Performanz und Schriftlichkeit, in: *Paragrana* 7 (1998), S. 113–134.
 - Ders.: *Der Gral: Mythos und Literatur* (= Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 18261) Stuttgart 2003.
- Meyer, Richard M.: Die Neidhartlegende, in: ZfdA 31 (1887), S. 64–82.
- Michael, Wolfgang: Frühformen der deutschen Bühne, Berlin 1963.
- Miklautsch, Lydia: *und sich nider an mînen fuoꝛ*. Imaginative Theatralität bei Walther von der Vogelweide, in: Manfred Kern (Hg.), *Imaginative Theatralität. Szenische Verfahren und kulturelle Potenziale in mittelalterlicher Dichtung, Kunst und Historiographie*, Heidelberg 2013, S. 37–51.
- Millet, Victor: Der Mutter-Tochter-Dialog und der Erzähler in Neidharts Sommerliedern, in: Thomas Cramer/John Greenfield/Ingrid Kasten u.a. (Hg.), *Frauenlieder. Cantigas de amigo*. Internationale Kolloquien des Centro des Estudos Humanisticos (Universidade de Minho), der Faculdade de Letras (Universidade de Porto) und des Fachbereichs Germanistik (FU Berlin), Stuttgart 2000, S. 123–132.
- Misch, Georg: *Geschichte der Autobiographie*. Bd. 4.1. Das Hochmittelalter in der Vollen- dung, Frankfurt am Main 1967.
- Mittler, Elmar/Werner, Wilfried (Hg.): *Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung 1988 in der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Heidelberg 1988.
- Modesto, Christine: *Studien zur „Cena Cypriani“ und zu deren Rezeption*, Tübingen 1992.
- Morrison, Susan S.: *Excrement in the late Middle Ages. Sacred filth and Chaucer’s fecop- etics* (= New Middle Ages), New York 2008.
- Moser, Hans: Maibaum und Maienbrauch. Beiträge und Erörterungen zur Brauchforschung, in: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* (1961), S. 115–159.
- Mück, Hans-Dieter: Fiktiver Sänger Nithart/Riuwental minus Fiktion = realer Dichter des Neidhart-Liedtyps?, in: Helmut Birkhan (Hg.), *Neidhart von Reuental. Aspekte einer Neubewertung*, Wien 1983, S. 74–91.
- Muir, Edward: *Ritual in early modern Europe* (= New approaches to European history, Bd. 33), Cambridge 2005.

- Müller, Christl: Altdeutsche Handschriften und Drucke in der Bibliothek des Job Hartmann von Enenkel (1576-1627), in: Peter Kesting (Hg.), Würzburger Prosastudien II. Untersuchungen zur Literatur und Sprache des Mittelalters. Kurt Ruh zum 60. Geburtstag (= *Medium Aevum*, Bd. 31), München 1975, S. 237–254.
- Müller, Jan-Dirk: Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung. Literarisierungstendenzen im späteren Minnesang, in: Michael Schilling/Peter Strohschneider (Hg.), *Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik* (= *Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft*, Bd. 13), Heidelberg 1996, S. 43–76.
- Ders.: *Gedechtnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.*, München 1982.
 - Ders. (Hg.): „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit (= *DFG-Symposium*, Bd. 1994), Stuttgart 1996.
 - Ders.: *Mimesis und Ritual: zum geistlichen Spiel des Mittelalters*, in: Andreas Kablitz/Gerhard Neumann (Hg.), *Mimesis und Simulation* (= *Rombach Wissenschaften Reihe Litterae*, Bd. 52), Freiburg im Breisgau 1998, S. 541–571.
 - Ders.: *Aufführung – Autor – Werk. Zu einigen blinden Stellen gegenwärtiger Diskussion*, in: Nigel Palmer/Hans-Jochen Schiewer (Hg.), *Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster*, Berlin 1999, S. 149–166.
 - Ders.: *Literarische und andere Spiele. Zum Fiktionalitätsproblem in vormoderner Literatur*, in: *Poetica* 36 (2004), S. 281–311.
 - Ders.: *Realpräsenz und Repräsentation. Theatrale Frömmigkeit und Geistliches Spiel*, in: Hans-Joachim Ziegeler (Hg.), *Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Tübingen 2004, S. 111–133.
 - Ders.: *Feste und Spiele*, in: Thomas Anz (Hg.), *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände und Grundbegriffe*, Stuttgart 2007, S. 290–295.
- Müller, Jörg R.: Maximilian I. und die Juden – Schlaglichter, in: Cornелие Lagerwaard (Hg.), „Vor Halbtausend Jahren ...“: Festschrift zur Erinnerung an den Besuch des Kaisers Maximilian I. in St. Wendel, St. Wendel 2012, S. 85–108.
- Müller, Mareike von: Verletzte Körper und gestörte Rituale in schwankhaften Erzählungen des späten Mittelalters, in: Robert Gugutzer/Michael Staack (Hg.), *Körper und Ritual. Sozial- und kulturwissenschaftliche Zugänge und Analysen*, Wiesbaden 2015, S. 361–388.
- Münkler, Marina: Alterität und Interkulturalität. Ältere Deutsche Literatur, in: Claudia Benthien/Hans R. Velten (Hg.), *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*, Reinbek bei Hamburg 2002, S. 323–344.
- Nellmann, Eberhard: ‚Zeisenmûre‘ im Nibelungenlied und in der Neidhart-Tradition. Mit einer Edition des Faßschwanks nach Handschrift B, in: Werner Besch (Hg.), *Festschrift für Siegfried Grosse zum 60. Geburtstag*, Göttingen 1984, S. 401–425.
- Neugart, Isolde: Das Nördlinger Scharlachrennen, in: *VL²*, Bd. 6, Sp. 1183f.
- Neumann, Bernd: Das spätmittelalterliche geistliche Spiel in Tirol, in: Fritz P. Knapp/Herbert Zeman (Hg.), *Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung*, Graz 1986, S. 521–545.
- Ders.: *Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet* (= *Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters*, Bd. 84), München 1987.

- Ders./Trauden, Dieter: Überlegungen zu einer Neubewertung des spätmittelalterlichen religiösen Schauspiels, in: Hans-Joachim Ziegeler (Hg.), *Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Tübingen 2004, S. 31–48.
- Neumann, Gerhard/Pross, Caroline/Wildgruber, Gerald (Hg.): *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft* (= *Litterae*, Bd. 78), Freiburg im Breisgau 2000.
- Nichols, Stephen G.: »Introduction: Philology in a manuscript culture«, in: *Speculum* 65 (1990), S. 1–10.
 - Ders.: Why material philology? Some thoughts, in: Helmut Tervooren/Horst Wenzel (Hg.), *Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte*, Berlin 1997, S. 10–30.
- Nitz: Spiegel, in: Remigius Bäumer (Hg.), *Marinenlexikon*, St. Ottilien 1989, S. 237–239.
- Nöcker, Rebekka/Ridder, Klaus/Schuler, Marina: *Spiel und Schrift. Nürnberger Fastnachtspiele zwischen Aufführung und Überlieferung*, in: Thomas Anz/Heinrich Kaulen (Hg.), *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*, Berlin 2009, S. 195–208.
- Nordsieck, Reinhold: *Der Bühnenplan des Vigil Raber. Ein Beitrag zur Bühnengeschichte des Mittelalters*, in: *Monatshefte für Deutschen Unterricht* 37 (1945), S. 114–129.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera: *On the Narrativity of Rituals: Interfaces between Narratives and Rituals and Their Potential for Ritual Studies*, in: Vera Nünning/Jan Rupp/Gregor Ahn (Hg.), *Ritual and Narrative. Theoretical Explorations and Historical Case Studies*, Bielefeld 2013, S. 51–76.
- Nünning, Vera/Rupp, Jan/Ahn, Gregor (Hg.): *Ritual and Narrative. Theoretical Explorations and Historical Case Studies*, Bielefeld 2013.

- Obermaier, Sabine: *Von Nachtigallen und Handwerkern. ‚Dichtung über Dichtung‘ in Minnesang und Sangspruchdichtung*, Tübingen 1995.
 - Dies.: Der Dichter als Handwerker – Der Handwerker als Dichter Autorkonzepte zwischen Sangspruchdichtung und Meistersang, in: Horst Brunner/Helmut Tervooren (Hg.), *Neue Forschungen zur mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung* (= *ZfdPh.*, Sonderheft 119) 2001, S. 59–72.
- Obermayer, Susanne: *Zur Neidhart-Rezeption im Spätmittelalter*, in: Helmut Birkhan (Hg.), *Neidhart von Reuenthal. Aspekte einer Neubewertung*, Wien 1983, S. 129–148.
- Oebbecke, Georg: *Lebte Neidhart in Melk? (Zu Neidhart 75,7)*, in: *ZfdPh* 97 (1978), S. 16–23.
- Oppenheimer, Paul: *A Pleasant Vintage of Till Eulenspiegel. Born in the Country of Brunswick: How he spent his life. 95 of his tales*, Middletown 1972.
- Ortmann, Christa/Ragotzky, Hedda: *Minnesang als „Vollzugskunst“*. Zur spezifischen Struktur literarischen Zeremonialhandelns im Kontext höfischer Repräsentation, in: Hedda Ragotzky/Horst Wenzel (Hg.), *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen 1990, S. 227–257.

- Palágyi, Melchior: *Wahrnehmungslehre*, Leipzig 1925.
- Perger, Richard: *Neidhart in Wien*, in: Gertrud Blaschitz (Hg.), *Neidhartrezeption in Wort und Bild*, Krems 2000, S. 112–122.
- Peters, Ursula: *Autorbilder in volkssprachigen Handschriften des Mittelalters. Eine Problemskizze*, in: *ZfdPh* 119 (2000), S. 321–368.

- Dies.: Ordnungsfunktion – Textillustration – Autorkonstruktion. Zu den Bildern der romanischen und deutschen Liederhandschriften, in: *ZfdA* 130 (2001), S. 392–430.
 - Dies. (Hg.): *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450.* (= Germanistische Symposien. Berichtsbände, XXIII), Stuttgart 2001.
 - Dies.: *Digitus argumentalis.* Autorbilder als Signatur von Lehr-auctoritas in der mittelalterlichen Liedüberlieferung, in: Matthias Bickenbach/Annina Klappert/Hedwig Pompe (Hg.), *Manus Loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien*, Köln 2003, S. 31–65.
 - Dies.: ‚Texte vor der Literatur‘? Zur Problematik neuerer Alteritätsparadigmen der Mittelalter-Philologie, in: *Poetica* 39 (2007), S. 59–88.
 - Dies.: *Das Ich im Bild. Die Figur des Autors in volkssprachigen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts*, Köln 2008.
- Petersen, Christoph: *Ritual und Theater. Maßallegorese, Osterfeier und Osterspiel im Mittelalter* (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 125), Tübingen 2004.
- Petzsch, Christoph: *Parat- (Barant-)Weise, Bar und Barform.* Eine terminologische Studie, in: *Archiv für Musikwissenschaften* 28 (1971), S. 33–43.
- Pfaller, Robert: *Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur* (= edition suhrkamp, Bd. 2279), Frankfurt am Main 2008.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 2001.
- Presser, Helmut (Hg.): *Das Buch vom Buch.* Mit einer Übersetzung des *Philobiblon* von Lutz Mackens und einer Bibliographie von Hans Wegener., Bremen 1962.
- Pribsch, Robert: *Deutsche Handschriften in England*, Erlangen 1901.
- Quast, Bruno: *Vom Kult zur Kunst. Öffnungen des rituellen Textes in Mittelalter und Früher Neuzeit* (= *Bibliotheca Germanica*, Bd. 48), Tübingen 2005.
- Rabbinowitsch, Jacob: *Probleme der Neidhartforschung. Eine Untersuchung über das Verhältnis zwischen Neidhartliedern und Pseudoneidhart*, Bussum 1928.
- Ragotzky, Hedda: *Minnethematik, Herrscherlob und höfischer Maitanz: zum 1. Leich des Tannhäusers*, in: Wolfgang Spiewok (Hg.), *Ergebnisse der 21. Jahrestagung des Arbeitskreises „Deutsche Literatur des Mittelalters“* (= *Deutsche Literatur des Mittelalters*, Bd. 4), Greifswald 1989, S. 101–125.
- Rahn, Thomas: *Der Wandel von der Bewegungssuggestion zur Schauplatzdominanz in druckgraphischen Turnierdarstellungen des 16. Jahrhunderts*, in: Christina Lechtermann/Carsten Morsch (Hg.), *Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probedandeln in virtuellen Welten*, Bern 2004, S. 217–242.
- Rainer, Ingomar: *Zum gegenwärtigen Versuch einer immanent musikalischen Rekonstruktion der Neidhartlieder*, in: Helmut Birkhan (Hg.), *Neidhart von Reuenthal. Aspekte einer Neubewertung*, Wien 1983, S. 155–188.
- Rausch, Heinrich: *Das Spielverzeichnis im 25. Kapitel von Fischarts „Geschichtklitterung“ (Gargantua)*, o.O. 1908.
- Reinle, Christine: *Fehde*, in: Albrecht Cordes/Wolfgang Stammer/Heiner Lück (Hg.), *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, Berlin 2008, Bd.1, Sp. 1515–1525.
- Reuvekamp-Felber, Timo: *Autorschaft als Textfunktion. Zur Interdependenz von Erzählerstilisierung, Stoff und Gattung in der Epik des 12. und 13. Jhs.*, in: *ZfdPh* 120 (2001), S. 1–23.

- Reynolds, Philip L.: Food and the body. Some peculiar questions in high medieval theology (= Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters, Bd. 69), Leiden 1999.
- Ridder, Klaus (Hg.): Fastnachtspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten, Tübingen 2009.
- Ders.: Einleitung, in: Klaus Ridder (Hg.), Fastnachtspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten, Tübingen 2009, S. 1–8.
 - Ders.: Grenzüberschreitungen: Tabu-Wahrnehmung und Lach-Inszenierung in mittelalterlicher Literatur, in: Henrike Lähnemann/Sandra Linden (Hg.), Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin 2009, S. 135–153.
- Rieger, Dietmar: ‚Chantar‘ und ‚faire‘: Zum Problem der trobadoresken Improvisation, in: Zeitschrift für romanische Philologie 106 (1990), S. 423–435.
- Rischer, Christelrose: Zum Verhältnis von literarischer Rolle und sozialer Rolle in den Liedern Neidharts, in: Christoph Cormeau (Hg.), Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken, Stuttgart 1979, S. 184–210.
- Ritter, Joachim: Über das Lachen, in: Helmut Bachmaier (Hg.), Texte zur Theorie der Komik, Stuttgart 2005, S. 106–107.
- Rochs, Arthur: Über den Veilchen-Roman und die Wanderung der Euriaut-Sage, Erfurt 1882.
- Röcke, Werner: Text und Ritual. Spielformen des Performativen in der Fastnachtkultur des späten Mittelalters, in: Das Mittelalter 5 (2000), S. 83–100.
- Röll, Walter: Vom Hof zur Singschule. Überlieferung und Rezeption eines Tones im 14.-17. Jahrhundert (= Germanische Bibliothek Reihe 3, Untersuchungen und Einzeldarstellungen), Heidelberg 1976.
- Rubin, Miri: Corpus Christi. The Eucharist in late medieval culture, Cambridge, New York 1991.
- Ders.: Gentile tales. The narrative assault on late medieval Jews (= The Middle Ages series), Philadelphia 2004.
- Rupprich, Hans: Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock, München 1970.
- Saary, Margareta: Das Neidhartgrab zu St. Stephan als Bestandteil der Wiener Neidharttradition, in: Helmut Birkhan (Hg.), Neidhart von Reuental. Aspekte einer Neubewertung, Wien 1983, S. 189–214.
- Salmen, Walter: Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter, Kassel 1960.
- Ders. (Hg.): Musik und Tanz zur Zeit Kaiser Maximilian I. Bericht über die am 21. und 22. Oktober 1989 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 15), Innsbruck 1992.
 - Ders.: Spielfrauen im Mittelalter, Hildesheim/New York 2000.
- Sassenhausen, Ruth: Das Ritual als Täuschung. Zu manipulierten Ritualen im Pfaffen Amis, in: Wolfgang Haubrichs (Hg.), Ritual und Literatur, Stuttgart 2006, S. 55–79.
- Schäfer, Ursula: Vokalität. Altenglische Dichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit (= ScriptOralia, Bd. 39), Tübingen 1992.
- Schanze, Frieder: Die Narrenkappe, in: VL², Bd. 6, Sp. 860.
- Schechner, Richard: The end of humanism. Writings on performance (= Performance studies series, Bd. 2), New York 1982.
- Ders.: Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich (= Rowohlt's Enzyklopädie Kulturen & Ideen, Bd. 439), Reinbek bei Hamburg 1990.
 - Ders.: Performance studies. An introduction, London 2003.

- Ders.: Performance theory, London/New York 2003.
- Scheel, Katja: Viole(n)t-stories. The violet story and its adaptations in the Neidhart plays, in: Herman Braet (Hg.), *Risus mediaevalis. Laughter in medieval literature and art*, Leuven 2003, S. 195–205.
- Scherer, Wilhelm: Deutsche Studien II. Die Anfänge des Minnesangs. In: Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der Wiener Akademie, wieder erschienen: Ders: Deutsche Studien I und II., Wien 1891.
 - Ders.: Geschichte der Deutschen Literatur, Berlin 1922.
- Schilling, Michael: Der Meister der Medien: Hans Sachs und die Bildpublizistik, in: *Euphorion* 102 (2008), S. 363–393.
- Schlegel, August W.: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. In: Kritische Schriften und Briefe. Hg. von Edgar Lohner. Bd V: Erster Teil, Stuttgart/Berlin/Köln 1966.
- Schlegel, Friedrich: Charakteristik der griechischen Tragiker. In: Kritische Ausgabe. Abt. 1, Bd. 2. Hg. von Ernst Behler., Paderborn 1967.
- Schneider, Karin: Gotische Schriften in deutscher Sprache. Vom späten 12. Jahrhundert bis um 1300. Bd 1., Wiesbaden 1987.
 - Dies.: Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München: Cgm 691-867, Wiesbaden 1984.
- Schnell, Rüdiger: ‚Autor‘ und ‚Werk‘ im deutschen Mittelalter. Forschungskritik und Forschungsperspektiven, in: Joachim Heinzle/Peter L. Johnson/Gisela Vollmann-Profe (Hg.), *Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Landshuter Kolloquium 1996 (= Wolfram Studien, XV)*, S. 13–73.
 - Ders.: Vom Sänger zum Autor. Konsequenzen der Schriftlichkeit des deutschen Minnesangs, in: Ursula Peters (Hg.), *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150– 1450*, Stuttgart 2001, S. 96–149.
- Schnitzer, Claudia: Mummereien, in: Werner Paravicini (Hg.), *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Bilder und Begriffe (= Residenzforschung 15)*, S. 515–516.
- Schönbach, Anton E.: Ein altes Neidhartspiel, in: *ZfdA* 40 (1896), S. 368–374.
- Schönherr, David: Das Schloss Runkelstein bei Bozen. Mit einem Inventar des Schlosses von 1493, Innsbruck 1874.
- Schröder, Edward: Die Berner Handschrift des Matthias von Neuenburg, in: *Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, philologisch-historische Klasse* (1899), S. 49–71.
- Schubert, Ernst: Kämmerer, in: *LexMa*, Bd.5, Sp. 885f.
- Schuller, Manfred: Das Fürstenportal des Bamberger Domes, Bamberg 1993.
- Schultz, James A.: Performance and Performativity in Minnesang, in: *ZfdPh* 128 (2009), S. 373–397.
- Schulz, Matthias: Die Eigenbezeichnungen des mittelalterlichen deutschsprachigen geistlichen Spiels (= *Germanistische Bibliothek*, Bd. 2), Heidelberg 1998.
- Schulze, Ursula: Geistliche Spiele im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Von der liturgischen Feier zum Schauspiel. Eine Einführung, Berlin 2012.
 - Dies: Grundthemen der Neidhartlieder, in: Margarete Springeth/Franz V. Spechtler (Hg.), *Neidhart und die Neidhart-Lieder. Ein Handbuch*, Berlin 2018, S. 95–116.
- Schumacher, Theo: Reuental, in: *Beiträge zur Namenforschung* 11 (1960), S. 91–95.
- Schwarz, Jan-Christian: *mein widerwāben mit dem teuffell sind behafft*. Zu den diabolischen Aspekten der Namen Neidhart und Engelmar in der Neidhart-Handschrift c, in: *Beiträge zur Namenforschung* 39 (2004), S. 365–382.

- Ders.: *derst alsô getoufet daz in niemen nennen sol*. Studien zu Vorkommen und Verwendung der Personennamen in den Neidhart-Liedern (= Documenta Onomastica Literalia Medii Aevi, Bd. 4) 2005.
- Schweikle, Günther: Neidhart (= Sammlung Metzler, Bd. 253), Stuttgart 1990.
- Searle, John R.: Der logische Status fiktionalen Diskurses, in: John R. Searle (Hg.), Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie, Frankfurt am Main 1990, S. 80–97.
- Seemüller, Joseph: Deutsche Poesie vom Ende des XIII. bis in den Beginn des XVI. Jahrhunderts, Wien 1903.
- Segal, Robert A.: Mythos. Eine kleine Einführung, Stuttgart 2007.
- Siller, Max: Anmerkungen zu den Neidhartspielen, in: ZfdPh 104 (1985), S. 380–403.
 - Ders.: Wo und wann ist die Sterzinger Miszellenen-Handschrift entstanden?, in: Anton Schwob/András Vizkelety (Hg.), Entstehung und Typen mittelalterlicher Lyrikhandschriften. Akten des Grazer Symposiums 1999 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik, Bd. 52), Bern 2001, S. 255–280.
- Simon, Eckehard: Neidhart von Reuental. Geschichte der Forschung und Bibliographie (= Harvard Germanic Studies, Bd. 4), Paris 1968.
 - Ders.: The Staging of Neidhart Plays with Notes on Six Documented Performances, in: The Germanic Review 44 (1969), S. 5–20.
 - Ders.: Neidhart's Tomb Revisited, in: Seminar 7 (1971), S. 58–69.
 - Ders.: The Rustic Muse. Neidhartschwänke in Murals, Stone Carvings, and Woodcuts, in: Germanic Review 46 (1971), S. 243–256.
 - Ders.: Neidhart Plays as Shrovetide Plays: Twelve Additional Documented Performances, in: The Germanic Review 52 (1977), S. 87–98.
 - Ders.: Neidharte und Neidhartianer. Zur Geschichte eines Liedkorpus, in: Horst Brunner (Hg.), Neidhart, Darmstadt 1986, S. 196–250.
 - Ders.: Die Anfänge des weltlichen deutschen Schauspiels 1370–1530. Untersuchung und Dokumentation (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 124), Tübingen 2003.
- Simon, Gerd: Die erste deutsche Fastnachtspieltradition. Zur Überlieferung, Textkritik und Chronologie der Nürnberger Fastnachtspiele des 15. Jahrhunderts (mit kurzen Einführungen in Verfahren der quantitativen Linguistik), Lübeck/Hamburg 1970.
- Singer, Milton: Traditional India. Structure and Change, Philadelphia 1959.
- Singer, Samuel: Neidhart-Studien, Tübingen 1920.
- Soeffner, Hans-Georg: Die Auslegung des Alltags (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 993), Frankfurt am Main 1989.
- Sowinski, Bernhard: Die Teufelsszenen in den Neidhartspielen, in: Ulrich Mehler/Anthony H. Toubert (Hg.), Mittelalterliches Schauspiel. Festschrift für Hansjürgen Linke zum 65. Geburtstag (= Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik, 38/39), Amsterdam 1994, S. 313–328.
- Spieß, Karl-Heinz: Herrschaftliche Jagd und bäuerliche Bevölkerung im Mittelalter, in: Werner Rösener (Hg.), Jagd und höfische Kultur im Mittelalter (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 135), Göttingen 1997, S. 231–254.
- Springeth, Margarete/Spechtler, Franz V. (Hg.): Neidhart und die Neidhart-Lieder. Ein Handbuch, Berlin/Boston 2018.
- Stauch, Liselotte: Biene, Bienenkorb, in: Otto Schmidt et al. (Hg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 2, Sp. 545–549.
- Steffenhagen, Emil: Grabinschrift auf Neidhart Fuchs, in: Germania 17 (1872), S. 40–41.

- Stock, Markus: Ulrich Müller, Ingrid Bennewitz, Franz Viktor Spechtler u.a. (Hg.), Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke, Berlin/New York 2007. Rezension, in: *The modern language review* 86 (2011), S. 246–248.
- Stollberg-Rilinger, Barbara: *Rituale* (= Historische Einführungen, Bd. 16), Frankfurt am Main 2013.
- Stolz, Michael: Die Aura der Autorschaft. Dichterprofile in der Manessischen Liederhandschrift, in: Ders./Adrian Mettauer/Yvonne Dellspenger u.a. (Hg.), *Buchkultur im Mittelalter. Schrift – Bild – Kommunikation*, Berlin 2005, S. 67–101.
- Ders. (Hg.): *Edition und Sprachgeschichte. Baseler Fachtagung 2005* (= Beihefte zu *Editio*, Bd. 26), Tübingen 2007.
- Strohschneider, Peter: Aufführungssituation: Zur Kritik eines Zentralbegriffs kommunikationsanalytischer Minnesangforschung, in: Johannes Janota (Hg.), *Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis* (= *Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik Vorträge des Augsburger Germanistentags 1991*, Bd. 3), Tübingen 1993, S. 56–71.
- Ders.: „*nu sehent, wie der singet!*“ Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang, in: Jan-Dirk Müller (Hg.), „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit, Stuttgart 1996, S. 7–30.
 - Ders.: Tanzen und Singen: Leichs von Ulrich von Winterstetten, Heinrich von Sax sowie dem Tannhäuser und die Frage nach dem rituellen Status des Minnesangs, in: Thomas Cramer/Ingrid Kasten (Hg.), *Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik*, Berlin 1999, S. 197–231.
- Stumpfl, Robert: *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*, Berlin 1936.
- Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt 1956.
- Tervooren, Helmut: Die „Aufführung“ als Interpretament mittelhochdeutscher Lyrik, in: Jan-Dirk Müller (Hg.), „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit, Stuttgart 1996, S. 48–66.
- Ders./Wenzel, Horst (Hg.): *Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte* (= *ZfdPh, Sonderheft*, Bd. 116), Berlin 1997.
- Titzmann, Michael: Die Umstrukturierung des Minnesang-Sprachsystems zum offenen System bei Neidhart, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (1971), S. 481–514.
- Trínca, Beatrice: *Parrieren und undersniden. Wolframs Poetik des Heterogenen* (= *Frankfurter Beiträge zur Germanistik*, Bd. 46), Heidelberg 2008.
- Turner, Victor: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt am Main 2005.
- Ders.: *Liminalität und Communitas*, in: Andréa Belliger/David Krieger (Hg.), *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*, Wiesbaden 2008, S. 249–260.
 - Ders.: *The anthropology of performance* (= *Performance Studies*, Bd. 4), New York/Baltimore 1988.
 - Ders.: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels* (= *Campus-Bibliothek*), Frankfurt am Main 2009.
- Unzeitig, Monika: Von der Schwierigkeit zwischen Autor und Erzähler zu unterscheiden. Eine historisch vergleichende Analyse zu Chrétien und Hartmann, in: Wolfgang Hau-

- brichts (Hg.), *Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Saarbrücker Kolloquium 2002 (= *Wolfram Studien*, XVIII), Berlin 2004, S. 59–81.
- Dies.: *Autornamen und Autorschaft. Bezeichnung und Konstruktion in der deutschen und französischen erzählenden Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts* (= *Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters*, Bd. 139), Berlin 2010.
- Urmoneit, Erika: *Der Wortschatz des Ludwigsliedes im Umkreis der althochdeutschen Literatur* (= *Münstersche Mittelalter-Schriften*, Bd. 11), München 1973.
- Vavra, Elisabeth: *Zur Neidhart-Ikonografie*, in: Margarete Springeth/Franz V. Spechtler (Hg.), *Neidhart und die Neidhart-Lieder. Ein Handbuch*, Berlin, Boston 2018, S. 375–390.
- Velten, Hans R.: *Das selbst geschriebene Leben. Eine Studie zur deutschen Autobiographie im 16. Jahrhundert* (= *Frankfurter Beiträge zur Germanistik*, Bd. 39), Heidelberg 1995.
- Ders.: *Performativität: Ältere Deutsche Literatur*, in: Claudia Benthien/Hans R. Velten (Hg.), *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*, Reinbek bei Hamburg 2002, S. 217–242.
 - Ders.: *Einsetzungsrituale als Rituale der Statusumkehr: Narrenkönige und Narrenbischöfe in den mittelalterlichen Klerikerfesten (1200–1500)*, in: Marion Steinicke/Stefan Weinfurter (Hg.), *Investitur- und Krönungsrituale. Herrschaftseinsetzungen im kulturellen Vergleich*, Köln 2005, S. 201–221.
 - Ders.: *Ekel, Schrecken, Scham und Lachen. Inszenierungen »negativer Emotionen« im Neidhartspiel*, in: Clemens Risi/Jens Roselt (Hg.), *Koordinaten der Leidenschaft. Kulturelle Aufführung von Gefühlen*, Berlin 2008, S. 214–241.
 - Ders.: *Performativitätsforschung*, in: Jost Schneider/Regina Grundmann (Hg.), *Methodengeschichte der Germanistik*, Berlin/New York 2009, S. 549–571.
 - Ders.: *Scurrilitas. Das Lachen, die Komik und der Körper in Literatur und Kultur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit* (= *Bibliotheca Germanica*, Bd. 63), Tübingen 2017.
- Venne, Ingmar ten: *Die literarische Neidharttradition und das weltliche Spiel des Spätmittelalters*, in: Danielle Buschinger/Wolfgang Spiewok (Hg.), *Zum Traditionsverständnis in der mittelalterlichen Literatur. Actes du colloque Greifswald 30 et 31 mai 1989*, Amiens 1991, S. 139–156.
- Vetter, Ewald M.: *Die Rezeption der Bilder*, in: Elmar Mittler/Wilfried Werner (Hg.), *Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung 1988 in der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Heidelberg 1988, S. 153–223.
- Voetz, Lothar: *Überlieferungsformen mittelhochdeutscher Lyrik*, in: Elmar Mittler/Wilfried Werner (Hg.), *Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung 1988 in der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Heidelberg 1988, S. 224.
- Ders.: *Zur Rekonstruktion des Inhalts der verlorenen Blätter im Neidhart-Corpus des Codex Manesse*, in: Jens Haustein/Eckhard Meineke/Norbert R. Wolf (Hg.), *Septuaginta quinque. Festschrift für Heinz Mettke* (= *Jenaer germanistische Forschungen. Neue Folge*, Bd. 5), Heidelberg 2000, S. 381–408.
 - Ders.: *Beobachtungen zur Neidhart-Miniatur im Codex Manesse*, in: Roswitha Wisniewski/Carola L. Gottzmann (Hg.), *Ars et Scientia. Festschrift für Hans Szklener zum 70. Geburtstag*, Berlin 2002, S. 135–156.

- Volfing, Annette: Heinrich von Mūgeln »Der meide kranz«. A commentary (= Mūnchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 111), Tūbingen 1997.
- Wachinger, Burghart: Die sogenannten Trutzstrophen zu den Liedern Neidharts, in: Ottmar Werner/Bernd Naumann (Hg.), Formen mittelalterlicher Literatur. Siegfried Beyschlag zu seinem 65. Geburtstag, Gōppingen 1970, S. 99–108.
- Ders.: Liebe und Literatur im spātmittelalterlichen Schwaben und Franken. Zur Augsburger Sammelhandschrift der Clara Hātzerin, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 56 (1982), S. 386–406.
 - Ders.: Autorschaft und Überlieferung, in: Walter Haug/Burghart Wachinger (Hg.), Autorentypen (= Fortuna vitrea, Bd. 6), Tūbingen 1991, S. 1–29.
 - Ders.: Kommentar, in: Burghart Wachinger (Hg.), Deutsche Lyrik des spāten Mittelalters, Frankfurt am Main 2006, S. 609–1068.
 - Ders.: Wie soll man Neidhart-Lieder edieren? Zur Salzburger Neidhart-Ausgabe, in: Beitrāge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 131 (2009), S. 91–105.
 - Ders.: Neidhart-Schwānke im Bild, in: Burghart Wachinger (Hg.), Lieder und Liederbūcher. Gesammelte Aufsātze zur mittelhochdeutschen Lyrik, Berlin 2011, S. 137–160.
- Waltz, Matthias: Zur Topologie und ‚Grammatik‘ der Abbildungen des Lebens in der Autobiographie, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 63 (1989), S. 201–218.
- Wandhoff, Haiko: Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur hōfischen Literatur (= Philologische Studien und Quellen, Bd. 141), Berlin 1996.
- Ders.: Eine Pilgerreise im virtuellen Raum. Das *Palästinalied* Walthers von der Vogelweide, in: Christina Lechtermann/Carsten Morsch (Hg.), Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probehandeln in virtuellen Welten, Bern 2004, S. 73–90.
 - Ders.: Zur Bildlichkeit mittelalterlicher Texte – Einführung, in: Das Mittelalter 13 (2008), S. 3–18.
- Warning, Jessika: Neidharts Sommerlieder. Überlieferungsvarianz und Autoridentitāt (= Mūnchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 132), Tūbingen 2007.
- Warning, Rainer: Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels, München 1974.
- Ders.: Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors, in: Christoph Cormeau (Hg.), Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken, Stuttgart 1979, S. 120–159.
 - Ders.: Hermeneutische Fallen beim Umgang mit dem geistlichen Spiel, in: Wolfgang Harms (Hg.), Mediävistische Komparatistik. Festschrift für Franz Josef Worstbrock zum 60. Geburtstag, Stuttgart 1997, S. 29–42.
 - Ders.: Theorie der Komōdie. Eine Skizze, in: Ralf Simon (Hg.), Theorie der Komōdie – Poetik der Komōdie (= Aisthesis-Studienbūcher, Bd. 2), Bielefeld 2001, S. 31–46.
 - Ders.: Auf der Suche nach dem Kōrper. Das Imaginäre des geistlichen Spiels, in: Hans-Joachim Ziegeler (Hg.), Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frūhen Neuzeit, Tūbingen 2004, S. 343–360.

- Wenzel, Edith: Der Text als Realie? Auf der Suche nach dem Text und seinem Autor, in: Karl Brunner/Gerhard Jaritz (Hg.), Text als Realie. Internationaler Kongress Krems an der Donau 2000, Wien 2003, S. 81–95.
- Wenzel, Horst: Die Autobiographie des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit (= Spätmittelalterliche Texte, Bd. 314), München 1980.
- Ders.: Autorenbilder. Zur Ausdifferenzierung von Autorfunktionen in mittelalterlichen Miniaturen, in: Elizabeth Andersen/Jens Haustein/Anne Simon u.a. (Hg.), Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995, Tübingen 1998, S. 1–28.
 - Ders.: Botschaften und Briefe. Die Spur des Körpers in der Schrift, in: Gisela Fehrmann/Erika Linz/Cornelia Epping-Jäger (Hg.), Spuren, Lektüren. Praktiken des Symbolischen. Festschrift für Ludwig Jäger zum 60. Geburtstag, München 2005, S. 259–276.
 - Ders./Lechtermann, Christina: Repräsentation und Kinästhetik, in: Paragrana 10 (2001).
- Werner, Florian: Dunkle Materie. Die Geschichte der Scheiße, München 2011.
- Werner, Ottmar/Naumann, Bernd (Hg.): Formen mittelalterlicher Literatur. Siegfried Beyschlag zu seinem 65. Geburtstag (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 25), Göppingen 1970.
- Wickham, Glynne: Early English Stages 1300 to 1660. Bd.1, London 1959.
- Wiesflecker, Hermann: Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit, München 1971–1986.
- Wiessner, Edmund: Neidhart und das Bauernturnier in Heinrich Wittenwilers Ring. In: FS Max Jellinek, Wien/Leipzig 1928, S. 191–208.
- Willaert, Frank: Minnesänger, Festgänger?, in: ZfdPh 118 (1999), S. 321–335.
- Williams-Krapp, Werner: Überlieferung und Gattung. Zur Gattung ›Spiek im Mittelalter. Mit einer Edition von »Sündenfall und Erlösung« aus der Berliner Handschrift mgq 496 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 28), Tübingen 1980.
- Ders.: Zur Gattung ›Spiek im Mittelalter – revisited, in: Jörn Bockmann/Regina Toepfer/Christoph Petersen et al. (Hg.), Ambivalenzen des geistlichen Spiels. Revisionen von Texten und Methoden, Göttingen 2018, S. 177–194.
- Wirth, Uwe: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität, in: Uwe Wirth (Hg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2002, S. 9–60.
- Witthöft, Christiane: Ritual und Text. Formen symbolischer Kommunikation in der Historiographie und Literatur des Spätmittelalters (= Symbolische Kommunikation in der Vormoderne), Darmstadt 2004.
- Wittstruck, Wilfried: Der dichterische Namengebrauch in der deutschen Lyrik des Spätmittelalters (= Münstersche Mittelalter-Schriften, Bd. 61), München 1987.
- Wodarz-Eichner, Eva: Narrenweisheit im Priestergewand. Zur Interpretation des spätmittelalterlichen Schwankromans »Die geschicht und histori des pfaffen von Kalenberg« (= Kulturgeschichtliche Forschungen, Bd. 27), München 2007.
- Wulf, Christoph/Zirfas, Jörg (Hg.): Die Kultur des Rituals. Inszenierungen, Praktiken, Symbole, München 2004.
- Dieselben: Performative Welten. Einführung in die historischen, systematischen und methodischen Dimensionen des Rituals, in: Christoph Wulf/Jörg Zirfas (Hg.), Die Kultur des Rituals. Inszenierungen, Praktiken, Symbole, München 2004, S. 7–47.
- Wuttke, Dieter: Ein unbekannter Einblattdruck mit Celtis-Epigrammen zu Ehren der Schutzheiligen von Österreich, in: Arcadia 3 (1968), S. 195–200.

- Yates, Frances A.: Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare, Berlin 1999.
- Ziegeler, Hans-Joachim: Erzählen im Spätmittelalter. Mären im Kontext von Minnereden, Bispeln und Romanen (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 87), München/Zürich 1985.
- Ders. (Hg.): Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Tübingen 2004.
 - Ders.: Einleitung, in: Hans-Joachim Ziegeler (Hg.), Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Tübingen 2004, S. XI–XXVIII.
- Zimmermann, Julia: Teufelsreigen – Engelstänze. Kontinuität und Wandel in mittelalterlichen Tanzdarstellungen (= Mikrokosmos, Bd. 76), Frankfurt am Main 2007.
- Žižek, Slavoj: Minne und Masochismus, in: Slavoj Žižek (Hg.), Die Metastasen des Genießens. Sechs erotisch-politische Versuche, Wien 1996, S. 45–60.
- Zumthor, Paul: Essai de poétique médiévale, Paris 1972.
- Ders.: Körper und Performanz, in: Hans U. Gumbrecht/Karl L. Pfeiffer (Hg.), Materialität der Kommunikation, Frankfurt am Main 1988, S. 703–713.
 - Ders.: Einführung in die mündliche Dichtung, Berlin 1990.
 - Ders.: Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft. Übersetzt von Klaus Thieme (= Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur, Bd. 18), München 1994.
- Zymner, Rüdiger: Texttypen und Schreibweisen, in: Thomas Anz (Hg.), Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände und Grundbegriffe, Stuttgart 2007, S. 25–80.

Abbildungen



Abb. 1

Fassschwank: *Hie schenckt Neidhart wein / vnd ließ Bienen vnter die Bawern fliegen.*
Frankfurter Neidhart Fuchs-Druck (z²), 1566, VD16 W 4589.
(Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 2

Fassschwank
Augsburger Neidhart Fuchs-Druck (z), um 1495, GW 12673.
(Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 3

Bremsenschwank: Hie lat Neithart die premen vnter die pauren an dem dancz.
 Augsburger Neithart Fuchs-Druck (z), um 1495, GW 12673.
 (Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 4

Veilchenschwank, Fassschwank, Kuttenschwank (?) und Bremsenschwank (?)
 Burg Trautson, Palas im Erdgeschoss, Ostwand, Gemäldefragment in Kalksekko-Technik, Mitte des 15. Jahrhunderts, abgelöst, heute in Privatbesitz.
 (Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 5

Veilchenschwank
 Winterthur, Haus »Zum Grundstein«, Ölgemälde von Friedrich Zimmermann 1858, Stadtbibliothek Winterthur, Kopie eines Ende des 14. Jh. entstandenen, zerstörten Wandbildes.
 (Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 6
 Veilchenschwank
 Diessenhofen, Haus »Zur Zinne«, Westwand, Aquarell von Robert Durrer und Rudolf Wegeli 1898, Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege in Bern, Kopie eines zwischen 1300 und 1330 entstandenen, nicht erhaltenen Freskos. (Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 7
 Her Nithart
 Manessische Liederhandschrift, cpg 848, 1. Hälfte des 14. Jh., Bl. 273r.
 (Bildzitat nach: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0541>, Stand: 05.11.2019).



Abb. 8
 Titelholzschnitt des Augsburger Neithart Fuchs-Drucks (z), um 1495, GW 12673.
 (Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 9
 Titelholzschnitt der »Reisen des John Mandeville«. Aus dem Französischen übersetzt von Michel Velser, Augsburg 1481, Bayerische Staatsbibliothek München, 2 Inc.c.a. 1083. (Bildzitat nach: nbn:de:bvb:12-bsb00029868-4, Stand: 5.11.2019).

Der Neithart.



Abb. 10
 Titelholzschnitt des Nürnberger Neithart Fuchs-Druck, 1537, VD16 ZV 22486).
 (Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 11
 Titelholzschnitt des Frankfurter Neithart Fuchs-Drucks (z), um 1495, GW 12673.
 (Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 12
Hosenschwank
Augsburger Neithart Fuchs-Druck (z), um 1495,
GW 12673.
(Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in
Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 13
Beichtschwank
Augsburger Neithart Fuchs-Druck (z), um 1495,
GW 12673.
(Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in
Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 14
Kuttenschwank
Augsburger Neithart Fuchs-Druck (z), um 1495,
GW 12673.
(Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in
Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 15
Kuttenschwank
Frankfurter Neithart Fuchs-Druck (z), um 1495,
GW 12673.
(Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in
Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 16
Veilchenschwank (z. 1. Holzschnitt)
Augsburger Neithart Fuchs-Druck (z), um 1495, GW 12673.
(Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 17
Veilchenschwank (z. 2. Holzschnitt)
Augsburger Neithart Fuchs-Druck (z), um 1495, GW 12673.
(Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 18
Veilchenschwank (z, 3. Holzschnitt)
Augsburger Neithart Fuchs-Druck (z), um 1495, GW 12673.
(Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 19
Veilchenschwank (z¹, 1. Holzschnitt)
Nürnberger Neithart Fuchs-Druck, 1537, VD16 ZV 22486.
(Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 20
Veilchenschwank (z¹, 2. Holzschnitt)
Nürnberger Neithart Fuchs-Druck, 1537, VD16 ZV 22486.
(Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 21
Veilchenschwank (z¹, 3. Holzschnitt)
Nürnberger Neithart Fuchs-Druck, 1537, VD16 ZV 22486.
(Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 22
Veilchenschwank (z², 1. und 2. Holzschnitt)
Frankfurter Neithart Fuchs-Druck 1566, D16 W 4589.
(Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 23
Veilchenschwank (z², 3. Holzschnitt)
Frankfurter Neithart Fuchs-Druck 1566, D16 W 4589.
(Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 24
 Herzogin und Neidhart
 Albrechtsburg Meißen, Großer Wendelstein, Balustrade im dritten Stockwerk, um 1485.
 (Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 25
 wiltu · nei/thart · wis/sen · ich · h/ab · dir · un/der · den · h/ut · geschis/sen.
 Albrechtsburg Meißen, Großer Wendelstein, Balustrade im dritten Stockwerk, um 1485.
 (Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in Wort und Bild, CD-ROM).



Abb. 26
Der Zwerg mit dem Holzbein
Salzburger Zwergelgarten, Schloss Mirabell, um
1695. (Bildzitat nach: [https://de.wike-
dia.org/wiki/Salzburger_Zwergelgarten#/me-
dia/Datei:Salzburg_Schloss_Mirabell_Zwergel-
garten_Zwerg_11.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Salzburger_Zwergelgarten#/media/Datei:Salzburg_Schloss_Mirabell_Zwergelgarten_Zwerg_11.jpg), Stand: 05.11.2019)



Abb. 27
Anton Möller der Ältere: Laute spielender Narr
mit Hund, 1605, Kupferstichkabinett der Staatli-
chen Museen zu Berlin, KdZ 12509.
(Bildzitat nach SMB-digital: [http://www.smb-di-
gital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInter-
face&module=collection&objec-
tId=1038131&viewType=detailView](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInter-
face&module=collection&objec-
tId=1038131&viewType=detailView)).



Abb. 28
»Neidharttanz« (?) – Figur mit Krug auf dem Kopf
Regensburg, Glockengasse 14, erstes Obergeschoss, Nord-
wand, 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts.
(Bildzitat nach Blaschitz: Neidhartrezeption in Wort und
Bild, CD-ROM).

REGISTER

Pergamenthandschriften

- A: Kleine Heidelberger
Liederhandschrift
69, 100, **101f.**, 175
- B: Weingartner Liederhandschrift
35, 69, 71, 80, 87, 88, 91, 93, 94, 95,
97, **102ff.**, 117, 118, 123, 175
- C: Große Heidelberger bzw.
Manessische Liederhandschrift
35, 69, 70, 71, 78, 84, 86, 87, 88, 90,
100, **104ff.**, 113, 115, 175, 198
- Cb: Münchner Neidhart-Fragment
80, 81, 91, 100, **114f.**, 197
- G: Grieshabers Bruchstück
101, 102, 118, 214
- Hi: Hildesheimer Neidhart-Fragment
101, 214
- K: Lemberger Neidhart-Fragment
101, 143, 214
- M: Handschrift der Carmina Burana
101
- Ma: Maastrichter Fragment
101
- O: Frankfurter Neidhart-Fragment
80, 81, 84, **115ff.**, 198
- P: Berner Sammelhandschrift
117ff., 198
- R: Riedegger Handschrift bzw. Berliner
Neidhart-Handschrift
30, 35, 70, 71, 78, 80, 81, 82, 83, 84,
86, 87, 88, 91, 100, 102, 105, 106,
107, 108, 110, 113, 114, 115, 116,
119ff., 121, 122, 123, 124, 125, 129,
199, 298
- S: Neidhart-Fragment St. Paul
101, 134

Papierhandschriften

- c: Berliner Neidhart-Handschrift
32, 35, 78, 80, 81, 84, 85, 86, 91, 93,
94, 97, 98, 100, 102, 104, 109, 113,
116, **121ff.**, 125, 128, 129, 132, 150,
165, 177, 178, 194, 199, 214, 219,
257, 258, **273ff.**, 290, 316, 333
- d: Heidelberger Neidhart-Handschrift
80, 81, 82, 100, 116, 123, **125**, 198,
199
- e: Handschrift des Martin Ebenreutter
125ff., 198
- f: Neidhart-Sammlung Brentanos
91, 93, 94, 97, 99, 100, 102, 103, 113,
124, **127ff.**, 133, 137, 164, 171, 179,
188, 189, 198, 199, 214, 220, 225,
226, 230, 231, 257, 260, 261, **269ff.**,
282, 307, 308, 310, 315 316
- fr: Fribourger Neidhart-Eintrag
130, 198, 199
- h: Liederbuch der Clara Hätzlerin
125ff., 198
- k: Liederbuch des Jakob Käbitz
130ff., 200
- ko: Kolmarer Liederhandschrift
69, **125ff.**, 198
- m: Augsburger Codex
101, 124
- pr: Prager Neidhart-Eintrag
91, 93, 94, 134, **135f.**, 198, 199
- r: »Bechsteins Handschrift«
125ff., 198
- s: Sterzinger Miszellen-Handschrift
80, 91, 93, 94, 98, 99, **125ff.**, 130,
133ff., 138, 169, 171, 198, 200, 214,
257ff., 271, **273ff.**, 307, 308, 310,
315

st: Stockholmer Neidhart-Fragment
101, 124, 307

w: Eghenveldersches Liederbuch
92, 99, 100, 124, 128, 129, 134,
136ff., 198, 199, 214, 220, 225, 226,
273, 279, 307, 316

Papierhandschriften der Neidhartsp.

St. Pauler Neidhartspiel
22, 32, **138ff.**, 150, 189, 202, 249, **250ff.**,
263, 268, 277, 302

Großes Neidhartspiel
136, **141ff.**, 160, 166, 180, 190, 193, 203,
214, 215, 219, 223, 224, 225, 229, 234,
251, **283ff.**, 305, 306, 312, 319, 324

Kleines Neidhartspiel
82, **153ff.**, 202, 203, **301ff.**, 324, 325

Sterzinger Neidhartspiel
134, **158ff.**, 185, 189, 202, 203, 204, 205,
312, **317ff.**

Sterzinger Neidhartszenar
134, **158ff.**, 203, 204, 205, 312, **317ff.**

Drucke

z: Augsburger Neithart Fuchs-Druck
80, 81, 91, 93, 97, **169ff.**, 178, 198,
199, 201, 248, 279, 300, 308

z¹: Nürnberger Neithart Fuchs-Druck
169ff.,

z²: Frankfurter Neithart Fuchs-Druck
169ff.,

Neidharte von Hans Sachs

132, 140, **176ff.**, 200, 205, 214, 244, **328ff.**,
342

Ikonographische Zeugnisse

Veilchenschwank, Fassschwank, Kuttenschwank (?) und Bremsenschwank (?)
Burg Trautson, Mitte des 15. Jahrhunderts
9, 10, 96, 214, 254, 255, 300, 316

Veilchenschwank
Winterthur, Haus »Zum Grundstein«,
Ende des 14 Jh.
9, 10, 254

Veilchenschwank
Diessenhofen, Haus »Zur Zinne«,
1300/30
9, 10, 234, 249, 253, 254

Veilchenschwank
Schloss Runkelstein, um 1390
9

Federzeichnung
Johannes Buridanus, 1365/70
9

»Neidharttanz« (?) – Figur mit Krug auf dem Kopf
Regensburg, Glockengasse 14, 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts
9, 254, 300

[Neidhart-Darstellung]
Zürich, Haus »Zum Brunnenhof«, um 1330
9

[Neidhart-Darstellung]
Zürich, Haus »Zum Griesemann«, Mitte 14.
9

[Neidhart-Darstellung]
Wien, Haus »Tuchlauben 19«, um 1400
12

Weitere Quellen und Zeugnisse

- Albrecht von Eyb 122
Augustinus 36, 164, 235
- Bozener Passions- und Osterspiele 132,
158, 161, 323
Brant, Sebastian 314
- Caesare Ripa 156
- Diogenes Laertius 19
Dietrichs Flucht 175
- Egerer Fronleichnamsspiel 300
„Erlauer Spiele“ 284
- Johann Fischart 32, 33
Florian Daul von Fürstenberg 314, 315
Flugblätter (Hg. Harms) 170
- Gerbert de Montreuil 285
Geschichte der Stadt Wien (Staub) 170
Gottfried von Straßburg 185, 281
Gottschalk Hollen 193
- Hans Folz 184, 287
Hans Heselohrer 28
Hans Umgelter 10
Hans Vintler 9, 97
Heidelberger Bilderkatechismus 98
Heinrich von Freiberg 117, 118
Heinrich von Mügeln 32, 111
Heinrich von dem Türlein 285
Heinrich Wittenwiler 8, 38, 123, 152,
169, 170, 176, 189 191, 206, 214ff.,
223
Hermann Damen 185
Hermann von Sachsenheim 109, 164,
186, 187, 191, 206
Hugo von Sankt Viktor 32, 37, 62
- Isidor von Sevilla 37
- Jan Hus 193
Johannes Buridanus 9, 137
John Mandeville 176, 201
Jüngerer Titurel 186, 206
- Keller (Fastnachtspiele) 28, 143, 152,
185
Konrad Bollstatter 169, 171
Konrad Celtis 171
- Lochamer Liederbuch 194, 207, 255,
262, 294
Lupold Hornburg 185, 186
Lyrik des späten Mittelalters 277ff.
- Marienburger Tresslerbuch 191, 192
Marienlegenden 118
Meistersinger 127
Michael de Leone 185
Anton Möller der Ältere 156
- Die Narrenkappe 27ff.
Narrenmesse: Confitemini Dolio 327
Hans Neithart 192
Nördlinger Scharlachrennen 152
- Püterich von Reichertshausen 186
- Quintilian 43, 107
- Rabenschlacht 175
Reichenauer Kochbuch 194, 207, 255,
294
Rhetorica ad Herennium 43
Riccardo Bartolini 246ff.
Richard de Bury 39
Richard de Fournival 36
Richard Löwenherz 95
Rosengarten D 89
- Sangspruchdichtung 111
Schedelsche Weltchronik 314
Anton Sorg 176
Spaun, Claus 142, 143, 153, 160
Spengler, Franz 122
Friedrich Stadelmann 174
Stricker (Pfaffe Amis) 119, 198, 209
- Ulrich Tengler 312
Terenz 18, 192
Des Teufels Netz 193
Thomas Ebendorfer 297
Thomasin von Zerklare 36, 116

Thüring von Ringoltingen
 (Melusine) 121f., 198
 Tiroler Spielmaterialien 160

Ulrich von Liechtenstein 286

Van vrouwen ende van minne 194
 Michael Velsler 176

Walther von der Vogelweide 23, 73, 94,
 110, 116, 337
 Wernher Gartenaere 109
 Wilhelm von Moerbeke 18
 Wolfram von Eschenbach 89, 183ff.
 206, 285
 Würzburger Liederhandschrift 185

Personennamen

Albrecht von Meißen 307
 Ambrosius 97
 Amman, Jost 175
 Aristoteles 19, 37, 40

Bernhard von Clairvaux 97

Cicero 43
 Cyprian 164, 189

Dürer, Albrecht 170

Ernst Kurfürst zu Sachsen 307

Feyerabend, Sigmund 175
 Friedrich III. 307
 Friedrich der Streitbare 110
 Fuss der Buhler 171

Hieronymus 164
 Hüter, Simon 315

Johann von Lübeck 193

Karl von Egmont-Geldern 12, 14

Leopold VI. von Österreich 245

Maximilian I. 10ff., 31, 163, 206, 246,
 247, 324
 Michael de Leone 185

Otto VI., der Fröhliche 170, 171, 232,
 245, 248, 339

Plautus 18
 Prudentius 164

Raber, Vigil 133, 134, 158ff., 322
 Russ, Nicolaus 193

Schäufelein, Hans 312
 Siegmund von Tirol 10
 Solis, Virgil 175

Sekundärliteratur

Ackermann, Robert 20
 Allen, Valerie 236
 Amira, Karl v. 107, 108
 Ammon, Frieder v. 66
 Anacker, Hilde 22
 Asmussen, Jes P. 216, 222
 Assmann, Jan 25, 62, 212, 243
 Austin, John L. 53, 54

Bachtin, Michail 236, 238
 Baisch, Martin 45
 Barthes, Roland 75, 243, 280
 Bausinger, Hermann 91
 Bautz, Friedrich W. 164
 Baxmann, Inge 36, 40
 Bayerdörfer, Hans-Peter 45
 Bayless, Martha 228, 229, 236, 239, 240,
 327
 Bechtold, André 9
 Becker, Anja 21, 28
 Becker, Hans 79, 92, 94, 103, 118, 123,
 125, 128, 133, 137, 269, 271
 Bein, Thomas 68, 69
 Belliger, Andréa 49, 50
 Belting, Hans 44, 45
 Benjamin, Walter 56, 57, 58, 195, 200
 Bennewitz, Ingrid 119, 175, 183, 184
 Benrath, Gustav A. 216
 Berns, Jörg 36, 37

- Bertau, Karl 12, 73, 79, 87, 116, 183
 Beyschlag, Siegfried 70, 77, 106, 108,
 109, 112, 113, 275, 280, 281
 Bialecka, Aneta 152
 Bierl, Anton 19, 82, 289
 Birkhan, Helmut 233
 Blaschitz, Gertrud 10, 170
 Bleck, Reinhard 72
 Bleuler, Anna K. 8, 71, 87, 124
 Bleumer, Hartmut 26
 Bobertag, Felix 169
 Bockmann, Andrea 164
 Bockmann, Jörn 19, 24, 67, 71, 74,
 77ff., 86, 88, 88, 91, 100, 113, 114,
 117, 122, 127, 166ff., 182, 211, 215,
 216, 220, 223, 249, 250, 251, 256,
 259, 263, 274, 277, 280, 302, 303,
 304, 306, 308, 317, 319, 322, 327,
 330, 323, 334
 Böhm, Christoph 10
 Böhmer, Roland 253ff.
 Bok, Václav 136, 182, 193
 Boková, Hildegard 136
 Bolta, Eva 285
 Bolte, Johannes 70, 96, 99
 Boueke, Dietrich 33, 71, 100, 122, 128,
 169
 Bourdieu, Pierre 50, 209, 230
 Boynton, Susan 89
 Braungart, Wolfgang 19, 41, 42, 49, 50
 Breitenstein, Mirko 227
 Brill, Richard 71, 116, 169, 177, 215,
 257, 278
 Brosius, Christiane 49
 Browe, Peter 241
 Brüggem, Elke 106, 183
 Brunner, Horst 8, 9, 92, 95, 112, 126,
 127, 182, 185, 275, 280, 289
 Brunner, Luitpold 10
 Bumke, Joachim 56, 78, 183
 Burdach, Konrad 90
 Burkert, Walter 20
 Bynum, Caroline W. 240

 Carruthers, Mary 36
 Classen, Albrecht 89
 Clopper, Lawrence M. 48
 Cramer, Thomas 21, 25, 26, 34, 85, 87,
 88, 94, 111, 114

 Curschmann, Michael 13, 28, 31, 131,
 249
 Dahm, Friedrich 170, 172
 Däumer, Matthias 31, 36, 59
 Davis, Natalie 227
 DeVries, Kelly 281
 Dietl, Cora 11, 98, 311, 312, 314, 315
 Domanski, Kristina 9
 Donath, Matthias 232
 Dörrer, Anton 16
 Dörrich, Corinna 16, 30
 Douglas, Mary 236, 336
 Drescher, Carl 177, 178, 328

 Egidi, Margreth 15, 26, 28, 63
 Ehrismann, Otfried 79, 135
 Ehrstine, Glenn 17, 140
 Eliade, Mircea 276
 Emigh, John 46
 Eming, Jutta 59
 Engermann, Jens 108

 Fischer, Hanns 65, 93, 130, 132, 152
 Fischer-Lichte, Erika 12, 15, 40, 43, 56,
 60, 61, 63
 Foucault, Michel 69, 71, 72, 76
 Freud, Sigmund 291
 Frye, Northrop 20, 127
 Fuhrmann, Manfred 49, 248

 Gabaude, Florent 242, 329
 Gehr, Richard 339
 Genette, Gérard 31, 66, 101, 131, 249
 Gennep, Arnold v. 13, 20
 Geselbracht, Vera 165
 Ghattas, Kai 40, 41, 44
 Giesecke, Michael 243
 Girard, René 290ff.
 Glauch, Sonja 38
 Glier, Ingeborg 78, 187, 188
 Goetze, Edmund 177, 178, 328
 Goffman, Erving 12
 Gold, Julia 299
 Grabmann, Martin 18
 Graf, Tim 49

- Grafetstätter, Andrea 82, 144, 148,
153, 156, 158, 162, 165, 249, 251,
254, 287, 289, 297, 305, 322, 326,
334
- Gragnotati, Manuele 59, 67
- Greco-Kaufmann 48
- Green, Dennis H. 21, 38
- Greenblatt, Stephen 242, 243, 337
- Gronau, Barbara 55
- Großschmidt, Karl 72
- Grubmüller, Klaus 24
- Gumbrecht, Hans U. 17, 21, 40, 55, 70,
242, 243
- Gusinde, Konrad 22, 71, 138, 142, 155,
156, 160, 161, 163, 165, 177, 178,
215, 219, 221, 224, 245, 248, 250,
252, 255, 257, 259, 277, 278, 280,
297, 301, 303, 304, 305, 308, 314,
321, 322, 328, 329, 330
- Gvozdeva, Katja 227ff.
- Hable, Nina 45
- Haferland, Harald 22ff., 80, 90
- Hagen, Hermann 118
- Hamburger, Käthe 169
- Händl, Claudia 24, 87, 108, 110, 189,
215, 216, 223
- Harant, Patricia 133, 165, 219, 220, 222,
257, 298
- Harding, Ann 280
- Hardison, Osborne B. 18
- Hartung, Wolfgang 89
- Hatto, Arthur T. 21, 65
- Haug, Walter 19
- Haupt, Moritz 70, 71, 77, 86, 113, 121,
182
- Hausmann, Albrecht 42, 68, 75, 83
- Haye, Thomas 192
- Hefner-Alteneck, Jakob H. v. 174
- Heidker, Bianca D. 186
- Heimpel, Hermann 333
- Henkel, Nikolaus 185, 254, 300
- Herberichs, Cornelia 30, 53, 57ff., 62,
195
- Herrmann, Petra 132, 138, 172, 222,
231, 298, 302, 303, 328, 330
- Herweg, Mathias 16
- Hödl, Ludwig 216, 218
- Höhle, Eva-Maria 254
- Holl, Karl 138, 202, 252
- Holznagel, Franz-Josef 8, 69, 94, 101ff.,
125ff.
- Homeyer, Susanne 126
- Hoppe, Annette 8
- Hörisch, Jochen 240
- Huber, Martin 55
- Hübner, Gert 42, 43
- Huizinga, Johan 26, 27
- Huot, Sylvia 31, 45
- Huschenbett, Dietrich 187
- Jaeger, C. Stephen 59
- Janota, Johannes 8
- Janssen, Hildegard 78
- Jaritz, Gerhard 298
- Jöst, Erhard 9, 91, 146, 169ff., 246, 248,
249, 253ff., 263, 316
- Joldersma, Hermina 113
- Kablitz, Andreas 17
- Käbitz, Jakob 130ff., 200
- Kantorowicz, Ernst 14
- Kasten, Ingrid 16, 17, 59, 114
- Keinz, Friedrich 130, 131
- Keller, Elisabeth 8, 212, 250ff., 259,
266, 294
- Keller, Hildegard E. 43
- Kellermann, Karina 210, 211, 233
- Kern, Manfred 51
- Kiening, Christian 34, 53, 58, 59, 60, 62
- Kindermann, Heinz 18, 138, 144, 252
- Kivernagel, Heinz-Dieter 67, 100, 121
- Klages, Ludwig 36
- Klein, Dorothea 33
- Kleinschmidt, Erich 22
- Knor, Inta 126
- Koch, Elke 59
- Koller, Erwin 170
- Köpping, Klaus-Peter 49
- Kornrumpf, Gisela 101, 114
- Koschorreck, Walter 105, 107
- Kotte, Andreas 11, 12, 18, 42, 46, 48,
61, 63
- Kralik, Richard v. 339, 340, 343, 344
- Krenn, Margit 9
- Krieger, David 49, 50
- Kristeva, Julia 237ff., 244

- Kuhn, Hugo 59
Kundera, Milan 240
- Lacan, Jacques 82
Lanc, Elga 255
Lang, Matthäus 10, 246
Laporte, Dominique 242
Lechner, Gregor 298
Lechtermann, Christina 36, 43, 55, 59
Lejeune, Philippe 73, 74, 195
Lentes, Thomas 26
Lewon, Marc 33, 41, 79, 115, 136, 137, 239
Lienert, Elisabeth 73, 79, 102, 298
Lindemann, Dorothee 94, 102, 104, 110, 122
Lindenau, Anja 39, 111
Linke, Hansjürgen 29, 30, 134, 139, 142, 158, 159, 161, 264
Lomnitzer, Helmut 74, 130, 137
Loomis, Roger 48
Loserth, Johann 139, 202
Lotman, Jurij 20, 92
Luther, Martin 235, 243
Lüthi, Max 91
Lutz, Eckart C. 10, 66, 256
- Maassen, Irmgard 55
Mackert, Christoph 126
Margetts, John 139, 153, 162, 177, 179, 250, 253, 282, 299, 330
Marx, Peter 46
Matter, Stefan 95ff.
Matthey, Walther 169
Melters, Johannes 175
Mersch, Dieter 58
Mertens, Volker 16, 26, 68, 88, 105, 171, 339
Meyer, Richard M. 62, 172
Michael, Wolfgang 18
Michaels, Axel 49
Miklautsch, Lydia 24, 42
Millet, Victor 113
Misch, Georg 74
Modesto, Christine 164, 189
Morrison, Susan S. 235, 236, 240, 241
Morsch, Carsten 36, 55
Moser, Hans 267, 314
Mück, Hans-Dieter 70
- Muir, Edward 237
Müller, Christl 169
Müller, Jan-Dirk 10, 12, 15, 18, 22, 24, 25, 31, 47, 49, 59, 68, 74, 75, 77, 87, 88, 250, 270
Müller, Ulrich 117, 127, 169, 175
Müller, Jörg R. 324
Müller, Mareike v. 235
Münkler, Marina 176
- Nellmann, Eberhard 73, 102
Neugart, Isolde 152
Neumann, Bernd 14, 29, 30, 134
Neumann, Gerhard 51
Nichols, Stephen G. 45, 66, 104
Nitz, Genoveva 298
Nöcker, Rebekka 27
Nordsieck, Reinhold 161
Nünning, Ansgar 35
Nünning, Vera 20, 35
- Obermaier, Sabine 84, 87, 110, 176
Obermayer, Susanne 185ff.
Oebbecke, Georg 73
Oppenheimer, Paul 175
Ortmann, Christa 22, 24
- Palágyi, Melchior 36
Perger, Richard 9, 170, 171
Peters, Ursula 59, 68, 69, 73, 104, 105, 107, 112
Petersen, Christoph 16, 49, 51
Petzsch, Christoph 185
Pfaller, Robert 82
Pfister, Manfred 28, 46, 47, 51, 251
Pribsch, Robert 169
Prohl, Inken 49
Pross, Caroline 51
- Quast, Bruno 16
- Rabbinowitsch, Jacob 71
Ragotzky, Hedda 22ff.
Rahm, Diana 125
Rahn, Thomas 44
Rainer, Ingomar 193
Rao, Ursula 49
Rausch, Heinrich 32
Reinle, Christine 163

- Reuvekamp, Felber, Timo 23, 68
 Reynolds, Philip L. 240
 Ridder, Klaus 17, 24, 27, 48
 Rieger, Dietmar 83, 86
 Rischer, Christelrose 110, 111
 Ritter, Joachim 238
 Rochs, Arthur 286
 Röcke, Werner 8, 55, 123, 170, 189, 191
 Röll, Walter 185
 Rubin, Miri 240, 241
 Rupp, Jan 20
 Rupprich, Hans 28
- Saary, Margareta 170
 Salmen, Walter 10, 89, 192
 Sassenhausen, Ruth 209ff.
 Schäfer, Ursula 79
 Schanze, Frieder 27, 32
 Schechner, Richard 11ff., 17, 20, 46ff.,
 63, 236
 Scheel, Katja 306
 Scherer, Wilhelm 21, 90
 Schilling, Michael 176
 Schlegel, August W. 82
 Schlegel, Friedrich 82
 Schneider, Karin 119, 131, 132
 Schneider, Rebecca 62
 Schnell, Rüdiger 68, 77
 Schnitzer, Claudia 11
 Schönbach, Anton E. 256
 Schönherr, David 9
 Schrode, Paula 49
 Schröder, Edward 17
 Schubert, Ernst 149
 Schuler, Marina 27
 Schuller, Manfred 106
 Schultz, James A. 54
 Schulz, Matthias 27
 Schulze, Ursula 27, 45, 298
 Schumacher, Theo 70
 Schwarz, Jan-Christian 72, 77, 78, 123,
 290, 299
 Schweikle, Günther 23, 41, 65ff., 70, 74,
 79, 80, 87, 91, 100, 102, 110, 124,
 219
 Searle, John R. 31, 74, 139
 Seemüller, Joseph 172
 Segal, Robert A. 20
- Siller, Max 133, 139, 142, 153, 158, 159,
 162, 166, 324, 325
 Simon, Eckehard 8, 11, 12, 14, 17, 22,
 27, 32, 33, 35, 47, 48, 65, 70, 71, 95,
 106, 108, 118, 119, 135, 138, 142,
 153, 154, 158, 159, 161, 162, 169,
 170, 171, 182, 191, 192, 193, 206,
 214, 245ff., 288, 289, 295, 297, 303,
 315
 Simon, Gerd 142
 Singer, Milton 61
 Singer, Samuel 71, 277
 Soeffner, Hans-Georg 49
 Solms, Hans-Joachim 126
 Sowinski, Bernhard 299
 Spieß, Karl-Heinz 333
 Springeth, Margarete 169, 175
 Stauch, Liselotte 97
 Steffenhagen, Emil 171
 Stock, Markus 8
 Stollberg-Rilinger, Barbara 209ff., 264
 Stolz, Michael 57, 200, 339
 Strohschneider, Peter 24, 26, 53, 59
 Stumpfl, Robert 18, 19
 Suerbaum, Almut 59, 67, 68
 Szondi, Peter 46, 47
- Tervooren, Helmut 59, 70
 Titzmann, Michael 73, 77, 78, 80, 82,
 88, 236
 Trínca, Beatrice 187
 Turner, Victor 11, 13, 14, 17, 20, 46, 47,
 50, 63, 212
- Unzeitig, Monika 68, 72, 73, 78, 83
 Urmoneit, Erika 27
- Vavra, Elisabeth 232
 Velten, Hans R. 53ff., 74, 143, 145, 146,
 151, 212, 222, 227, 231, 234, 237,
 251, 285, 305, 312, 324
 Venne, Ingmar ten 155, 252
 Vetter, Ewald M. 108
 Voetz, Lothar 105, 106, 108, 114ff.
 Vögel, Herfried 66, 74
 Volting, Annette 111

Wachinger, Burghart 8, 9, 32, 68, 69, 80,
 86, 91ff., 108, 110, 119, 126, 214,
 255, 262, 275, 277ff., 300
 Waltz, Matthias 74
 Wandhoff, Haiko 30, 34, 43, 44, 103
 Warning, Jessika 71, 88, 106, 107
 Warning, Rainer 16, 18, 19, 24, 84, 238,
 239, 289, 290, 293, 294, 297, 299,
 322, 323
 Wenzel, Edith 102, 123
 Wenzel, Horst 30, 36, 43, 55, 68, 75
 Werner, Florian 232, 235, 236, 240
 Wickham, Glynne 31, 48
 Wiesflecker, Hermann 10, 14
 Wiessner, Edmund 65, 77, 105, 116,
 182, 191, 217
 Wildgruber, Gerald 51
 Willaert, Frank 16
 Williams-Krapp, Werner 28, 29
 Wirth, Uwe 31, 45, 53
 Witthöft, Christiane 16, 50
 Wittstruck, Wilfried 73, 78
 Wodarz-Eichner, Eva 245
 Wulf, Christoph 20, 49, 51
 Wuttke, Dieter 172

 Yates, Frances A. 36

 Ziegeler, Hans-Joachim 16, 17, 47, 91,
 92
 Zimmermann, Julia 33, 113
 Zimmermann, Manfred 133, 134, 257,
 258, 260, 299
 Zirfas, Jörg 20, 49, 51
 Žižek, Slavoj 81
 Zumthor, Paul 21, 34, 36, 40, 55ff.
 Zymner, Rüdiger 46