

Anna Kathrin Bleuler
Neidhart

Die Frage, wer der mittelalterliche Autor Neidhart war, ist eine einfache Frage, die – wie es so oft der Fall ist bei einfachen Fragen – alles andere als einfach zu beantworten ist. Sie ist unmittelbar mit der Frage nach seinem Werk verbunden, denn alles, was man über Neidhart weiß beziehungsweise zu wissen glaubt, geht aus seinen Liedern hervor (sowie aus Erwähnungen bei anderen Autoren). Sie führt ins Zentrum textphilologischer Grundsatzdebatten, die seit Beginn der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der mittelhochdeutschen Literatur im neunzehnten Jahrhundert geführt werden und in deren Zuge so mancher Zugang erprobt wurde: von der Übertragung des neuzeitlichen Autor-Werk-Begriffs auf die mittelalterlichen Artefakte über verschiedene Umdefinitionen der Kategorie des Autors (produktionsästhetischer vs. rezeptionstheoretischer Autorbegriff) bis hin zum Plädoyer für eine Verabschiedung des Autorbegriffs fürs Mittelalter.¹

Manche Versuche, diese Fragen zu beantworten, haben Neidhart und seinem Werk wohl mehr geschadet als genutzt. Zu nennen ist hier die Arbeit des LACHMANN-Schülers MORIZ HAUPT (1808–1874), der in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts eine kritische Neidhart-Ausgabe erstellte, die das originale Œuvre des Dichters bieten sollte.² HAUPT ist problematischerweise von einem letztgültigen, festgefügtten Autortext ausgegangen, der im Laufe der Überlieferung einem Prozess des Zerfalls ausgeliefert war, die Möglichkeit von Fassungsvarianten – wie sie für Lieder, die aus einer mündlichen Vortragspraxis hervorgehen, anzunehmen ist – zog er hingegen nicht in Betracht. Methodisch ist er seinem Lehrer dabei nicht gefolgt. Denn anders, als es die textkritische Methode LACHMANNs vorsieht, versuchte er die Texte nicht durch den kritischen Vergleich verschiedener Handschriften zu rekonstruieren, sondern legte seiner Ausgabe nur einen Überlieferungszeugen zugrunde, nämlich die älteste erhaltene Neidhart-Sammlung der Riedegger Handschrift R (Ende des dreizehnten Jahrhunderts, Niederösterreich). Das Verfahren nach einem „weichen Leithandschriftenprinzip“³ resultierte aus seiner kritischen Prüfung des Liedguts, wonach alles, „was in R nicht steht [...] keine äussere gewähr der echtheit“ hat.⁴ Dass die Kategorie des Autors dabei zur Projektionsfläche seines eigenen ästhetischen und moralischen Anspruchs an die Dichtung wurde, zeigt sich u. a. daran, dass ihn sein Glaube an die Echtheit der R-Texte nicht davon abhielt, auch Lieder und Strophen aus

1 Stellvertretend für die umfangreiche Forschungsliteratur zu diesem Thema sei SCHNELLS Beitrag (1998) genannt.

2 In HAUPTS Worten: „Mir lag zunächst daran die echte gestalt der neidhartischen lieder nach kräften herzustellen“ (HAUPT 1986 [1858], V).

3 FISCHER und SAPPLER 1999, XVIII–XXIV, hier XX (bezogen auf die eigene Ausgabe).

4 HAUPT 1986 [1858], IX.

R als ‚unecht‘ auszuschneiden und andere in R fehlende Texte zum ‚echten‘ Bestand hinzuzufügen.⁵ Auf diese Weise sind von den ca. 150 unter Neidharts Namen überlieferten Liedern lediglich 66 (29 Sommer-, 37 Winterlieder) in HAUPTS 1858 erschie-
nener Ausgabe enthalten. Trotz kritischer Stimmen, die die textphilologische Arbeit HAUPTS von Beginn an begleitet haben,⁶ ist die Geschichte der Neidhart-Forschung bis
ins einundzwanzigste Jahrhundert im Wesentlichen die Wirkungsgeschichte dieser
‚bereinigten‘ kritischen Ausgabe geblieben.⁷ Sie hat das Neidhart-Bild mehrerer Gene-
rationen maßgeblich geprägt.

Der Grund dafür, dass sich mittelhochdeutsche Autoren so schwer fassen lassen, besteht darin, dass sich ‚Autor‘ und ‚Werk‘ im Laufe der Zeit durch die schriftliche (und womöglich auch mündliche) Weitergabe der Texte voneinander entkoppelt haben. Anstelle festgefügt, autorisierter Œuvres stehen oftmals komplexe und weitverzweigte Überlieferungen, die sowohl auf der Ebene des Einzeltextes als auch auf Werkebene inkongruent sind und die einen direkten Zugriff auf die historischen Autoren und ihre Werke verwehren. Von diesem Problem ist Neidhart in besonders gravierender Weise betroffen, denn die Überlieferung der ihm zugeschriebenen Lieder unterscheidet sich von der sonstigen Minnesang-Überlieferung zum einen darin, dass sie außergewöhnlich viele Handschriften aus einem außergewöhnlich langen Zeit-
raum umfasst, und zum anderen darin, dass diese Handschriften außergewöhnlich stark voneinander abweichende Textbestände aufweisen. Alles in allem stehen in 25 Handschriften und drei Drucken vom dreizehnten bis sechzehnten Jahrhundert etwa 1500 Strophen. Die Neidhart-Überlieferung liegt damit noch vor der → Walther-Überlieferung und ist die am besten dokumentierte Lyrik des Mittelalters.⁸ Ein Beispiel für die Diskrepanz des Textbestands stellt die Neidhart-Sammlung des Codex Manesse

5 Vgl. NL 1, 153. HAUPT hat seine Kriterien zur Klassifizierung des Liedguts nicht näher ausgeführt. „Die Gründe für den Ausschluß eines beträchtlichen Teiles der unter Neidharts Namen bezeugten Lieder erscheinen oft als recht widersprüchliche ad-hoc-Erklärungen, in denen auf angeblich nicht zu ‚Neidharts art‘ gehörende formale, stilistische und v.a. thematische Züge verwiesen wird [...]“ (SCHWEIKLE 1990, 33).

6 Das Für und Wider der Echtheits- und Unehtheitsdeklarationen dokumentiert WIESSNER in seinem Wörterbuch und Kommentar zu Neidharts Liedern (vgl. WIESSNER 1954a sowie WIESSNER 1954b).

7 Vgl. SIMON 1968, 35, sowie SCHWEIKLE 1990, 37. Ihr nachhaltiger Einfluss ist zu weiten Teilen auf WIESSNER zurückzuführen, der auf HAUPT aufbauend das editorische Konstrukt ‚Neidhart‘ durch konjekturealkritische Eingriffe zusätzlich verfeinerte. In der 1955 erschienenen *editio minor* schied WIESSNER weitere Strophen und Lieder als unecht aus. Dieser Fehlansatz ist in der Fortführung der WIESSNER’schen Ausgabe durch HANNS FISCHER und PAUL SAPPLER nicht grundsätzlich korrigiert worden. Die derzeit aktuelle, fünfte Auflage der ‚Lieder Neidharts‘ bemüht sich zwar um größere Überlieferungsnähe (FISCHER und SAPPLER 1999, XVIII–XXIV), indem sie einen knappen Lesartenapparat einführt und die von HAUPT als unecht ausgesonderten Zusatzstrophen der echten Lieder und die angeblich unechten R-Lieder in den Textbestand aufnimmt; die Wahl eines kleineren Schriftgrads brandmarkt dieses ‚zusätzliche‘ Liedgut jedoch weiterhin mit dem Stigma der Unehtheit.

8 Eine Übersicht über die Neidhart-Überlieferung bietet SCHWEIKLE 1990, 1–20.

(Anfang des vierzehnten Jahrhunderts, Zürich) dar, die heute (nach Blattverlusten, die auf das siebzehnte Jahrhundert zurückgehen) 41 Lieder enthält (16 Sommer-, 14 Winterlieder; elf Lieder ohne → Natureingang).⁹ Diese drittgrößte erhaltene Sammlung von Neidharts Liedern¹⁰ weist keine Entsprechungen mit den etwa zeitgleich zu datierenden Sammlungen der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift A (Ende des dreizehnten Jahrhunderts, Elsass) sowie der Weingartner/Stuttgarter Liederhandschrift B (um 1300, evtl. Konstanz) auf, was darauf schließen lässt, dass die C-Lieder in den gemeinsamen Vorstufen der Handschriften A, B und C nicht vertreten waren, sondern auf Quellen zurückgehen müssen, die unabhängig von der *AC- und *BC-Tradition im Umlauf waren.¹¹ Die C-Texte weichen sowohl in gattungspoetologischer Hinsicht als auch hinsichtlich der darin enthaltenen Selbstaussagen des Dichter-/Sängers von denen der Handschriften A und B ab, wodurch ein davon abweichendes Neidhart-Bild evoziert wird.¹²

Zur Überlieferungsproblematik kommt erschwerend hinzu, dass Neidhart, dessen Name womöglich lediglich ein Künstlernamen ist (*Nithart* – neuhochdeutsch: ‚der Feindselige‘), genauso wie die meisten anderen mittelhochdeutschen Autoren historisch nicht bezeugt ist. Alle Informationen zu ihm stammen aus innerliterarischen Zeugnissen (Erwähnungen bei anderen Dichtern beziehungsweise in der unter seinem Namen überlieferten Dichtung), die keine (im heutigen Sinn) zuverlässigen Quellen darstellen, da in ihnen eine klare Trennung zwischen biografischer Aussage und poetischer Selbstdarstellung nicht möglich ist.¹³ Wie unsicher das ‚Terrain‘ ist, auf dem solche Informationen gründen, zeigt etwa der langjährige Forschungsstreit über die Frage nach der Datierung von Neidharts → Kreuzliedern sowie über die damit einhergehende Frage, ob Neidhart an einem Kreuzzug teilgenommen hat oder nicht (und wenn ja, an welchem).¹⁴ Diese Forschungskontroverse endete in den 1980er Jahren mit der Feststellung ULRICH MÜLLERS, dass die beiden Kreuzlieder SL 11 (SNE I: R 12) und SL 12 (SNE I: R 19) als ‚Heimat‘ des Sprechers unterschiedliche Orte nennen¹⁵,

⁹ Vgl. BLEULER 2008, 277–281.

¹⁰ Überboten wird sie lediglich durch die Riedsche/Berliner Handschrift c (zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, vermutlich Nürnberg) sowie die Riedegger/Berliner Handschrift R (Ende des dreizehnten Jahrhunderts, Niederösterreich).

¹¹ Vgl. HOLZNAGEL 1995, 346.

¹² Anders etwa als die Neidhart-Lieder in den Handschriften A und B zeigen etliche der in C überlieferten Lieder eine vom hohen Minnesang abweichende Strophenform (die sogenannte Reienstrophe). Mit diesem Merkmal entfernt sich die Neidhart-Sammlung in C formal vom Aussagesystem des hohen Minnesangs. Passend dazu enthält sie eine Gruppe von (für den hohen Minnesang nur vereinzelt belegten) Refrainliedern (C 20–22; 23–25; 206–209; 210–212), die (bis auf C 23–25) ausschließlich in C tradiert sind. Zur Charakteristik der Sommerlieder der Handschrift C vgl. WARNING 2007 sowie BLEULER 2008.

¹³ Vgl. SCHWEIKLE 1990, 57.

¹⁴ Vgl. zusammenfassend SCHWEIKLE 1990, 60.

¹⁵ Vgl. SL 11,10, V. 7 [SNE I: R 12,N(9), V. 7]: Österreich; SL 12,7, V. 3 [SNE I: R 19,7, V. 3]: Landshut.

was – wenn man die Sprecherrollen der Lieder mit Neidhart identifiziert – bedeutet, dass diese auf zwei unterschiedlichen Kreuzzügen entstanden sein müssen.¹⁶ Da offenbar niemand an eine Teilnahme Neidharts an gleich zwei Kreuzzügen glauben mag (in Frage kommen der Kreuzzug 1217–1221 nach Damiette in Ägypten und der einzige Zug Kaiser Friedrichs II. ins Heilige Land 1228–1229), ist diese Diskussion seither verstummt.¹⁷

Die Frage nach dem historischen Autor Neidhart ist also mit zwei theoretisch-methodisch bislang ungelösten Fragen verbunden: erstens der nach der Definition seines Werks und zweitens der nach der Unterscheidung zwischen biografischer Selbstaussage und poetischer Selbststilisierung. Der reduzierte (auf HAUPTS Ausgabe zurückgehende) Textbestand der ATB-Ausgabe (LN) evoziert ein Bild des Autors Neidhart, das, wenn man den Gesamtbestand der unter seinem Namen überlieferten Lieder – wie ihn die Salzburger Neidhart-Ausgabe (SNE) präsentiert – einbezieht, weitgehend dekonstruiert wird. Dieser Unsicherheitsfaktoren eingedenk bleibt wenig übrig, was man über den historischen Autor aussagen kann. Es sind vor allem frühe zeitgeschichtliche Bezüge in den Liedern, frühe Erwähnungen bei anderen Dichtern sowie Dialektmerkmale, die einige Anhaltspunkte geben.¹⁸ Aus ihnen lässt sich schließen, dass Neidhart spätestens im Verlauf des zweiten Jahrzehnts des dreizehnten Jahrhunderts einem breiteren Publikum bekannt und im bayerisch-österreichischen Raum mindestens bis in die 1230er Jahre als Sänger aktiv gewesen sein muss. Des Weiteren legen sie nahe, dass er aus Bayern (womöglich aus Landshut) stammte und im Laufe seines Lebens nach Österreich umsiedelte,¹⁹ wobei dieser um 1230 angenommene Wechsel – dies legen die mannigfachen Erwähnungen im Œuvre nahe – einen tiefgreifenden Wandel in seinem Leben darstellte (u. a. WL 24 [SNE I: R 2/c 80]). Als neuer Wohnort wird *medelicke* genannt (WL 24,9, V. 5 [SNE I: R 2,N3/c 80,14/s 38,10, V. 5]: *Medelich R; Madlich c, Medling s*; gemeint ist wahrscheinlich Mödling bei

¹⁶ Vgl. MÜLLER 1983, 98–99.

¹⁷ Auszunehmen ist hier BLECK, der sich in seiner 1998 erschienenen Monografie ‚Neidharts Kreuzzugs-, Bitt- und politische Lieder als Grundlage für seine Biographie‘ mit erstaunlicher Unbefangenheit über die genannten Vorbehalte hinwegsetzt. Mit welcher Hartnäckigkeit sich die Annahme von Neidharts Beteiligung an einem Kreuzzug dagegen im außeruniversitären Bildungsdiskurs hält, zeigt zum Beispiel ein 2002 erschienener Ungarn-Reiseführer, in welchem es im historischen Überblick heißt: „1217–1218: András (Andreas) II. bricht zum Kreuzzug auf. In seiner Begleitung befinden sich die Minnesänger Neidhart von Reuenthal und Tannhäuser“ (vgl. Der Grüne Reiseführer 2002, 40). Diese Aussage, die jeder Grundlage entbehrt, geht auf eine Überlegung HERMANN SCHMOLKES aus dem Jahr 1875 zurück (zu SCHMOLKES Hypothese vgl. BÖHMER 1968, 56).

¹⁸ Vgl. z. B. die Erwähnung Neidharts im zwischen 1210 und 1220 entstandenen Roman ‚Willehalm‘ Wolframs von Eschenbach (312,12); zu den zeithistorischen Bezügen in den Liedern vgl. SCHWEIKLE 1990, 60–61.

¹⁹ Vgl. u. a. die Erwähnung Bayerns: WL 37,4 (SNE I: c 54,5), Landshuts: SL 12,7 (SNE I: R 19,7/c 28,6), Österreichs beziehungsweise des Wiener Hofes: SL 11 (SNE I: R12); explizite Erwähnung der Umsiedlung: u. a. WL 24,8 (SNE I: c 80,13).

Wien), als neuer Gönner Friedrich II. der Streitbare von Österreich (1211–1246).²⁰ Der in den Liedern vielfach betrauerte Wechsel von Bayern nach Österreich wird – hier oszillieren die Texte – wahlweise mit dem Verlust der Gunst des Herrn, des Herzogs Ludwig I. von Bayern (1173–1231), begründet (WL 24,8 [SNE I: c 80,13]) oder damit, dass in Bayern die Steuern zu hoch seien (WL 23,12 [SNE I: c 123,12/d 3,12]), und einmal sogar damit, dass Neidharts Haus in Bayern angezündet worden sei (WL 11,7 [SNE I: R 28,7/d 12,6]).

Die Lieder enthalten eine Fülle an Selbstaussagen des lyrischen Ich, die – wie gesagt – weniger als biografische Aussagen des Autors Neidhart zu begreifen sind denn als Bestandteil eines poetischen Spiels mit der Autor-Imago.²¹ Diese Aussagen produzieren Vorstellungen von Autor und Autorschaft, die sich beim Lesen oder Hören der Lieder auf den Autornamen beziehungsweise in der mündlichen Vortragssituation auf den real anwesenden Dichter-/Sänger (Neidhart) übertragen können. Der Eindruck, dass der Autor spricht, entsteht insbesondere dann, wenn das Sänger-Ich aus dem *dörper*-Geschehen (→ Sommer- und Winterlieder) heraustritt und *ad spectatores* von persönlichen und politisch-zeitgeschichtlichen Angelegenheiten spricht.²² Ferner entsteht er, wenn das Sänger-Ich von anderen Figuren als ‚Neidhart‘ angesprochen wird, wie es hauptsächlich in den sogenannten Trutzstrophen vorkommt.²³ Wie wirkmächtig dieses inszenierte Autorprofil Neidharts im Mittelalter war, zeigt sich an der Neidhart-Überlieferung des fünfzehnten Jahrhunderts, in der eine zunehmende Identifizierung des Autornamens Neidhart mit der in den Texten entworfenen Gestalt des in der Hofferne agierenden Sängers und *dörper*-Feinds zu verzeichnen ist. Die Wirkmächtigkeit des inszenierten Autorprofils zeigt sich des Weiteren an der Forschungsgeschichte des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts. Die bis in die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts gängige Bezeichnung Neidharts als ‚Neidhart von Reuenthal‘ beruht auf der Gleichsetzung des realen Autors mit dem in den Liedern entworfenen Sänger-Ich, das wahlweise als ‚Ritter von Riuwental‘ und – wie gesagt – als ‚Neidhart‘ bezeichnet wird. Dafür, dass der reale Autor ohne den Namenszusatz *von Riuwental* firmierte, sprechen indes die zahlreichen zeitgenössischen literarischen Erwähnungen des Dichters sowie die Corpus-Überschriften in den Handschriften, die

²⁰ Vgl. WL 23,12 (SNE I: c 123,12/d 3,12), WL 35,7 (SNE I: C 10/c 93,14).

²¹ Es ist natürlich denkbar, dass die realen Lebensumstände Neidharts in seine Dichtung eingegangen sind; das lässt sich heute aber nicht mehr nachvollziehen.

²² Persönliche Aussagen finden sich z. B. in SL 22,6 (SNE I: R 52,6); politisch-zeitgeschichtliche Aussagen in WL 37 (SNE I: C 192–194) oder in SNE II: c 35,2 und 4; in den Bereich der Selbstaussagen gehören ferner die sogenannten Bittstrophen, in denen das Sänger-Ich um materiellen Lohn fleht (vgl. u. a. WL 35,7 [SNE I: C 10/c 93,14]), sowie die sogenannten Bilanzstrophen, in denen er Angaben zum Umfang seines lyrischen Werks macht (vgl. WL 28,6 [SNE I: c 88,5] sowie WL 30,9c [SNE I: c 90,12]).

²³ Vgl. z. B. WL 6,5a (SNE I: R 42,6).

ihn allesamt als (*Her*) *Nithart* titulieren.²⁴ Über die genaue Herkunft und den Stand Neidharts ist somit bis heute nichts Sicheres bekannt.

Das Bild, das von diesem (fiktiven) Sänger entworfen wird, ist vielgestaltig und ambivalent. Seine Lieder singt er nicht am Hof für die Adligen, sondern begibt sich damit ins hofferne Milieu der *dörper*.²⁵ Mit seinem Gesang und seiner höfischen Verhaltenskompetenz – das ist das dominierende Thema der Winterlieder – wirbt er einerseits um die *dörper*-Mädchen und gerät so in Konkurrenz und Feindschaft zu den *dörpern*, was oftmals in Gewalt ausartet. Andererseits dienen seine Lieder – genau, wie es am Hof der Fall ist – als Vortragskunst, die der *dörperlichen* Gesellschaft Freude bereiten soll. Der Sänger verkörpert dabei alles andere als das Ideal eines höfischen Ritters: In etlichen Texten wird er als verarmter Adliger dargestellt, dessen Grundbesitz den sprechenden Namen *Riuwental* (neuhochdeutsch: ‚Jammertal‘) trägt.²⁶ Er hat Kinder zu versorgen (WL 23,12 [SNE I: c 123,12/d 3,12]); zu Hause wartet eine Ehefrau (WL 37,2 [SNE I: C 193/c 54,2]). Sein Verhalten ist ambivalent: Einerseits versucht er, die höfischen Normen zwanghaft und entgegen der Rivalität der *dörper* aufrechtzuerhalten, andererseits verletzt er sie selbst. Unter dem Deckmantel höfischer Minnewerbung werden sexuelle Ambitionen sichtbar; es wird als höfische Liebe ausgegeben, was doch bloße Verführung ist (u. a. WL 6,4 [SNE I: R 42,4]). Ergebnis ist ein höchst labiles Sänger-Ich, das mit den *dörper*-Figuren zu verschmelzen droht.²⁷

In den Sommerliedern ist die aus dem Minnesang bekannte Minnerelation vordergründig verkehrt: Die Frau hat den Sänger zum Minneziel erkoren, sie übernimmt die Rolle der Begehrenden, verkündet den Sommer, fordert auf zu Freude und Tanz und drängt den männlichen Gegenpart damit in die passive Rolle, die im hohen Minnesang die Dame innehat (u. a. SL 18 [SNE I: R 56], SL 19 [SNE I: R 25]). Die Emanzipation der Frau ist allerdings nur eine scheinbare: Dies gilt aus produktionsästhetischer Sicht – denn was hier vorliegt, ist keine Frauenrede, sondern eine von einem männlichen Autor erschaffene weibliche Stimme – ebenso wie im Hinblick auf das in den Liedern entworfene fiktive Geschehen selbst. Denn dem weiblichen Begehren geht der – materielle – Dienst des vermeintlich höfischen *Ritters von Riuwental* voraus (u. a. SL 18,3 [SNE I: R 56,3]): Jener ist es, der das Geschehen steuert, indem er die Mädchen mit teuren, symbolträchtigen Geschenken (u. a. Schuhe, Rosenkranz: SL 18,3, V. 2–5 [SNE

²⁴ Vgl. u. a. die lyrischen Totenklagen auf Neidhart beim Marner, um 1260 (SCHWEIKLE 1970, Nr. 12), bei den mitteldeutschen Spruchdichtern Rubin/Robyn, Ende des dreizehnten Jahrhunderts (SCHWEIKLE 1970, Nr. 6), sowie bei Hermann Damen, 1280/1300 (SCHWEIKLE 1970, Nr. 14); vgl. ferner die Corpus-Überschriften in A: *Nithart*, C: *Her Nithart*, R: *hie hebt sich an hern neitharts weis*, c (auf dem Vorderdeckel): *des Neitharts rayen*.

²⁵ Neidharts *dörper*-Welt weist zwar Elemente der historischen bäuerlichen Alltagswelt auf, jedoch sind die *dörper* nicht mit dem realen Bauernstand gleichzusetzen. Es handelt sich um von Neidhart geschaffene Kunstfiguren, die einen überständischen Verhaltenstypus repräsentieren, der die höfischen Idealbilder konterkariert (vgl. SCHWEIKLE 1994).

²⁶ Vgl. u. a. SL 22,6 (SNE I: R 52,6), WL 3,7 (SNE I: R 27,6).

²⁷ Vgl. MÜLLER 1986, 421.

I: R 56,3, V. 2–5]) ködert, wobei seinen Verführungskünsten nicht nur eine, sondern offenbar alle erliegen (u. a. SL 18,2 [SNE I: R 56,2]). Die Stimme der Frau fungiert als Sprachrohr für die Glorifizierung des (vermeintlich) höfischen Ritters und Sängers – durch ihren Mund erscheint dieser in einem glanzvollen Licht –, während sie sich mit ihrer (für die Rezipienten unverkennbar fehlgeleiteten) Verehrung einer zweifelhaften Gestalt letztlich selbst degradiert. Stellt man sich die Lieder mündlich vom Autor vorgetragen vor, erkennt man, dass sie stets dann eine zusätzliche Bedeutungsdimension annehmen, wenn der von den Mädchen angehimmelte Ritter/Sänger als ‚Neidhart‘ benannt ist. Dann nämlich fällt ihr zweifelhaftes Lob – im Sinne eines ironischen Selbstverweises – auf den real anwesenden Sänger Neidhart selbst zurück.

Der Kunstgriff in Neidharts Liedern – das gilt insbesondere für die frühere Überlieferung des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts – besteht darin, dass Hof und gegenhöfische Welt keine entgegengesetzten Bereiche darstellen, sondern dialektisch aufeinander bezogen sind: Beides ist in beidem enthalten, was den Unterhaltungswert der Lieder steigert.²⁸ In der späteren Überlieferung wird das komplexe Aussagesystem jedoch zunehmend auf den einfachen Gegensatz von Ritter versus Bauer reduziert.²⁹ Das Ich der Lieder trägt nun mehrheitlich den Namen ‚Neidhart‘ und erscheint als schalkhafter, höfisch-ritterlicher Bauernfeind.³⁰ Die Transformation Neidharts vom Liedermacher zum Schwankhelden lässt sich an Handschrift f (zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, Bayern oder Österreich)³¹ illustrieren, die über die Textorganisation und Anordnungsprinzipien anderer Neidhart-Sammlungen hinausgehend den Versuch eines aus Liedern erarbeiteten Schwankromans bietet.³² Die 19 Lieder dieser Sammlung (13 Sommer-, zwei Winterlieder, vier Lieder ohne Natureingang, allesamt ohne Melodien) enthalten Überschriften, in denen der Name Neidhart jeweils mit einer Inhaltsangabe versehen ist (z. B. *Neithart wie er von dem tancze floche*; f 7), wodurch er – anders, als es etwa in den Handschriften A, R, C und c der Fall ist – nicht den

28 Das Publikum kann über die *dörper* lachen, die sich höfisch benehmen wollen, es aber nicht können; es kann über den *Ritter von Rüwent* lachen, der sich in der hoffernen Welt vom unhöfischen Gebaren der *dörper* affizieren lässt; es kann über die Dorfbewohnerinnen lachen, die sich einbilden, von einem Adligen verehrt zu werden, in Wahrheit aber auf einen sich präpotent gebarenden Krautjunker hereinfliegen. Es kann schließlich über den Sänger Neidhart lachen, der in der mündlichen Vortragssituation momentweise (über die Namenskoinzidenz) höchstselbst als die im Lied entworfene Sängergestalt von zweifelhaftem Ruhm erscheint.

29 Vgl. BLEULER 2008.

30 In den Handschriften des fünfzehnten Jahrhunderts verselbstständigt sich der Name Neidhart noch in anderer Hinsicht, indem er als eine Art Gattungsbezeichnung für Lieder, die Neidharts *dörper*-Thematik behandeln, fungieren kann (vgl. Handschrift d: *ain ander nithart, aber ein nithart*; Handschrift w: *Ein Nythart*, Handschrift f: *Nythardus* [Liedüberschrift für den Krechsenschwank]).

31 Zur Handschriftenbeschreibung vgl. BOEKE 1967, 32–37. Eine Transkription der f-Schwanklieder liegt in MARELLI 1999, 50–201 vor. In der SNE wird der Textbestand von f (mit wenigen Ausnahmen) lediglich im Variantenapparat vermerkt. Im Folgenden wird nach SNE zitiert.

32 Vgl. BECKER 1978, 93.

historischen Liederdichter bezeichnet, sondern die literarische Figur Neidhart. Zwar ist die Vorstellung von einem Liedermacher und Unterhaltungskünstler Neidhart in vielen Texten noch lebendig. Greifbar wird sie etwa in der Schilderung von Neidharts Hofkarriere (f 18), die die Stunden vor der Aufführung in die fiktionsimmanente Situation des Liedes hineinnimmt: Berichtet wird von der fürstlichen Bewirtung, die dem Künstler Neidhart durch die *herczogin* (f 18,2, V. 1) höchstpersönlich zuteilwird. Nach Beendigung des Mahls beobachtet Neidhart durch das Fenster, wie sein Publikum (*es waren ritter vnd auch knecht*; 4, V. 5) in Scharen eintrifft. Er wird herzlich empfangen und von allen Seiten darum gebeten, *hubsche[] obentewre* (5, V. 8) zum Besten zu geben, worauf er mit dem Veilchenschwank (f 18,6–12) anhebt. Diese Vorstellung des Künstlers Neidhart geht im Ensemble der Lieder jedoch vollständig auf in der Figur des ränkeschmiedenden Bauernfeinds, der seine poetischen Fähigkeiten zum Schaden seiner Widersacher einsetzt. Die Texte (größtenteils Herzogs- und Bauernschwänke)³³ sind mit Geschick inhaltlich verknüpft und dramaturgisch so angeordnet³⁴, dass sie einen Spannungsbogen aufbauen, der in der Darstellung einer gigantischen Schlacht zwischen den *oden tumen pawern* (f 19,4, V. 1) resultiert, welche Neidhart – im Heuschober versteckt – durch einen Spalt in der Wand beobachtet. In die Schwankliedreihe eingeordnet ist eine Gruppe von vier Frauengesprächsliedern mit sommerlichem Natureingang (f 13–16). Diese Lieder ergeben zusammen einen Abschnitt zu Neidharts Liebesleben.³⁵

Die im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert zu beobachtende Umwandlung Neidharts zum Bauernfeind und Schwankhelden findet Niederschlag im Schwankbuch ‚Neidhart Fuchs‘ (erschienen zwischen 1491 und 1566 in drei süddeutschen Druckausgaben mit Holzschnitten).³⁶ Dieses enthält eine in Gedichten verfasste Lebensgeschichte, die sich an den Protagonisten aus Neidharts Liedern anlehnt. Das Schwankbuch nennt diesen ‚Neidhart Fuchs‘ und macht ihn zum Rat Herzog Ottos des Fröhlichen von Österreich (1301–1339) sowie zum Kollegen der offenbar ebenfalls zum Hofe Ottos gehörenden Schalksfigur Pfarrer von Kahlenberg. Es ist denkbar, dass es in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts an der Residenz der österreichischen Herzöge Friedrich des Schönen (1289–1330) und v. a. Otto des Fröhlichen einen Neidhart-Nachfolger gegeben hat, der in die Rolle des Liederdichters Neidhart schlüpfte und womöglich zu den Verfassern und Verbreitern der Neidhart-

33 Vgl. f 1: Bremsenschwank; f 2: Hosenschwank; f 3: Fassschwank; f 4: Bilderschwank; f 5: Schwank von Neidharts tauber Frau; f 6: Kreuzlied kombiniert mit Mutter-Tochter-Dialog; f 7: Bers Beistand; f 8: Jägerschwank; f 9: Kechschenschwank; f 10: Salbenschwank; f 17: Mönchsschwank; f 18: Veilchenschwank II.

34 Zur Anordnung und inhaltlichen Verknüpfung der Lieder vgl. BECKER 1978, 75–93.

35 Vgl. BECKER 1978, 86. Diese Lieder sind insofern in den Kontext eingebunden, als sie dem *dörper*-Feind Neidhart explizit in den Mund gelegt sind (z. B. *Neythart von einer muter und irrer tochtere*, f 15).

36 Zu den Drucken vgl. SCHWEIKLE 1990, 18–19.

Lieder gehörte.³⁷ „Dieser Vorgang ist erstmals faßbar in einer Handschrift der Österreichischen Nationalbibliothek (Ms. 1,23, früher Nr. 164) aus dem vierzehnten Jahrhundert: Zur Datierung eines Lucianus-Glossars ist im ‚explicit‘ angegeben: *scriptum anno a translacione Neithardi in eccl. S Stephani Wienne primo*.“³⁸ Die Forschung ist sich einig darin, dass sich die Notiz auf eine Beisetzung bezieht, die im vierzehnten Jahrhundert stattgefunden hat und deren Grabmal, das sich an der Südwest-Ecke des Wiener Stephansdomes befindet, bis heute erhalten ist. Dieser mit dem Grabmal in Verbindung gebrachte Neidhart wird im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert in etlichen lateinischen und deutschen Quellen erwähnt,³⁹ wobei ein Epitaphium von 1479 erstmals den für diese spätmittelalterliche Sagengestalt kennzeichnenden Beinamen ‚Fuchs‘ überliefert.⁴⁰ Mitte des sechzehnten Jahrhunderts erscheint als weitere Namensform ‚Otto Fuchs‘ sowie schließlich im siebzehnten Jahrhundert – in Analogie zum bekannten Tierepos – der Name ‚Reinhard Fuchs‘.⁴¹

Zu den spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Bearbeitungen des Neidhart-Stoffs gehören des Weiteren Wandmalereien sowie die Neidhartspiele, deren gemeinsames Handlungsmotiv das Zusammentreffen der höfischen und der als lächerlich dargestellten bäuerlichen Welt mit gewalttätigen Schlägereien zwischen Rittern und Bauern als Höhepunkten ist.⁴² Die Autor-Imago Neidharts – das Bild des Minnedichters und -sängers – ist hier kaum noch existent, der Bauernfeind Neidhart hat den Liederdichter Neidhart überlebt.⁴³

Literatur

HANS BECKER: Die Neidharte. Studien zur Überlieferung, Binnentypisierung und Geschichte der Neidharte der Berliner Handschrift germ. fol. 779 (c). Göttingen 1978 (GAG 255).

REINHARD BLECK: Neidharts Kreuzzugs-, Bitt- und politische Lieder als Grundlage für seine Biographie. Göttingen 1998 (GAG 661).

ANNA KATHRIN BLEULER: Überlieferungskritik und Poetologie. Strukturierung und Beurteilung der Sommerliedüberlieferung Neidharts auf der Basis des poetologischen Musters. Tübingen 2008 (MTU 136).

JÖRN BOCKMANN: Translatio Neidhardi. Untersuchungen zur Konstitution der Figurenidentität in der Neidhart-Tradition. Frankfurt a. M. 2001 (Mikrokosmos 61).

³⁷ Vgl. die Studie von BOCKMANN 2001.

³⁸ SCHWEIKLE 1990, 64–65.

³⁹ Vgl. die Belege bei WIESSNER 1958, 32–34.

⁴⁰ Vgl. SCHWEIKLE 1990, 65.

⁴¹ Vgl. die Belege bei SCHWEIKLE 1990, 65–66.

⁴² Zu den bildkünstlerischen Nachwirkungen vgl. SCHWEIKLE 1990, 140–141; zu den Spielen vgl. GRAFETSTÄTTER 2013.

⁴³ Der Beitrag ist während eines Forschungsaufenthalts am Wissenschaftskolleg zu Berlin (2017/18) entstanden.

- MARIA BÖHMER: Untersuchungen zur mittelhochdeutschen Kreuzzugslyrik. Rom 1968 (Studi di filologia tedesca 1).
- DIETRICH BOUEKE: Materialien zur Neidhart-Überlieferung. München 1967 (MTU 16).
- HANNS FISCHER und PAUL SAPPLER: Einleitung. In: LN, IX–XLII. [1999]
- ANDREA GRAFETSTÄTTER: Ludus compleatur. Theatralisierungsstrategien epischer Stoffe im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Spiel. Wiesbaden 2013 (Imagines medii aevi 33).
- Der Grüne Reiseführer. Budapest und Ungarn. Mit Hotels und Restaurants. Michelin. Karlsruhe 2002.
- MORIZ HAUPT: Vorrede [zuerst 1858]. In: NL 1, V–XI. [1986]
- FRANZ-JOSEF HOLZNAGEL: Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik. Tübingen u. a. 1995 (BiblGerm 32).
- PAOLO MARELLI: Gli „Schwanklieder“ nella tradizione neidhartiana. Trascrizione dai manoscritti f/c/pr, traduzione, commento. Con edizione critica del „Bremenschwank“. Göppingen 1999 (GAG 658).
- JAN-DIRK MÜLLER: Strukturen gegenhöfischer Welt. Höfisches und nichthöfisches Sprechen bei Neidhart. In: Höfische Literatur, Hofgesellschaft, Höfische Lebensformen um 1200. Bielefelder Kolloquium 1983. Hg. von GERT KAISER und DEMS. Düsseldorf 1986 (Studia humaniora 6), 409–451.
- ULRICH MÜLLER: Die Kreuzfahrten der Neidharte: Neue Überlegungen zur Textüberlieferung und Textexegese. In: Neidhart von Reuenthal. Aspekte einer Neubewertung. Hg. von HELMUT BIRKHAN. Wien 1983 (PhilGerm 5), 92–128.
- RÜDIGER SCHNELL: ‚Autor‘ und ‚Werk‘ im deutschen Mittelalter. Forschungskritik und Forschungsperspektiven. In: Wolfram-Studien 15 (1998), 12–73.
- GÜNTHER SCHWEIKLE (Hg.): Dichter über Dichter in mittelhochdeutscher Literatur. Tübingen 1970 (Deutsche Texte 12).
- GÜNTHER SCHWEIKLE: Dörper oder Bauer. Zum lyrischen Personal im Werk Neidharts. In: DERS.: Minnesang in neuer Sicht. Stuttgart u. a. 1994, 417–439.
- GÜNTHER SCHWEIKLE: Neidhart. Stuttgart 1990 (SM 253).
- ECKEHARD SIMON: Neidhart von Reuenthal. Geschichte der Forschung und Bibliographie. Den Haag u. a. 1968 (Harvard Germanic Studies 4).
- JESSIKA WARNING: Neidharts Sommerlieder. Überlieferungsvarianz und Autoridentität. Tübingen 2007 (MTU 132).
- EDMUND WIESSNER: Vollständiges Wörterbuch zu Neidharts Liedern. Leipzig 1954. [1954a]
- EDMUND WIESSNER: Kommentar zu Neidharts Liedern. Leipzig 1954. [1954b]
- EDMUND WIESSNER: Neidharts Grabdenkmal am Wiener St. Stephansdome. In: Wiener Geschichtsblätter 13 (1958), 30–38.