

3

Höfische Liebe im satirischen Spiegel Neidhart

Neidhart war, wenn man dem Umfang der Textüberlieferung glauben darf, der erfolgreichste unter allen deutschen Minnesängern nach Walther von der Vogelweide. Er erfand eine neue Variante des höfischen Liebeslieds, die das adelige Ideal der höfischen Liebe mit einer bäuerlichen Dorfwelt konfrontiert. Die Attraktivität dieser Konstruktion zeigt sich nicht allein in Gestalt der zahlreichen Handschriften seiner Lieder, sondern ebenso in der Übernahme des Modells durch andere Liederdichter. Neidhart bescherte dem Minnesang damit einen neuen Typus von Liedern, die *dörper*-Lieder.

Alles Wissen über den Minnesänger Neidhart stammt aus den unter seinem Namen überlieferten Texten und aus Erwähnungen bei anderen Dichtern. Im zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts muss er bereits bekannt gewesen sein, denn in dieser Zeit entstand der ›Willehalm‹ Wolframs von Eschenbach, in dem sein Name erstmals genannt wird. Formulierungen in Neidharts Liedtexten selbst ermöglichen die Annahme, dass er zunächst für den bayerischen Herzogshof in Landshut gesungen haben könnte; denkbar sind außerdem Beziehungen zum erzbischöflichen Hof in Salzburg.

Einen Wechsel nach Österreich erwähnt ein Liedtext ausdrücklich (Sappler WL 24); ziemlich sicher ist mehreren Lob- und Bittstrophen zu entnehmen, dass Neidhart dort für den Wiener Herzogshof Friedrichs II. (genannt Friedrich der Streitbare) sang, der von 1230 bis 1246 regierte. In einigen Liedern erscheinen Orts- und Flussnamen, die den bäuerlichen Handlungsraum des fiktiven Geschehens in einer realen Landschaft westlich von Wien ansiedeln, dem Tullner Feld. Das können nur Rezipienten mit entsprechenden geographischen Kenntnissen verstanden haben. Neidharts Publikum war ein höfisches wie das der anderen Minnesänger auch; die Lieder von der Liebe auf dem Dorf sind nicht für Bauern gemacht. Den Wiener Hof darf man sich als Ort besonders hoher Minnesangkompetenz vorstellen; dort hatten vor Neidhart Reinmar und Walther von der Vogelweide gewirkt.

Neidhart könnte vor 1246 gestorben sein, weil in keinem seiner Lieder vom Tod Herzog Friedrichs die Rede ist. Seine Schaffenszeit hätte demnach einen großen Teil der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts umfasst. Über seinen Geburtsstand ist mangels historischer Belege nichts bekannt; die Dichterkollegen, die ihn im 13. Jahrhundert erwähnten, bezeichneten ihn mit dem Adelsprädikat *her*. Dies könnte sich jedoch der Anrede *her Nîthart* in den sogenannten Trutzstrophen

mancher Lieder – Strophen, die fiktiven Figuren in den Mund gelegt sind, die die Minnesänger-Figur angreifen – verdanken. Auch der Name selbst (*Nîthart*: feindseliger Mensch) könnte auf die Rolle des Bauernfeinds in den Liedern bezogen, also ein Dichterpseudonym sein. Dem Autortypus nach gehörte Neidhart wahrscheinlich zu denjenigen Berufsdichtern, die nicht wie die Fahrenden von Hof zu Hof zogen, sondern über längere Zeit von einem Hof gefördert wurden.

Die Überlieferung der Neidhart zugeschriebenen Lieder (Holznagel 1995; SNE Bd. 3) unterscheidet sich in mancherlei Hinsicht von den üblichen Verhältnissen im Minnesang: Erstens liegen außergewöhnlich viele Handschriften aus einem außergewöhnlich langen Zeitraum vor; zweitens bieten sie außergewöhnlich stark voneinander abweichende Textbestände; drittens enthalten einige von ihnen auch Melodieaufzeichnungen. Alles in allem stehen in etwa 30 Handschriften vom 13. bis zum 15. Jahrhundert über 150 Lieder mit etwa 1500 Strophen. Davon finden sich etwa 90 Lieder mit etwa 800 Strophen in älteren Handschriften bis um 1350. Jüngere Handschriften aus dem 15. Jahrhundert liefern sowohl weitere Strophen zu diesen schon vorher bezeugten Liedern als auch vorher nicht bezeugte Lieder. Fünf Handschriften verzeichnen Melodien zu insgesamt 55 Liedern; allerdings sind nur fünf davon in lediglich einer älteren Handschrift (Fragment O vom Anfang des 14. Jahrhunderts) bezeugt.

Drei Handschriften überliefern besonders große Neidhart-Sammlungen: Die nach einem früheren Aufbewahrungsort, Schloss Riedegg in Oberösterreich, benannte Riedegger Handschrift (R) liegt heute in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (mgf. 1062). Sie enthält neben einer Reihe epischer Texte 56 Neidhart-Lieder und entstand gegen Ende des 13. Jahrhunderts wahrscheinlich in Niederösterreich, also in Neidharts ursprünglichem Wirkungsraum.

41 Lieder stehen in der Manessischen Liederhandschrift (C) unter Neidharts Namen; kleinere Neidhart-Sammlungen enthalten auch die beiden anderen alemannischen Minnesanghandschriften A und B. Die Riedegger und die Manessische Handschrift zusammen bieten den größten Teil des älteren Überlieferungsbestands. Nur 23 Lieder stehen jedoch in beiden Handschriften; bei diesem gemeinsamen Liedbestand gibt es wiederum erhebliche Unterschiede im Strophenbestand der einzelnen Lieder.

Die größte Neidhart-Sammlung ist die nach einem früheren Besitzer benannte Riedsche Handschrift (c), die heute wie R in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (mgf. 779) aufbewahrt wird. Sie entstand in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wahrscheinlich in Nürnberg und verzeichnet 131 Lieder mit fast 1100 Strophen. Darunter findet sich der größte Teil sowohl der in R als auch der in C überlieferten Lieder, allerdings mit einer erheblichen Anzahl zusätzlicher Strophen. Mit 45 Melodien bietet die Handschrift c ebenso den größten Teil der Melodieüberlieferung.

Die komplizierte Überlieferungslage machte Neidhart zu einem Modellfall für die Einschätzung, dass man beim Minnesang mit weniger festen Begriffen von Text und Autorschaft operieren sollte. Liedtexte waren variabel: Sie wurden im Gebrauch verändert oder erweitert und hatten deshalb keine ein für allemal feste Gestalt. Dafür kann der Autor verantwortlich sein, etwa wenn er ein Lied nicht

immer mit demselben Bestand an Strophen vorträgt. Es kann aber auch eine Folge des späteren, vom Autor unabhängigen Gebrauchs des Textes durch andere Sänger oder eine Konsequenz des wiederholten Abschreibens der Texte sein.

Variabel und offen stellt sich ebenso manches Autor-Œuvre dar: Verschiedene Handschriften ordnen einem Dichter unterschiedliche Textbestände zu und zeigen dabei womöglich unterschiedliche Profile dieses Autors. Andere Dichter produzieren in der Manier eines Vorbilds Texte, die im Überlieferungsprozess an die Vorbildtexte angelagert und unter dem Namen ihres Autors aufgezeichnet werden. Man dichtet in der Façon Neidharts, und der Text ist dann ›ein Neidhart‹. Im 15. Jahrhundert wurde die Liedüberschrift ›ein Neidhart‹ tatsächlich im Sinn einer solchen Typenbezeichnung benutzt, so dass der aufgezeichnete Text damit weniger einem Autor, sondern eher einem Liedtyp zugewiesen wird. In diesem Sinn liegt in der Sammlung c eher eine Liedtypsammlung vor, die freilich auch die Textbestände der älteren Autorsammlungen von R und C umfasst.

Um einen Normalfall von Minnesangüberlieferung handelt es sich bei Neidhart indes nicht. Dass er vielmehr einen besonderen Fall darstellt, liegt an seinem großen und lang anhaltenden Erfolg. Dieser ließ Neidhart seit dem 14. Jahrhundert selbst zur literarischen Figur werden, zum Protagonisten von Schwankerzählungen und weltlichen Spielen, die an die Rolle des Bauernfeinds anknüpfen. Die Existenz solcher Texte zeigt, wie berühmt der Name Neidhart im späteren Mittelalter war. Dass an diesen Namen so viele Liedtexte angelagert wurden, steht im Zusammenhang damit. Bei den meisten anderen Minnesängern des 13. Jahrhunderts nehmen sich die Überlieferungsverhältnisse wesentlich einfacher aus; in vielen Fällen sind ihre Lieder ausschließlich in der Manessischen Handschrift aufgezeichnet. Hier kann die Überlieferung weder unfeste Texte noch unfeste Œuvres zeigen.

Auch bei Neidhart ist die Offenheit der Texte und des Autorwerks ein Phänomen, das wir heute sehen, wenn wir auf die Textüberlieferung in den verschiedenen Handschriften blicken. Um ein Phänomen der historischen Vortrags- und Rezeptionssituationen handelt es sich deshalb noch lange nicht: Wenn Neidhart seinem Publikum ein Lied vortrug, sang er es in der konkreten Situation wohl kaum in mehreren Versionen. Hier gab es keinen variablen Text, sondern einen im Vortrag festen Wortlaut, und das historische Publikum hatte den Sänger Neidhart als Autor seiner Lieder vor sich. Für diese Rezipienten ›gab‹ es deshalb sehr wohl den Autor Neidhart und sein Liedœuvre.

Uns ist es dagegen nicht mehr möglich, das Autorwerk Neidharts im Sinn von ›echten‹ im Unterschied zu ›unechten‹ Liedern und Strophen aus der Textüberlieferung zurückzugewinnen. Man kann nur zwischen den Beständen der einzelnen Handschriften und ihrem jeweiligen Profil unterscheiden. Dass im Zusatzbestand der jüngeren Handschriften auch altes Textmaterial steht, lässt sich keineswegs ausschließen. Ziemlich offensichtlich ist immerhin, dass die Riedegger Handschrift ein klar umrissenes Bild von Neidharts Lieddichtung vorführt, das programmatisch auf die Konfrontation von höfischer Liebe und Bauernwelt und damit auf Neidharts wichtigste gattungsgeschichtliche Innovation konzentriert ist. Aus diesem Grund beschränke ich mich im Folgenden auf den ›R-Neidhart‹;

der Blick auch auf andere Handschriftenkorpora ergäbe ein komplexeres Bild, bedürfte jedoch einer erheblich längeren Darstellung.

Die in den verschiedenen Handschriften unter Neidharts Namen überlieferten Lieder beginnen fast alle mit einem Natureingang, der als Winter- oder Sommeringang konstruiert ist. Der Natureingang mit seinen beiden Typen begegnet gelegentlich schon im Minnesang vor Neidhart als stets ähnlich konstruierter Vorlauf zur Entfaltung der Lage, in der sich der Minnesänger befindet. Dabei funktioniert der Sommereingang üblicherweise kontrastiv: Im anbrechenden Sommer sind alle fröhlich, nur der Sänger leidet, weil ihn seine Dame nicht erhört. Der Wintereingang dagegen funktioniert überbietend: Im anbrechenden Winter leiden alle, aber der Sänger leidet doppelt, weil ihn seine Dame nicht erhört. Selten gibt es auch kontrastive Wintereingänge: Im anbrechenden Winter leiden alle, aber der Sänger freut sich über die langen Nächte, weil seine Dame sich als zugänglich erweist.

Neidhart hat den Natureingang zu einem nahezu obligatorischen Element seiner Lieder gemacht. In der Riedschen Handschrift (c) sind die Lieder anhand der Differenz zwischen Winter- und Sommereingang in zwei Gruppen aufgeteilt; nach diesem Vorbild unterscheidet die Neidhart-Forschung Winter- und Sommerlieder (WL, SL). Die Winterlieder der Riedegger Handschrift (R), die alle die traditionelle Form der Stollenstrophe benutzen, haben ein gleichbleibendes inhaltliches Profil; die Konstruktion gleicht der einer Minnekanzone: Die Rede des Sängers, der über seine Probleme mit der Umworbene reflektiert, füllt das ganze Lied. Die ersten beiden Strophen des folgenden Beispiels halten sich, wie viele andere Winterlieder, ohne jede Abweichung an den für die Minnekanzone charakteristischen Motivbestand (Sappler WL 27, ohne die Konjekturen gegenüber R; SNE Bd. 1, S. 57-67):

- 1 Mirst von herzen leide,
daz der küele winder
verderbet schœner bluomen vil.
sô verderbet mich ein senelichiu arebeit.
dise sorge beide
dringent mich hin hinder
ze ende an mîner vreuden zil.
owê, daz diu guote mit ir willen daz vertreit,
sît si wol geringen mac
alle mîne swære!
owê, gelebte ich noch den tac,
daz sî genædic wære!

- 2 Swenne ich mich vereine
unde an sî gedenke –
wær inder wîbes güete dâ,
diune hæte sich sô lange bî ir niht verholn.

sît si lônet kleine
 mîner niuwen klenke,
 mag ich dienen anderswâ?
 nein, ich wil mit willen disen kumber langer doln.

waz, ob noch ein sælic wîp
 gar den muot verkêret
 und vreut mîn herze und ouch den lîp?
 diu zwei diu sint gesêret.

- 3 Zuo dem ungemache,
 den ich von ir lîde,
 sô twinget mich ein ander leit,
 daz vor allem leide mich sô sêre ie betwanc,
 swiech dar umbe lache
 und gebâr sô blîde:
 mir hât ein dörper widerseit
 umb anders niht wan umbe den mînen üppeclîchen sanc.
 derst geheizen Adeltir,
 bürtic her von Ense.
 zallen zîten drôt er mir
 als einer veizten gense.

- 4 Hiwer an einem tanze
 gie er umbe und umbe.
 den wehsel het er al den tac:
 glanziu schapel gap er umb ir niuwen krenzelnîn.
 Etzel und Lanze,
 zwêne knappen tumbe,
 die phlâgen ouch, des jener phlac.
 Lanze der beswæret ein vil stolzez magedîn:
 eine kleine rîsen guot
 zarte er ab ir houbet,
 dar zuo einen bluomenhuot.
 wer het im daz erlobet?

- 5 Owê sîner hende,
 daz si sîn verwâzen!
 die vinger müezen sîn verlorn,
 dâ mit er gezerret hât den schedelîchen zar!
 hiete er ir gebende
 ungezerret lâzen,
 daz kränzel hiete ouch sî verkorn.
 er ist ungevüeger danne wîlen Engelmâr,
 der gewalticlîchen nam
 den spiegel Vriderûne.

des bin ich dem dörper gram,
dem selben Walberûne.

- 6 Die mîn vil alten schulde
wecket mir diu niuwe:
ez hât ein geiler getelinc
hiwer an mir erwecket, swaz mir leides ie geschach.
ê ichz langer dulde,
sêt des mîne triuwe,
gespringe ich zuo zim in den rinc,
er bestât sîn buoze, daz er ir ze vrouwen jach,
der ich lange gedienet hân
her mit ganzer stæte.
wolde er sî geruowet lân,
wie rehte er danne tæte!

- 7 Wê, waz hât er muochen!
si kumt im niht ze mâze.
zwiu sol sîn pîneclîch gebrech?
im enmac gehelfen niht sîn hovelîch gewant.
er sol im eine suochen,
diu in werben lâze.
diu sînen rôten buosemblech
diu sint ir ungenæme, dar zuo sîn hiufelbant.
enge ermel treit er lanc,
die sint vor gebræmet,
innen swarz und ûzen blanc.
mit sîner rede er vlæmet.

1. Es tut mir im Herzen weh, dass der kalte Winter viele schöne Blumen zugrunde richtet. Genauso richtet mich das Liebesleid zugrunde. Diese beiden Nöte drängen mich weit zurück an das dem Ziel meiner Freude entgegengesetzte Ende. O weh, dass die Vollkommene das willentlich geschehen lässt, wo sie doch gewiss all mein Leid verringern kann. O weh, erlebte ich den Tag noch, an dem sie mir gnädig wäre!
2. Wenn ich mich allein zurückziehe und an sie denke – gäbe es bei ihr überhaupt weibliche Güte, dann hätte die sich nicht so lange bei ihr versteckt. Da sie meine neuen Lieder nicht belohnt – kann ich nicht anderswo dienen? Nein, ich will dieses Leid willentlich weiter ertragen. Was wäre, wenn sie als eine beglückende Frau ihre Einstellung noch völlig ändert und mein Herz und meinen Körper glücklich macht? Die beiden sind verwundet.
3. Zusätzlich zu dem Kummer, den ich von ihr erleide, bedrängt mich noch ein weiteres Leid, das mich immer schon mehr bedrängte als jedes andere Leid, auch wenn ich darüber lache und mich fröhlich gebe: Ein Bauerntöpel hat mir den Krieg erklärt allein wegen meines übermütigen Gesangs. Der heißt Adeltir und ist in Enns geboren. Immerzu droht er mir wie einer fetten Gans.

4. Heuer beim Tanz ging er immerzu herum. Folgenden Tausch trieb er den ganzen Tag lang: Funkelnden Kopfschmuck gab er für ihre frischen Blumenkränzlein. Etzel und Lanze, zwei dumme Burschen, taten dasselbe wie er. Lanze belästigte ein prächtiges Mädchen. Einen kleinen schönen Schleier riss er von ihrem Kopf und einen Blumenkranz. Wer hatte ihm das erlaubt?
5. Verflucht sollen seine Hände sein! Die Finger soll er verlieren, mit denen er den schädlichen Riss gerissen hat! Hätte er ihr das Kopftuch nicht herabgerissen, hätte sie das Kränzlein trotzdem verloren. Er ist unanständiger als damals Engemar, der mit Gewalt Friederun den Spiegel raubte. Deshalb bin ich dem Bauertölpel gram, diesem Hans Wurst.
6. Meine alte Anklage wird durch die neue wieder geweckt. Es hat jener Bauernrüpel heuer in mir geweckt, was mir jemals an Leid widerfuhr. Bevor ich es länger ertrage, das verspreche ich euch, springe ich zu ihm in den Tanzring. Er wird es mir büßen, dass er sie als Herrin beanspruchte, der ich bisher lange gedient habe mit ganzer Beständigkeit. Würde er sie in Ruhe lassen, wie richtig er sich dann verhielte!
7. Was hat er nur für Flausen! Sie passt gar nicht zu ihm. Wozu soll sein quälendes Lärmen dienen? Sein höfisches Kleid kann ihm nichts helfen. Er soll sich eine suchen, die ihn um sich werben lässt. Sein roter Brustpanzer gefällt ihr nicht, auch nicht sein Helmband. Enge lange Ärmel trägt er, die sind vorn mit Pelz besetzt, innen schwarz und außen weiß. Beim Reden flämelt er.

In den ersten beiden Strophen stellt der Sänger neben das allgemeine Winterleid sein eigenes Liebesleid. Die Unzugänglichkeit der Umworbene provoziert Zweifel an ihrer *güete*, die der vorbildliche Liebende jedoch, wie es sich gehört, abweist (Str. 2). Dabei wird das Dienst-Lohn-Modell ausdrücklich aufgerufen, und zwar in seiner minnesangtypischsten Gestalt: Die Umworbene belohnt den Sänger nicht dafür, dass er ihr mit seinen Liedern dient. Nichts weicht bis dahin von den Minnesangkonventionen ab.

Die dritte Strophe bricht sie jedoch radikal, indem sie über die traditionelle Abweisung hinaus ein weiteres Leid und mit ihm Neidharts typisches Personal, die *dörper*, ins Spiel bringt. *dörper* ist ein ins Mittelhochdeutsche entlehntes mittelniederdeutsches Wort (von *dorp* für Dorf). Es bedeutet ›Bauer‹ und wird in mittelhochdeutschen Texten auch benutzt, um unhöfische Menschen jeder Art zu bezeichnen (ähnlich wie wir abwertend zu jedem ›Bauernrüpel‹ sagen könnten); das Abstraktum *dörperheit* diente schon vor Neidhart als Gegenbegriff zu *hövescheit*. Neidharts *dörper* sind sowohl Rüpel als auch Bauern auf dem Dorf, im Gegensatz zu den kultivierten Adeligen am Hof; der Kontrast zielt auf die ständische Differenz und auf das Gefälle an Kultiviertheit gleichermaßen.

Die *dörper* erscheinen in den Winterliedern als Konkurrenten des Sängers um die Gunst der Umworbene und deshalb als steter Anlass seines Leids. Der Konkurrenz wegen passt im Beispieltext (Str. 3) dem Bauernburschen Adeltir der Gesang des Sängers nicht. Wie in den meisten Winterliedern werden die *dörper* mit Namen belegt; oft gibt es ganze Namenkataloge, die einen komischen Effekt haben, die Bauern aber auch als Haufen präsentieren, der als Gegensatz zum

kultivierten Einzelnen in der höfischen Gesellschaft gedacht ist. Konkurrenten des Sängers können die *dörper* nur sein, weil die Umworbene eine der ihren ist, ein Bauernmädchen. So stellt sich die Grundkonstellation in Neidharts Winterliedern dar: Der Minnesänger wirbt auf dem Dorf um ein Mädchen, als ob es eine adelige Dame wäre, und kommt dabei in Konflikt mit den Bauernburschen.

Das Geschehen konzentriert sich zumeist auf das Verhalten der bäuerlichen Konkurrenten des Sängers (Str. 4-5). Auch sie beschäftigen sich mit Liebeswerbungen und lassen sich dabei nicht lumpen: Adeltir und zwei weitere *dörper* schenken dem Mädchen beim Tanz anstelle der einfachen Blumenkränzchen glitzernden Kopfschmuck. Das rückt die Bauern, auf die Neidharts adeliges Publikum ohnehin aus großer Höhe herabsah, in ein schlechtes Licht: Geschenke lassen sich als Versuch verstehen, die Liebe zu kaufen, und Käuflichkeit steht im eklatanten Gegensatz zu den Idealen der höfischen Liebe.

Eine ebenso rüpelhafte Eigenschaft der Bauern ist ihr rabiates Auftreten gegenüber den Mädchen. Immer geht es schnell handgreiflich zu, und die Bezeichnungen der Handgreiflichkeiten klingen oft – wie hier (Str. 4) das Herunterreißen von Schleier und Blumenkränzlein – nach verhüllenden Ausdrücken für sexuelle Gewalt. In zahlreichen Liedern erinnert sich der Sänger daran, wie der *dörper* Engelmar dem Mädchen Friederun ihren Spiegel raubte (Str. 5) – eine Aktion, die als prototypische Gewalttat, als das schlechthin Ungehörige und als Ursache für den Verlust aller Freude erscheint. So oft der Spiegelraub auch erwähnt ist, wird doch nie eindeutig aufgedeckt, ob man ihn als verhüllende Metapher für eine Vergewaltigung verstehen soll. Die Empörung des Sängers darüber jedenfalls gründet, wie man in manchen Liedern erfährt, nicht zuletzt darauf, dass er es selbst auf Friederun abgesehen hatte.

Zusammen mit einigen weiteren Motiven erfüllt der Spiegelraub eine wichtige intertextuelle Funktion: Indem er in verschiedenen Liedern immer wieder erwähnt wird, verbindet er die Texte miteinander und bezieht sie auf dieselbe Dorfszenerie. Das Publikum soll sich Neidharts Lieder stets als von derselben Dorfwelt handelnd denken, deren Personal in Gestalt einiger besonders erinnerungswürdiger Protagonisten die Rezipienten ebenso kennen wie bestimmte erinnerungswürdige Ereignisse. Umgekehrt sind die einzelnen Lieder nur für diejenigen ganz verständlich, die Neidharts *dörperliche* Kunstwelt kennen. Was auf den ersten Blick nach ›realistischer‹ Konkretisierung aussieht, ist in Wahrheit reine Artifizialität.

Dass der Bauer Lanze (der Name ermöglicht eine obszöne Assoziation) dem Mädchen Schleier und Kranz herunterreißt, stellt für den Sänger eine verabscheuungswürdige Gewalttat dar, die allen höfischen Vorstellungen vom kultivierten Verhalten gegenüber Frauen widerspricht. Mit der Ankündigung, Lanze dafür zur Rechenschaft ziehen zu wollen, enthüllt der Sänger schließlich das Konkurrenzverhältnis (Str. 6): Der *dörper* beansprucht als seine Herrin just jene, um die der Sänger lange und beständig, aber vergeblich dient.

Die siebte Strophe belässt es dann allerdings bei der Klage darüber, dass das Mädchen dem *dörper* Lanze nicht angemessen sei. Da der Bauernbursche und das Bauernmädchen durchaus denselben sozialen Rang haben, wirft das indirekt die

Frage auf, ob das Mädchen denn ein passendes Werbungsobjekt für den Sänger darstellt. Das Lied schließt mit der Beschreibung des höfischen Auftretens des *dörpers*, das Neidharts adeliges Publikum als Standesanmaßung beurteilen musste:



Abb. 2: Neidhart und die Bauern. Miniatur zu den Liedern Neidharts in der Manessischen Liederhandschrift.

Dass Bauern höfische Kleider trugen, verbot in der Lebenswirklichkeit die Kleiderordnung; auch die Rüstung war ein Privileg des Adels. Lanze besitzt darüber hinaus vornehme, modisch zweifarbige Ärmel mit Pelzbesatz. Der Gipfel ist freilich, dass er flämelt: *vlæmen* bezeichnete eine Ausdrucksweise, die Hochdeutsch mit niederdeutschen Wörtern und Wortformen vermischt (zum Beispiel *liebe soete kindekîn* statt *liebe süeze kindelîn*). Die Bezeichnung rührt daher, dass das flämische Sprachgebiet in Flandern und Brabant ein früher Vermittlungsraum französischer Hofkultur in die deutschsprachigen Länder war. Zusammen mit einer großen

Zahl französischer Lehnwörter gelangten seit dem 12. Jahrhundert deshalb auch einige niederdeutsche (wie etwa *dörper*) in die mittelhochdeutsche höfische Sprache, so dass das *vlāmen*, ähnlich wie die als *strīfeln* bezeichnete Verwendung französischer Wörter (vgl. S. 109), eine Option adeligen Sprachgebrauchs war.

Das Konstruktionsprinzip der *dörper*-Figuren ist leicht zu erkennen: Sie verfügen über materiellen Wohlstand und tun, als ob sie höfisch wären; ihr Verhalten ist jedoch, ihrem tatsächlichen Stand entsprechend, ungehobelt. Das Konstruktionsprinzip der Minnesänger-Figur entfalten andere Winterlieder deutlicher. In einigen Texten ist der Sänger als verarmter Adelige dargestellt, dessen Grundbesitz den sprechenden Namen *Riuwental* (Jammertal) trägt. Die Situierung dieser Sängerheimat stammt nach Auskunft eines Liedtexts (Sappler WL 24) aus Neidharts bayerischer Zeit. Aus dem Dichternamen *Nīthart*, der in den Handschriften als Autornamen erscheint und mit dem der Minnesänger in den Trutzstrophen einiger Lieder gelegentlich angesprochen wird, und der Herkunftsbezeichnung *Riuwental* ist der Name ›Neidhart von Reuental‹ kombiniert, der in der Textüberlieferung des 13. und 14. Jahrhunderts nie vorkommt, aber immer noch durch manche moderne Darstellung geistert. Einen historischen Dichter ›Neidhart von Reuental‹ hat es nie gegeben; es gab einen Dichter Neidhart, der als fiktive Figur seiner Lieder in einem Jammertal wohnt und in einem spezifischen Strophentypus ebenfalls Neidhart heißt.

Dieser fiktive Sänger singt seine Lieder nicht am Hof bei den Adeligen, sondern für die Bauern auf dem Dorf; gewöhnlich spielt er ihnen damit zum Tanz auf. Mit seinen Liedern und seiner höfischen Verhaltenskompetenz versucht er einerseits, in Konkurrenz zu den Bauernburschen Bauernmädchen zu verführen. Dabei agiert er entweder nach dem Unterwerfungsmuster der höfischen Liebe (was auch auf dem Dorf nicht zum gewünschten Erfolg führt) oder nach dem Handgreiflichkeitsmuster der Bauern (was sein eigenes Verhalten unhöfisch macht). Andererseits dienen seine Lieder, genau wie am Hof, als Vortragskunst dazu, der Gesellschaft Freude zu vermitteln – allerdings eben einer Gesellschaft von Bauernburschen und Bauernmädchen. (Die Autorminiatur der Manessischen Handschrift betont den Standesunterschied: Ein dem höfischen Schönheitsideal entsprechender Neidhart steht zwischen höfisch gekleideten und mit Schwertern behängten, aber durch ihre Gesichtszüge – Nase, Kinn – als hässlich gekennzeichneten und wegen der gebeugten Haltung etwas kleineren Bauern.)

Grundlagen für den Bedeutungsaufbau der Winterlieder sind der Bezug auf das monologische Textmodell der Minnekanzone und die Verwendung typischer Minnekanzonenmotive wie des Minnesangs als Frauendienst, der beständigen Werbung oder der Vermittlung gesellschaftlicher Hochstimmung. Die Winterlieder evozieren das Konzept von höfischer Liebe und höfischem Minnesang, um es mit dem Bauernmädchen als erotischem Objekt und den Bauern als Liedpublikum kontrastieren zu können: Die traditionellen Muster des Minnesangs werden auf den falschen Gegenstand und den falschen gesellschaftlichen Raum bezogen.

Die Sommerlieder der R-Sammlung sind nicht in der Form von Stollenstrophen komponiert. In der Regel zeigt das schon die sprachmetrische Gestalt. Doch auch das unten behandelte Beispiel, das sprachmetrisch die Form einer Stollenstrophe hat, folgt musikalisch nicht diesem Muster: Die zu diesem Lied überlieferte Melodie vollzieht in der ersten Strophenhälfte nicht die typische Stollenwiederholung. Die musikalisch zweiteilige Strophenform der Sommerlieder wird in der Neidhart-Forschung gelegentlich – nach der Bezeichnung für einen Gruppentanz – ›Reienstrophe‹ genannt, weil der Sänger in Neidharts Liedern manchmal zum Reientanz aufruft; dass zu diesen Liedern tatsächlich Reien getanzt wurden, ist freilich nicht abzusichern.

Neidharts Sommerlieder klangen, im Gegensatz zu den Winterliedern, wegen ihrer musikalischen Form von vornherein nicht nach der Minnesangtradition. Auch inhaltlich greifen die Sommerlieder mit dem obligatorischen Sommereingang am Beginn möglicherweise nicht auf das Modell der Minnekanzone zurück (Worstbrock 2001): Die charakteristische Kombination aus Sommerfreude und Tanzaufwurf, mit der die Sängerede meistens einsetzt, hat auffällige Gemeinsamkeiten mit einem Liedtyp der zeitgenössischen lateinischen Liebeslyrik, der in den ›Carmina Burana‹ belegt ist, der größten erhaltenen Sammlung lateinischer Lieder aus dem 12. und frühen 13. Jahrhundert. (Worstbrock zufolge könnte dieser lateinische Liedtyp seinerseits auf nicht erhaltene deutschsprachige Liebeslieder zurückgehen.) Die Sommerlieder würden demnach eingangs das eher unproblematische Freude-Modell einer anderen – sei es nun deutschen oder lateinischen – Liedtradition evozieren, auf die vielleicht auch die musikalische Strophenform verweist. Dieses Freude-Modell wird, genauso wie das in den Winterliedern eingangs evozierte Minnekanzonen-Modell, im weiteren Liedverlauf dann aber stets gebrochen (zum Sommerlied-Typus in R, seinen Variationen und den davon abweichenden Konstruktionen in B und C vgl. Warning 2007).

Der Bruch ereignet sich in Gestalt von zwei Varianten dialogischer Textpartien, die an den Sommereingang anschließen und als Erfindungen Neidharts gelten dürfen. Bei der ersten Variante, dem ›Gespielinnen-Dialog‹, handelt es sich um Gespräche zwischen zwei Dorfmädchen, die in den Liedtexten mit dem mittelhochdeutschen Wort *gespil* (Freundin) bezeichnet sind. Beim zweiten Typus, dem ›Mutter-Tochter-Dialog‹, unterhält sich ein Dorfmädchen mit seiner Mutter. Das folgende Beispiel ist ein Gespielinnendialog (Sappler SL 14; SNE Bd. 1, S. 114-119; Wachinger S. 18):

- 1 Ine gesach die heide
nie baz gestalt,
in liehter ougenweide
den grüenen walt.
an den beiden kiese wir den meien.
ir mägde, ir sult iuch zweien
gein dirre liehten sumerzît,
in hôhem muote reien.

- 2 Lop von mangan zungen
 der meie hât.
 die bluomen sint entsprungen
 an manger stat,
 dâ man ê deheine kunde vinden.
 geloubet stât diu linde.
 sich hebt, als ir wol habt vernomen,
 ein tanz von höfschen kinden.
- 3 Die sint sorgen âne
 und vröuden rîch.
 ir mägede wolgetâne
 und minneclîch,
 zieret iuch wol, daz iu die Beier danken,
 die Swâbe und die Vranken!
 ir brîset iuwer hemde wîz
 mit sîden wol zen lanken!
- 4 »Gein wem solt ich mich zâfen?«,
 sô redete ein maget.
 »die tumben sint entslâfen;
 ich bin verzaget.
 vreude und êre ist al der werlde unmære.
 die man sint wandelbære.
 deheiner wirbet umbe ein wîp,
 der er getiuwert wære.«
- 5 »Die rede soltû behalten«,
 sprach ir gespil.
 »mit vröuden sul wir alten:
 der manne ist vil,
 die noch gerne dient guoten wîben.
 lât solhe rede belîben!
 ez wirbet einer umbe mich,
 der trûren kan vertrîben.«
- 6 »Den soltû mir zeigen,
 wier mir behage.
 der gürtel sî dîn eigen,
 den ich umbe trage.
 sage mir sînen namen, der dich minne
 sô tougenlîcher sinne!
 mir ist getroumet hînt von dir,
 dîn muot der stê von hinne.«

7 »Den si alle nennent
 von Riuwental
 und sînen sanc erkennent
 wol über al,
 derst mir holt. mit guote ich im des lône.
 durch sînen willen schône
 sô wil ich brîsen mînen lîp.
 wol dan, man liutet nône!«

1. Nie sah ich die Heide schöner geschmückt, als leuchtende Augenweide den grünen Wald. An den beiden erkennen wir den Mai. Ihr Mädchen, ihr sollt euch ›paaren‹ (zum Tanz) in dieser strahlenden Sommerzeit, hochgestimmt den Reien tanzen.
2. Viele Zungen rühmen den Mai. Die Blumen sind an vielen Stellen aufgeblüht, wo man zuvor keine finden konnte. Belaubt ist die Linde. Dort beginnt, wie ihr sicher gehört habt, ein Tanz höfischer Mädchen.
3. Die sind ohne Sorgen und reich an Freude. Ihr Mädchen, schön und liebenswert, schmückt euch gut, so dass es euch die Bayern, die Schwaben und die Franken danken. Eure weißen Hemden sollt ihr mit Seide an den Hüften gut schnüren.
4. »Für wen sollte ich mich schmücken?«, sprach ein Mädchen. »Die Deppen sind eingeschlafen, ich bin verzagt. Freude und Ehre sind der ganzen Welt gleichgültig. Die Männer sind unbeständig. Keiner wirbt um eine Frau, durch die er Ansehen erhalten könnte.«
5. »Rede nicht so«, sagte ihre Freundin. »Wir werden fröhlich alt werden. Es gibt noch viele Männer, die edlen Frauen gerne dienen. Hör auf, so zu reden! Um mich wirbt einer, der das Leid vertreiben kann.«
6. »Den musst du mir zeigen, (ich will sehen,) wie er mir gefällt. Den Gürtel schenke ich dir (dafür), den ich trage. Sage mir, wie er heißt, der dich so heimlich liebt! Heute Nacht habe ich von dir geträumt, dass du von hier fort willst.«
7. »Den sie alle den von Reuental nennen und dessen Lieder sie überall gut kennen, der liebt mich. Mit Gutem belohne ich ihn dafür. Seinetwegen will ich mich schön schnüren (kleiden). Auf, man läutet schon die neunte Stunde (Nachmittag)!«

Mit dem Sommereingang fordert der Sänger die Mädchen zum Maitanz unter der Linde auf (Str. 1-3). Beim *reien* sollen sie sich *zweien*, also Paare mit den männlichen Tänzern bilden. Der Reien ist ein (auch von der Hofgesellschaft praktizierter) Gruppentanz, bei dem die Geschlechter sich zu gemischten Paaren ordnen. Das Verbum *sich zweien* ist zwar für weitergehende Assoziationen offen (wie neuhochdeutsch ›sich paaren‹), aber die Ausdrucksweise ist zunächst ebenso konsequent höfisch wie bei der Liebesklage am Anfang des oben behandelten Winterlieds: Die Anrede *mägde* lässt den Stand der Bezeichneten offen, weil jede unverheiratete Frau eine *maget* (Mädchen) ist. Die angestrebte Stimmungslage ist der *hohe muot*, bei dem das Adjektiv ›hoch‹ das Höfisch-Vornehme der Fröhlichkeit betont. Die tanzenden *kint* (Mädchen) sind ausdrücklich als höfisch bezeich-

net. Sie verfügen über die typischen Qualitäten der höfischen Dame; sie sind freudenschon, schön und der Minne wert. Nur mit der Aufforderung, das Hemd an den Hüften gut zu schnüren (damit die Körperform betont wird), würde der Minnesänger eine adelige Dame vielleicht nicht so direkt konfrontieren. Neidharts Publikum weiß, dass die Dorfmadchen gemeint sind: Die Szenerie zeigt den Sänger, der mit seinem Lied auf dem Dorf zum Tanz aufruft.

Die anschließenden Strophen führen die Sängerede nicht mehr fort. Der Dialog zwischen den beiden Mädchen ist jedoch thematisch an sie angeschlossen: Die Frage des Mädchens, für wen sie sich denn schmücken sollte (4,1), knüpft an die entsprechende Aufforderung des Sängers an (3,8). Das Mädchen will sich nicht zum Tanz herausputzen, weil es keine ordentlichen Verehrer mehr gibt. Den Vorwurf formuliert sie zunächst nicht sehr vornehm: Die Männer sind verschlafene Deppen. Dann schwenkt ihre Ausdrucksweise aber ganz auf das Niveau höfischer Wertbegriffe ein: Die Gesellschaft hat kein Interesse mehr an *vröide* und *êre* (*êre* kommt als Standeseigenschaft eigentlich nur Adeligen zu). Das Adjektiv *wandelbære* (wechselhaft) misst die Männer am höfischen Verhaltensprinzip der *stæte*. Der Vorwurf, dass die Männer nicht um Frauen werben, die ihren gesellschaftlichen Wert erhöhen könnten, setzt das Modell der höfischen Liebe voraus. Das Bauernmädchen beherrscht zum einen die höfische Terminologie und kann reden wie eine Dame; zum andern möchte es umworben sein wie eine höfische Dame und beschwert sich darüber, dass es keine höfischen Frauendiener mehr gibt.

Da ihre Freundin die Klage über den Verfall der höfischen Liebe mit dem Hinweis auf ihre eigene Erfahrung zurückweist (Str. 5), möchte das erste Mädchen unbedingt wissen, wer der vorbildliche Verehrer ist (Str. 6). Wie bei einem höfischen Verhältnis ist dabei von heimlicher Liebe die Rede. Doch nun kommt bei beiden die Bauernnatur zum Vorschein: Die eine ist nicht bereit, das Geheimnis zu respektieren, und unternimmt einen kleinen Bestechungsversuch. Die andere ist nicht fähig, das Geheimnis zu bewahren, und plaudert den Namen des Verehrers ohne weiteres aus (Str. 7). Es ist der Reuentaler, der das Bauernmädchen höfisch umwirbt und den alle in der Bauernwelt als Sänger kennen. Bei diesem Mädchen hat er Erfolg; sie belohnt ihn für seinen Liebesdienst und will sich zum Tanz, zu dem der Sänger am Anfang des Lieds aufrief, für ihn schmücken.

Andere Sommerlieder führen die immer neu variierte Grundkonstellation weiter aus. Das Bauernmädchen hofft (gegen die Normen der Ständegesellschaft) auf eine Ehe mit dem Ritter von Reental. Den in einem Mutter-Tochter-Dialog erteilten mütterlichen Rat, lieber einen bäuerlichen Bewerber zu heiraten, weist sie zurück. Selbst die mütterliche Warnung vor den Verführungsabsichten des Reuentalers, der im letzten Sommer erst ein anderes Mädchen geschwängert habe, beeindruckt sie nicht, weil ihr der Ritter gerade neue rote Schuhe geschenkt hat – Bauernmädchen sind käuflich, der Sänger agiert kaum anders als die Bauernburschen. Wenn ihn die Sommerlieder als das Objekt des weiblichen Begehrens zeigen, signalisieren sie ihrem adeligen Publikum stets, was die Mädchen nicht durchschauen: Auf dem Dorf wird die höfische Kompetenz des Sängers zur bloßen Verführungsstrategie, die die leichtgläubigen Mädchen für Frauendienst

halten. Unfreiwillig entlarven sie sich als Verführungsoffer: Indem sie höfisch reden, offenbaren sie, dass sie nicht über die höfische Verhaltenskompetenz der Dame verfügen, die ihren Verehrer auf die Probe stellt und über Bestechungsversuche empört wäre.

Die Mutter-Tochter-Dialoge konfrontieren diese Leichtgläubigkeit des Mädchens mit dem Wissen der Mutter, die die Geltung der Ständeordnung kennt und die höfische Maske des Reuentalers durchschaut. Doch selbst die alte Bäuerin bleibt in Neidharts Liedern nicht immer die kluge Figur, die die Ordnung vertritt. Einige Texte verkehren die Rollen so, dass die Mutter zum Gegenstand des Spotts wird: Als ›geile Alte‹ will sie, von der Minne betört, zum Tanz, während die Tochter versucht, sie davon abzuhalten. Bei Bauern schützt auch Alter nicht vor Torheit.

Die Winter- und Sommerlieder der R-Sammlung führen gleichermaßen vor, dass die Bauern trotz Wohlstands und höfischen Auftretens zu wahrhaft höfischem Verhalten nicht fähig sind. Bei den Burschen zeigt sich das in der Neigung zur Gewalt, bei den Mädchen in der leichtgläubigen Verführbarkeit, die das Fehlen der nur Adeligen eigenen Ehre anzeigt. Diese Konstruktion der Bauernfiguren dürfte der Grundeinstellung eines höfischen Publikums entsprochen haben: Bauern können nicht wirklich kultiviert sein, weil ihnen die geburtsbedingte adelige Exklusivität abgeht. Wo Neidharts Lieder die Bauern dem adeligen Gelächter preisgeben – und das tun sie sowohl mit den Burschen als auch mit den Mädchen –, da bestätigen sie das Überlegenheitsbewusstsein ihres Publikums.

Provokanter ist die Konstruktion der Minnesängerfigur. Der traditionelle Repräsentant adeliger Exklusivität, die poetische Leitstimme der höfischen Kultur, macht sich als verarmerter Ritter mit den Bauern gemein. Er trägt mit seinen sexuellen Ambitionen den Minnesang unter die Unkultivierten und gibt als höfische Liebe aus, was doch bloß Verführung ist. Wenn seine Taktik an den bäuerlichen Konkurrenten und ihrer Handgreiflichkeit scheitert, macht er sich durch den Misserfolg lächerlich; wenn sie bei den Mädchen Erfolg hat, raubt sie der Liebe jeden Wert. Auch diese Minnesänger-Rolle wird dem adeligen Gelächter preisgegeben: Wer die wertvollste Perle der höfischen Kultur, die vornehme Liebe und ihre poetische Leitgattung, vor die Bauern wirft, erniedrigt sich selbst.

In diesem Sinn liegt den in der Riedegger Handschrift gesammelten Neidhart-Liedern eine satirische Bedeutungskonstruktion zugrunde: Sie zeigen anhand der Darstellung des Falschen, was als das Richtige gelten soll. Der geniale Kunstgriff besteht darin, den Minnesänger selbst zur Negativfigur der Satire zu machen: An ihm wird vorgeführt, dass jede Preisgabe adeliger Exklusivität falsch ist. Indem die Lieder ihr Publikum mittels der Darstellung der Bauern seiner eigenen ständischen Exklusivität versichern, bestehen sie zugleich darauf, dass diese Exklusivität auch gewahrt werden muss. Da Neidhart den Verstoß gegen dieses Prinzip auf den Minnesänger lädt, braucht er die Kultiviertheit seines Publikums nicht ausdrücklich in Zweifel zu ziehen. Nur in der Gestalt der Minnesänger-Figur wird die Gefahr entfaltet, dass die höfische Gesellschaft die anstrengende Ambition der vornehmen Liebe preisgeben könnte.

Diese ausgesprochen kluge Konstruktion ermöglicht es einerseits, dass das Publikum nicht selbst zum Gegenstand der Satire wird; andererseits verlangt sie dem Publikum aber auch ein hohes Maß an Interpretationsleistung ab. Die Rezipienten müssen erkennen, dass der Minnesänger seine eigene Autorität als Anwalt höfischer Idealität zerstört, indem er sich selbst zur komischen Negativfigur macht, dass er diese Autorität in der satirischen Verkehrung aber umso nachdrücklicher beansprucht, indem er an sich selbst vorführt, was falsch wäre.

Zur Bedeutungskonstruktion von Neidharts *dörper*-Liedern gehört freilich auch, dass die Satire das Verführerische dessen, was sie als falsch ablehnt, voraussetzen und auch zum Ausdruck bringen muss: Wäre die nicht normierte, geradezu anarchische Körperlichkeit der *dörper* nicht eine verlockende Alternative zur höfischen Selbstbeherrschung, brauchte es die moralische Anstrengung nicht, und die Satire hätte keinen Anlass. In diesem Sinn eignet dem Verhalten von Neidharts *dörpern* der Reiz der Verbotenen. Nicht zuletzt auf der permanenten Neigung der Lieder zu Formulierungen, die einen offen obszönen Charakter haben oder obszöne Anspielungen enthalten, beruht die Ambivalenz der Konstruktion: Wenn das Publikum sich über die Redeweise jenseits der höfischen Anstandsregeln amüsiert statt empört, amüsiert es sich über das Unhöfische. Das wirft die Frage auf, ob die Belustigung, die die Texte offensichtlich evozieren sollen, auf einem heimlichen Gefallen am Unkultivierten oder auf der sicheren Überlegenheit gegenüber dem Unkultivierten gründet.

Dass Neidharts höfisches Publikum am ungezwungenen *dörper*-Verhalten genug Gefallen finden konnte, um die Lieder als parodistische Belustigung über die Regeln von höfischer Liebe und Minnesang zu verstehen, halte ich dagegen für unwahrscheinlich. Eine solche Deutung gehört zwar zu den interpretatorischen Standardoptionen der Neidhart-Forschung, verträgt sich meines Erachtens aber schlecht damit, dass die Komikeffekte stets die Abweichung vom Modell der höfischen Liebe lächerlich machen und nicht das Modell selbst. Deshalb scheint mir der verschiedentlich ventilierte Gedanke, dass das höfische Liebeskonzept zugleich satirisch bestätigt und parodistisch in Frage gestellt werden soll, in den Textkonstruktionen nicht angelegt zu sein. Für eine ›Überwindung‹ der hohen Minne lassen sich Neidharts Lieder noch weniger in Anspruch nehmen als diejenigen Walthers von der Vogelweide.

Im Spiegel der satirischen Sinnkonstruktion kommt bei Neidhart aber gelegentlich eine Beunruhigung durch ökonomische Verhältnisse zum Ausdruck, die nicht der geburtsständischen Ordnung entsprechen: Der verarmte ritterliche Minnesänger gibt die adelige Exklusivität preis und mischt sich unter die Bauern; die wohlhabenden Bauern maßen sich adelige Standesattribute an und treten ihm als Konkurrenten entgegen. Gegensätze zwischen wirtschaftlichem Wohlergehen und ständischer Ordnung werden gerade in österreichischen Quellen des 13. Jahrhunderts häufiger beklagt: In manchen adeligen Kreisen hatte man den Eindruck, dass die Adeligen verarmten und die Bauern zu reich würden. Gegenstand von Neidharts Liedern ist indes nicht eine Spiegelung sozialgeschichtlicher Vorgänge, sondern adeligen Selbstverständnisses: Weil adelige Exklusivität auf Reichtum gründet, geht der Mangel an Kultiviertheit beim Reuentaler mit Armut

einher; weil sich adelige Exklusivität vererbt, werden die Bauern durch Reichtum nicht vornehm.

Neidharts Lieder konstruieren das vielleicht deutlichste Exklusivitätsmodell im Minnesang des 13. Jahrhunderts: Im satirischen Spiegel des heruntergekommenen Minnesängers, der Minne und Minnesang missbraucht, beschwören sie den Wert höfischer Liebe und höfischen Minnesangs als Ausdrucksformen aristokratischer Identität. Das macht, bei aller Heiterkeit, freilich einen defensiven Eindruck – als ob das einmal Selbstverständliche verteidigt werden müsste, weil es nicht mehr selbstverständlich ist.

Ausgaben: SNE (gesamter Überlieferungsbestand, Texte und Melodien), Sappler (enthält im Wesentlichen die Lieder des R-Bestands mit Zusatzstrophen anderer Handschriften), Beyschlag (R- und A/B/C-Bestand, mit neuhochdeutscher Übersetzung); Wachinger (Auswahl mit Übersetzung und Kommentar).

Literatur: Ein ausführliches Verzeichnis der Neidhart-Literatur findet sich in SNE (s. Ausgaben), Bd. 3, S. 561-608. – Gaier 1967, Titzmann 1971, Ruh 1974, Ortman 1976, Fritsch 1976, Becker 1978, Adam 1979, Rischer 1979, Janssen 1980, Giloy-Hirtz 1982, Birkhan (Hg.) 1983, H. Wenzel 1983, Bennewitz-Behr u. U. Müller 1985, Brunner (Hg.) 1986, J.-D. Müller 1986, Ragotzky 1986, Bennewitz-Behr 1987, Mertens 1988, Lienert 1989, U. Müller 1989, Schweikle 1990, Becker 1992, Bennewitz 1994, Bärmann 1995, Holznagel 1995, Kühnel 1995, J.-D. Müller 1995, U. Müller 1995, Obermaier 1995, Tervooren 1995, Lienert 1996, J.-D. Müller 1996, Tomasek 1996, Vögel 1997, Lienert 1998, Hages-Weißflog 1998, Haubrichs 1998, Tomasek 1999 und 1999a, E. Wenzel 1999, Bennewitz 2000 und 2000a, Klein 2000, Koller 2000, Millet 2000, Peters 2000, E. u. H. Wenzel 2000, Bockmann 2001, J.-D. Müller 2001, Worstbrock 2001, Haufe 2003, Haustein 2003, J.-D. Müller 2003, Diehr 2004, Lindemann 2004, Kragl 2005, Schwarz 2005, März 2006, Schulze 2006, Wachinger 2006, Kragl 2007, Laude 2007, J. Warning 2007.

Literatur zu den Melodien verzeichnen Schweikle 1990, Diehr 2004, Kragl 2005 und 2007. Einspielungen sind verzeichnet in SNE (s. Ausgaben), Bd. 3, S. 609-613.