

ZWISCHEN KONSERVIERUNG, RESTAURIERUNG UND AKTUALISIERUNG

Zur Frage nach dem Verwendungszweck der Berliner Neidhart-Handschrift c

von Anna Kathrin Bleuler, München

Abstract

In dem Beitrag wird eine neue Funktionsbestimmung der Berliner Neidhart-Handschrift c vorgenommen, die – entgegen bisheriger Vermutung – weder als Vortragsvorlage taugt noch allein ein antiquarisches Sammlerinteresse dokumentiert. Obwohl die Einrichtung den Eindruck einer Liederbuchkonzeption erweckt, stellen die Texte keine brauchbare Grundlage für den Gesangsvortrag dar, da die Setzung der Virgeln, Reim und Rhythmus sich oft als fehlerhaft erweisen sowie Text- und Melodienstruktur nicht verknüpft werden. Da die redaktionellen Eingriffe des c-Schreibers das Interesse verfolgen, die Sammlung dem zeitgenössischen Bedürfnis nach Schwankhaft-Komischem anzupassen, und ihr damit ein ganz eigenes Profil verleihen, muss man von einer aktualisierenden Aufbereitung für ein städtisches Publikum ausgehen, das ein lebendiges Interesse an den Neidhart'schen Schwankstoffen besitzt.

This article redefines the function of the Berlin Neidhart manuscript c, which – in contrast to previous assumptions – is neither suited to be used as a basis for performance nor does it demonstrate a collector's interest in ancient texts. Although the structure gives the impression of a song book, the texts cannot be used for singing, as the use of virgules and the rhyme and rhythm frequently prove to be incorrect and are not linked to the melody structure. The editorial changes made by the scribe of c are aimed at adapting the collection to the contemporary need for farcical, comic texts, thereby giving it a profile of its own. This points to an updating edition for an urban public with a lively interest in the material of Neidhart's farces.

Einführung

In der Mitte des 15. Jahrhunderts, etwa 200 Jahre nach dem Tod des Minnesängers Neidhart, in einer Zeit, in der die Minnesang-Rezeption längst versiegt ist, findet sich eine Überlieferung von Neidharts Liedern, die die des 13. und 14. Jahrhunderts in ihrem Umfang weit übertrifft. Neben einem Doppelblatt-Fragment¹ und einiger Streu-Überlieferung² sind Einzel- bzw. Gruppeneinträge in Liederbüchern³, eine Autorsammlung in einer Sammelhandschrift vermischten Inhalts⁴ sowie drei selbständige Liedsammlungen erhalten. Bei den selbständigen Liedsammlungen handelt es sich um die Berliner Handschrift mit der Sigle c (zweite Hälfte 15. Jahrhundert, vermutlich aus

¹ Vgl. das Stockholmer Neidhart-Fragment (st); zur Handschriftenbeschreibung vgl. Günther Schweikle: Neidhart, Stuttgart 1990 (SM 253), S. 14, und Dietrich Boueke: Materialien zur Neidhart-Überlieferung, München 1967 (MTU 16), S. 42.

² Vgl. den Fribourger Neidhart-Eintrag (fr.), den Prager Neidhart-Eintrag (pr) sowie den Eintrag im Augsburger Codex (m); zur Handschriftenbeschreibung vgl. Schweikle [Anm. 1], S. 14 f.

³ Vgl. aus dem 15. Jahrhundert: das Liederbuch des Jakob Käbitz (k), die Kolmarer Liederhandschrift (ko), das Liederbuch der Clara Hätzlerin (h) sowie die Schrat'sche Handschrift (w); aus dem 16. Jahrhundert: Bechsteins Liederbuch (r) und das Liederbuch des Martin Ebenreutter (e); zur Handschriftenbeschreibung vgl. Schweikle [Anm. 1], S. 10 f., 16–18.

⁴ Vgl. die Sterzinger Miszellaneen-Handschrift (s); zur Handschriftenbeschreibung vgl. Schweikle [Anm. 1], S. 7, sowie Boueke [Anm. 1], S. 40–42.

Nürnberg)⁵, die Neidhart-Sammlung f (zweite Hälfte 15. Jahrhundert, aus Bayern oder Österreich) und die Heidelberger Handschrift d (zweite Hälfte 15. Jahrhundert, Strophen in schwäbischer Mundart).⁶ Die Liedüberlieferung wird von Texten wie den Neidhart-Spielen und dem Schwankbuch von Neidhart Fuchs flankiert⁷, die insofern in einem eindeutigen Neidhart-Kontext stehen, als sich der historische Dichter/Sänger Neidhart darin zum Schwankhelden – zur literarischen Figur des Bauernfeinds – ver selbstständig hat.

Im Rahmen dieses Überlieferungskomplexes nimmt die Berliner Neidhart-Handschrift c eine Sonderstellung ein, und zwar zunächst aufgrund ihres Inhalts. Denn während alle übrigen Neidhart-Zeugnisse des 15. und 16. Jahrhunderts schwerpunktmäßig Schwänke und Schwanklieder versammeln, führt c neben solchen in großer Zahl auch ‚traditionelle‘ Sommer- und Winterlieder ohne episch-schwankhafte Inhalte auf, wie sie aus den Handschriften der vorausgehenden Jahrhunderte (vgl. die Handschriften A, R, B und C) bekannt sind. Vergleicht man c mit den beiden anderen selbständigen Liedsammlungen des 15. Jahrhunderts, der Heidelberger Handschrift d und der Neidhart-Sammlung f, so fällt ferner auf, dass sie sich von diesen nicht nur inhaltlich, sondern auch in ihrem Umfang und in ihrer Einrichtung unterscheidet. Während d 132 Strophen (16 Töne) und f 261 Strophen (19 Töne) enthalten, umfasst c 1098 Strophen (131 Töne). Und während die Texte in d und f ohne Notenaufzeichnung stehen, sieht c für jedes Lied einen Melodieeintrag vor.⁸

Grundsätzlich können zwei entgegengesetzte Perspektiven auf das spätmittelalterliche Überlieferungsgut eingenommen werden. Einerseits stellen die Texte Ergebnisse von Rezeptionsprozessen dar, wodurch sich anhand des Vergleichs mit den vorausgehenden Überlieferungsstufen Transformationsprozesse des Neidhart’schen Aussagesystems studieren lassen – dies allerdings nicht ohne Berücksichtigung dessen, dass die jüngeren Handschriften auch älteres, zu einem früheren Zeitpunkt durch schriftliche Fixierung konserviertes Textmaterial bewahren können und sich deshalb entlang der Überlieferungsstufen zumeist keine linearen Rezeptionsvorgänge nachzeichnen lassen. Andererseits bilden die überlieferten Texte und Corpora Grundlagen für die historische Rezeption. Aus dieser Sicht stellt sich die Frage, wozu – zu welchem Zweck und für welche Gebrauchsform – in der Mitte des 15. Jahrhunderts eine so eindrucksvolle Sammlung mit Neidharts Liedern, wie die Handschrift c, hergestellt wurde. Es stellt sich die Frage, ob Neidharts Sangverslyrik im 15. Jahrhundert stets Bestandteil einer lebendigen literarischen Tradition war oder ob sie sich bereits in einer Art ‚Stand-by-Modus‘ befand – abgerutscht in die Latenz der schriftlichen Konservierung – und von den Herstellern aus einem rein antiquarischen Interesse heraus gesammelt wurde. Weiter stellt sich die Frage: Wenn es so gewesen sein sollte, dass die Zeitgenossen ein lebendiges In-

⁵ Nach ihrem Vorbesitzer Thomas Ried auch Ried’sche Handschrift genannt.

⁶ Zur Handschriftenbeschreibung vgl. Schweikle [Anm. 1], S. 8–10, sowie Boueke [Anm. 1], S. 18–37.

⁷ Vgl. Schweikle [Anm. 1], S. 18–20, 136–138.

⁸ Wobei die Aussagekraft dieses Vergleichs dadurch eingeschränkt ist, dass die d-Sammlung fragmentarisch erhalten ist. Sie setzt mitten in einer Strophe ein und hört ebenso auf, wodurch sie keine Auskunft über ihren ursprünglichen Umfang und Inhalt erteilt (vgl. Boueke [Anm. 1], S. 29).

teresse an Neidharts Liedern gefunden haben, wie haben sie sie rezipiert? Ist nach wie vor mit einer gesanglichen Vortragspraxis zu rechnen oder hatte sich etwa eine lesende Fangemeinde gebildet?

In der Forschung sind einige wenige Stellungnahmen zu diesem Fragekomplex zu finden; einmal in Edith Wenzels Dissertation aus den 1970er Jahren, einer traditionell textkritischen Studie von drei Sommerliedern. Wenzel stellt in ihrer Untersuchung des SL 11⁹ für den Überlieferungszeugen c rhythmische Aufbesserungen fest, die sie dem c-Schreiber/Redaktor zurechnet. Das sorgfältig überarbeitete metrische Schema führt Wenzel zur Annahme, dass „die Handschrift c nicht nur als Lese- und Sammelexemplar konzipiert war, sondern auch für den Vortrag als Vorlage gedacht war“.¹⁰ Dagegen gelangt Gerd Fritz in seiner (ebenfalls in den 1970er Jahren entstandenen) sprachhistorischen Untersuchung der Handschrift c zur Vermutung, dass der Schreiber gerade nicht um vortragsgerechte Liedversionen bemüht war.¹¹ Fritz kommt zum Schluss, dass c ein reines Sammlerinteresse bezeugt.¹² Jan-Dirk Müller wiederum zeigt anhand eines Vergleichs von Inhalt, Struktur und Form der Überlieferungszeugen R und c des SL 22 dessen Funktionswandel zu einem Stück schriftsprachiger Literatur auf, das „sich von den Aufführungsbedingungen des Minnesangs emanzipiert hat“.¹³

Zur Überprüfung dieser Befunde soll die Frage nach dem Verwendungszweck und der Gebrauchsform im Folgenden erneut an die Handschrift c gestellt und in Bezug auf ihre Einrichtung und die Gestalt des enthaltenen Textmaterials diskutiert werden.

Konservierungs- und Restaurierungstendenzen

Die ursprünglich selbständige Neidhartsammlung c (Bl. 131^r–269^r), die wohl in der Mitte des 16. Jahrhunderts im Auftrag des frühesten bekannten Besitzers Franz Spengler (1517–1564) mit einer Handschrift der „Melusine“ (Bl. 1^r–68^r) von Thüring von Ringoltingen und einer Handschrift des „Ehebüchleins“ (Bl. 72^r–123^r) von Albrecht von Eyb zusammengebunden wurde¹⁴, ist nach Wasserzeichendatierung zwischen 1461 und 1466 vermutlich in Nürnberg entstanden.¹⁵ Der Inhalt der Sammlung ist aus mehreren Vorlagen unterschiedlichen Alters und unterschiedlicher geographischer Herkunft zusammengetragen.¹⁶ Wenn man die Einrichtung der Neidhart-Handschrift c und die Gestalt des enthaltenen Textmaterials nach Indizien für ihren Verwendungszweck befragt, ergibt sich folgendes Bild (vgl. Anhang: Abbildung I):

⁹ Liedzählung nach Edmund Wießner (Hg.): Die Lieder Neidharts, fortgef. v. Hanns Fischer, hg. v. Paul Sappeler, mit einem Melodieanhang v. Helmut Lomnitzer, Tübingen 1999 (ATB 44).

¹⁰ Edith Wenzel: Zur Textkritik und Überlieferungsgeschichte einiger Sommerlieder Neidharts, Göttingen 1973 (GAG 110), S. 99.

¹¹ Gerd Fritz: Sprache und Überlieferung der Neidhart-Lieder in der Berliner Handschrift germ. fol. 779 (c), Göttingen 1969 (GAG 12), S. 220 f.

¹² Vgl. ebd., S. 258.

¹³ Jan-Dirk Müller: Auf dem Weg zum Schwank. Der Spiegelraub im Berliner Neidhart, in: Fragen der Liedinterpretation, hg. v. Hedda Ragotzky, Gisela Vollmann-Profe, Gerhard Wolf, Stuttgart 2001, S. 102.

¹⁴ Vgl. Boueke [Anm. 1], S. 19 f.

¹⁵ Zur Handschriftenbeschreibung vgl. ebd., S. 18–28.

¹⁶ Vgl. Fritz [Anm. 11], S. 14.

Dem optischen Eindruck nach ist die Handschrift eindeutig als Liederbuch konzipiert. Mit Ausnahme von c 1 sind alle Lieder mit Überschriften versehen und die Liedanfänge stets durch große Initialen gekennzeichnet. Die Texte sind einspaltig und mit Leerzeilen zwischen den einzelnen Strophen eingetragen; innerhalb der Verseinheiten ist der Text fortlaufend notiert, wobei die Versenden – wenn auch unregelmäßig – durch Virgeln markiert sind.¹⁷ Vor jedem der 131 Lieder ist zwischen Überschrift und erster Liedstrophe ein größerer Raum für Notenaufzeichnungen freigelassen (vgl. Anhang: Abbildung II). Dieser Freiraum ist in 46 Fällen durch einen Melodien-Eintrag in Hufnagelnotation im Fünflinien-System gefüllt.¹⁸ Zusätzlich verstärkt wird der Liederbuch-Charakter dadurch, dass den Virgeln von der Anlage der Handschrift her eine wichtige Bedeutung beigemessen wird. Dies ist daran zu erkennen, dass die vom Schreiber in gewöhnlicher Tinte markierten Virgeln vom Rubrikator zusammen mit den Initialen in einem besonderen Arbeitsgang rot nachgezogen wurden.¹⁹ Der Einrichtung nach geurteilt, scheint sich Edith Wenzels These zu bestätigen: Die Handschrift war als Vorlage für den gesanglichen Vortrag der Lieder bestimmt.

Bei näherer Betrachtung zeigen sich jedoch Widersprüche zwischen Einrichtungsgepflogenheit und Textgestalt, die Zweifel am Verwendungszweck als Gesangsvorlage aufkommen lassen. So tut sich eine Diskrepanz auf zwischen der Bedeutung, die den Virgeln durch die farbliche Hervorhebung beigemessen wird, und dem, was sie zur metrischen Strukturierung der Strophe tatsächlich beitragen; zur Illustration ein nahezu willkürlich herausgegriffenes Beispiel:

c 104,I ²⁰	Korrektes Strophenschema
<i>Sing ein guldein hun / ich gib dir waicze</i>	5w a
<i>schier / so</i>	2m b
<i>wurd ich fro</i>	2m b
<i>sprach sie nach den hulden ich da singe /</i>	5w c
<i>also freut den toren gut verhaissen</i>	5w a
<i>durch das Iar</i>	2m d
<i>wurd es war /</i>	2m d
<i>so gestund nye mannes mut so ringe /</i>	5w c
<i>als mir hewer auch der mynn were /</i>	5w e
<i>wolt sie durch Ir seligkait /</i>	4m f
<i>mein laidt /</i>	2m f
<i>wenden / ia ist da / mein kummer klagepér</i>	5w e

¹⁷ Den Virgeln entspricht in den älteren Handschriften ein Verspunkt (vgl. ebd., S. 221).

¹⁸ Vgl. Schweikle [Anm. 1], S. 8. Die Melodiezeilen der Notenschrift sind, zumindest in der ersten Hälfte der Handschrift, durch dünne Zeilenstriche markiert. Die Melodiezeilenstriche sind nicht vom Rubrikator nachgezogen, weshalb sie heute stark verblasst sind. „In einigen Melodie-notierungen (Nr. 15, 16, 94, 11, 121, 124) gibt es stattdessen dickere Striche, die die Grenze zwischen Stollen und Abgesang bezeichnen. Diese Verteilung geht wohl schon auf die Vorlagen zurück“ (Fritz [Anm. 11], S. 221, Anm. 1). Die Melodien, die in c zu den angeblich ‚echten‘ Liedern tradiert sind, finden sich bei Wießner, Sappler [Anm. 9], S. 199–210.

¹⁹ Vgl. Fritz [Anm. 11], S. 256.

²⁰ Die Texte der Handschrift c werden zitiert nach: Die Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779). Transkription der Texte und Melodien, hg. v. Ingrid Bennewitz-Behr, Ulrich Müller, Göttingen 1981 (GAG 356, Neidhart-Materialien 1), hier S. 261; im Unterschied zu Ingrid Bennewitz’ Transkription werden die Virgeln im vorliegenden Textbeispiel, der Konvention der Handschrift c folgend, nicht mit Verspunkten, sondern mit Schrägstrichen wiedergegeben.

Meine Wiedergabe des in der Handschrift durchlaufend geschriebenen Textes in abgesetzten Versen verdeutlicht, dass sich der Schreiber die Funktion der Virgeln zur Bezeichnung metrischer Einheiten offenbar kaum bewusst machte.²¹ Die Virgeln sind z.T. völlig falsch gesetzt (z. B. c 104,I,12) bzw. entgegen ihrer eigentlichen Bestimmung eher an syntaktischen, denn an metrischen Einschnitten (c 104,I,1–2). Dies deutet darauf hin, dass der Schreiber die Texte, ohne ihren Rhythmus aufzunehmen oder ihre Melodie ‚im Kopf zu haben‘, abschrieb, sondern sie wohl als fortlaufende Lesetexte rezipierte. Denn sollte er wirklich vom Interesse angeleitet gewesen sein, ein brauchbares Liederbuch zu erstellen, hätte er – so möchte man meinen – bei der Setzung der Virgeln mit mehr Bedacht vorgehen müssen. Zumal die farbliche Hervorhebung der Virgeln in korrekter Setzung für den Vortrag durchaus hätte nützlich sein können.

Die Zweifel an der Gesangsvorlagen-These erhärten sich, wenn man die Fehlerhaftigkeit in Reim und Rhythmus der Texte betrachtet. Zwar gilt für viele mittelalterliche Handschriften, „daß die Schreiber den metrischen Feinheiten des Vortrags nicht Rechnung trugen“²²; in c finden sich jedoch „Dutzende von Beispielen für fehlende oder überzählige Hebungen sowie sonstige Störungen der rhythmischen Gestalt einzelner Verse“.²³ Als Ursachen hierfür eruiert Fritz einerseits Schreibfehler des c-Schreibers wie Auslassungen von Wörtern, die sich in aller Deutlichkeit bei doppelt eingetragenen Versen zeigen.²⁴ Andererseits zeigen die Textgestalten gegenüber den Überlieferungszeugen des 13. und 14. Jahrhunderts syntaktische Veränderungen²⁵, Abweichungen im Wortgebrauch²⁶ und in der Verwendung der Präfixe²⁷ sowie, über das im Mittelhochdeutschen Übliche hinaus, Apokopen und Synkopen²⁸, die das metrische Schema der Lieder z.T. stark entstellen. Solche sprachlichen Veränderungen müssen nicht vom c-Schreiber selbst stammen, sondern können bereits in seinen Vorlagen angelegt gewesen sein; entscheidend für die Frage nach seinem Umgang mit dem Textmaterial ist, dass er an den entstellten Strophenformen keinen Anstoß genommen zu haben scheint.²⁹

Im Gesamtblick auf das Textmaterial verliert Wenzels Folgerung aus ihrer textkritischen Beurteilung des SL 11 (c 26), wonach die Handschrift c als Vorlage für den Vortrag der Lieder gedacht war, an Plausibilität. Denn die Tatsache, dass SL 11 (c 26) trotz

²¹ Zu ähnlicher Einschätzung gelangt auch Fritz [Anm. 11], S. 254.

²² Ebd., S. 220.

²³ Ebd., S. 221; Belege hierfür sind ebd., S. 222–251, aufgeführt.

²⁴ Zu den Belegen vgl. ebd., S. 60 f.

²⁵ Z. B. die Umgestaltung der typisch mittelhochdeutschen Verbalnegation in Satznegationen: Handschrift R (13. Jahrhundert) Nr. 4,I,9: *daz dritte daz diu guote an minen arm niht enlit* – c 87,I,9: *das dritt das die gut nicht an meinem arme leitt* (vgl. ebd., S. 158 f.). Zu Überlieferung und Wandel der Syntax vgl. ebd., S. 157–219.

²⁶ Z. B. *sam* anstatt *alsam* oder *brauchen* anstatt *beruochen* (vgl. ebd., S. 102 f.). Zum Wordersatz in der späten Neidhart-Überlieferung vgl. ebd., S. 58–156.

²⁷ Z. B. Weglassung des ‚ge-‘ bei Verbalkompositionen (vgl. ebd., S. 137 f.). Zum Präfixgebrauch vgl. ebd., S. 136–145.

²⁸ Z. B. *er wirbt, der dienst, die haid* (vgl. ebd., S. 229–231). Zwar zeigt sich die Neigung zur Apokope bereits in der österreichischen Handschrift R (13. Jahrhundert) (vgl. ebd., S. 229, Anm. 1), nach Fritz weist das Sprachmaterial in c jedoch Apokopen und Synkopen auf, die über das in der frühen Überlieferung Übliche hinausgehen (vgl. ebd., S. 229). Generelle Informationen zur Ausbreitung von Apokope und Synkope finden sich ebd., S. 230 f.

²⁹ Vgl. ebd., S. 221.

sprachlicher und syntaktischer Varianz „rhythmisch korrekt überliefert“ ist³⁰, steht im Widerspruch zur überwiegenden Mehrheit der Texte in c, die sich vordringlich durch Entstellungen des metrischen Schemas auszeichnen. Angesichts dieses Befunds ist anzunehmen, dass die rhythmischen Aufbesserungen in SL 11 (c 26) nicht vom c-Schreiber selbst stammen, sondern auf eine frühere Überlieferungsstufe zurückgehen. Nach Fritz und Schweikle handelt es sich bei den in einigen c-Texten vorzufindenden Adaptionen der Metrik an syntaktisch-semantische Wort- und Versvarianten um Relikte einer früheren Überlieferungsstufe, auf der der Rhythmus als Regulativ noch wirksam war und die wohl noch ins 14. Jahrhundert zu datieren ist.³¹

Die formale Unbefangenheit und die oftmals fehlerhafte Setzung der Virgeln weisen darauf hin, dass der c-Schreiber für die musikalische Seite der Texte ‚taub‘ war. Infolgedessen müsste der Vortragende, um das Textmaterial gesanglich umsetzen zu können, von sich aus die vom Versrhythmus geforderten Elisionen, Kontraktionen oder Verschleifungen vornehmen.

Weitere Aspekte, die gegen die Gesangsvorlagen-These sprechen, sind einerseits, dass den Noteneinträgen durchweg die Notenschlüssel fehlen³² und andererseits, dass Text- und Melodienstruktur von der Anlage der Handschrift her entkoppelt sind. Anders als in allen anderen erhaltenen Handschriften mit Melodieneinträgen zu Neidharts Liedern³³ ist die Melodien führende Anfangsstrophe in c nicht den Noten unterlegt, sondern die Noten sind den Textstrophen vorangestellt, so dass sich „vielfach bereits die Textunterlegung als ein schwieriges Interpretationsproblem“ erweist.³⁴ Grundsätzlich wird der Zusammenhang zwischen Text und Melodie in der mittelalterlichen Notenschrift nach dem Prinzip ‚eine Note für eine Sprechsilbe‘ hergestellt mit Ausnahme der Tonverzerrungen, der sog. Melismen, wo eine Silbe einer kürzeren oder längeren Tonfolge unterlegt ist.³⁵ In der Musikwissenschaft herrscht Einigkeit darüber, dass dieser Grundsatz auch für Neidharts Lieder gegolten hat.³⁶ Da in c bei den 46 Einträgen mit

³⁰ Wenzel [Anm. 10], S. 98.

³¹ Vgl. Fritz [Anm. 11], S. 223–227; Fritz vermutet, dass die Zeit der stärksten Kommunikation zwischen Überlieferung und Neuproduktion die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts war (vgl. ebd., S. 55). Zu entsprechender Einschätzung gelangt Günther Schweikle: Pseudo-Neidharte?, in: ZfdPh 100, 1981, S. 101 f.

³² Für diesen Hinweis danke ich Andreas Haug und Michael Klaper vom musikwissenschaftlichen Institut Erlangen-Nürnberg.

³³ Zur Überlieferung der Melodien vgl. Schweikle [Anm. 1], S. 45: „Die Überlieferung Neidhartscher Melodien setzt, mit einer Ausnahme, eigentlich erst im 15. Jahrhundert ein: Vereinzelt stehen, als älteste Melodieüberlieferung zu Neidhart, die 5 Melodien im Pergament-Fragment O aus dem 14. Jahrhundert. Weitere Melodien begegnen in den späteren Papierhandschriften w und s (beide 1. Hä. 15. Jahrhundert, je 9 Melodien), c (2. Hä. 15. Jahrhundert, 45 Melodien [sic!]) und ko (1460/70, 1 Melodie). Die Einzeleinträge in den Hss. M (13. Jahrhundert) und fr (1. Hä. 15. Jahrhundert) überliefern lediglich linienlose Neumen.“

³⁴ Horst Brunner, in: Siegfried Beyschlag: Die Lieder Neidharts. Der Textbestand der Pergament-Handschriften, Darmstadt 1975, S. 519.

³⁵ Vgl. Beyschlag [Anm. 34], S. 641.

³⁶ Vgl. Wolfgang Schmieder: Zur Melodiebildung in den Liedern von Neidhart von Reuenthal, in: Studien zur Musikwissenschaft 7, 1930, S. 9; Johannes Kandler: *Gedoene ân wort, daz ist ein tôter galm*. Studien zur Wechselwirkung von Wort und Ton in einstimmigen Gesängen des hohen und späten Mittelalters, Wiesbaden 2005 (Elementa musicae 5), S. 142, sowie Beyschlag [Anm. 34], S. 641.

Notenaufzeichnung Text und Melodie jeweils, ohne auf einander abgestimmt zu sein, als getrennte ‚Liedspuren‘ nebeneinander stehen, obliegt die Silbe-Ton-Zuordnung der alleinigen Entscheidung des Rezipienten. Und das müsste gerade bei den vielen Fällen, bei denen Abweichungen zwischen überlieferter Silben- und Notenzahl bestehen, zu erheblichen Schwierigkeiten geführt haben.³⁷

Das Verhältnis zwischen Text- und Melodienstruktur ist nicht nur von der Einrichtung der Handschrift her offen; ebenso unklar ist der Bezug zwischen den beiden Dimensionen des Liedtextes, wenn man die Überlieferungsverhältnisse betrachtet. Denn es ist unsicher, ob die Texte bereits in den Vorlagen der Handschrift c mit Melodien überliefert waren oder ob Texte und Melodien aus unterschiedlichen Quellen stammen. Um Aufschluss darüber zu gewinnen, wie die Vorlagen beschaffen gewesen sein könnten, habe ich eine Übersicht über die Melodieneinträge in c erstellt:

1 Melodie	31	61
2	32	62
3	33 Melodie	63
4 Melodie	34 Melodie	64
5	35	65
6 Melodie	36 Melodie	66
7	37	67
8 Melodie	38 Melodie	68
9	39	69
10	40	70
11 Melodie	41 Melodie	71
12 Melodie	42	72
13	43	73
14	44 Melodie	74
15 Melodie	45 Melodie	75
16 Melodie	46	76 Melodie
17 Melodie	47	77 Melodie
18 Melodie	48	78 Melodie
19	49	79
20 Melodie	50	80
21	51	81
22 Melodie	52	82
23	53	83
24	54	84
25	55	85
26	56	86
27	57	87
28	58	88 Melodie
29 Melodie	59	89 Melodie
30 Melodie	60	90 Melodie

³⁷ Vgl. Brunner [Anm. 34], S. 519, S. XXV, sowie Kandler [Anm. 36], S. 142 f.

91 Melodie	105	119
92 Melodie	106 Melodie	120 Melodie
93 Melodie	107	121 Melodie
94 Melodie	108 Melodie	122 Melodie
95 Melodie	109	123 Melodie
96	110	124 Melodie
97	111 Melodie	125 Melodie
98 Melodie	112	126
99	113	127
100	114	128
101 Melodie	115	129
102	116	130
103	117	131 Melodie
104 Melodie	118 Melodie	

Es fällt auf, dass die Lieder c 46–75 durchweg ohne Noten überliefert, während c 88–95 und c 120–125 fortlaufend mit Melodien überliefert sind. Ansonsten sind die Lieder mit Melodieneintrag unregelmäßig verteilt.³⁸ Diese Gruppierungen liefern einen vagen Hinweis dafür, dass unterschiedliche Handschriftentypen als Vorlagen gedient haben könnten: solche mit Notenüberlieferung und solche, die nur den Text boten.³⁹ Daneben muss man aber auch damit rechnen, dass Text und Melodie in manchen Fällen aus unterschiedlichen Quellen stammen und damit getrennte Überlieferungswege hinter sich haben, d. h. in ihrer Silbe-Ton-Zuordnung allein schon aufgrund der Überlieferungslage nicht übereinstimmen müssen. Denn die durchgehend angelegten Freiräume zwischen Überschrift und erster Liedstrophe belegen, dass man sich die Option für nachträgliche Melodieneinträge zumindest offen gehalten hat.

Von den Überlieferungsverhältnissen her betrachtet lassen sich keine sicheren Auskünfte zum Bezug zwischen Text- und Melodienstruktur gewinnen. Klar wird eigentlich nur so viel: Entsprechend der Textgestalten handelt es sich bei den überlieferten Melodien nicht um Melodie-Originale, sondern um Ergebnisse von Rezeptionsprozessen. Denn grundsätzlich ist es so, dass die Melodien im Laufe der Überlieferung an die metrischen Gegebenheiten der jeweils Melodie führenden Anfangsstrophe angepasst worden sind.⁴⁰ Wenn nun Text und Melodie nicht gemeinsam überliefert wurden, womit für c zumindest in einzelnen Fällen zu rechnen ist, dann haben sich die beiden Dimensionen des Liedtextes in ihrer Struktur voneinander entfernt.

Interessant ist nun, dass das unklare Verhältnis von Text- und Melodienstruktur bereits von einem zeitgenössischen Rezipienten als Defizit wahrgenommen worden ist. Davon zeugt ein brisantes Detail: Auf den ersten sieben Seiten der Handschrift (Bl. 131^r–134^r)

³⁸ Die Aussagekraft dieses Befunds ist dadurch eingeschränkt, dass durch das in c konsequent eingehaltene Anordnungsprinzip der Töne nach ihren einleitenden Natureingängen in Sommer- und Winterlieder (zu den Anordnungsprinzipien vgl. S. 408) Liedgruppen, die ein- und derselben Vorlage entstammen, wohl in einigen Fällen auseinander gerissen worden sind.

³⁹ Vgl. Fritz [Anm. 11], S. 14 f.

⁴⁰ Vgl. Wießner, Sappler [Anm. 9], S. XXV.

sind nämlich von einer zweiten gleichzeitigen Hand Korrekturen am Text vorgenommen worden.⁴¹ Diese Korrekturen betreffen neben sprachlichen Aspekten⁴² vor allem die metrische Gestalt der Texte. So ist in Lied c 1 in den Versen *Nun sūng Ich gern der frawen mein. / So Irret mich ein ander pin* (c 1,III,1–2) das *pin* zu *pein* korrigiert und der Reim damit hergestellt. Einen entsprechenden Eingriff zeigen die Verse *So zuhant da schancket. man yne. / den vil klaren osterwein* (c 1,VII,4–5). Hier ist das *yne* gestrichen und *ein* darüber gesetzt. An zahlreichen weiteren Stellen in c 1 ist das rhythmisch notwendige, aber vom Schreiber seiner Sprech- und Schreibgewohnheit gemäß apokopierte End-*e* ergänzt (c1,IV,7: *Ich zog[t] zu einem wirt[e] der was zier[e]*, c1,IV,10: *Da hin so eilt er schier[e]* oder c1,VI,7: *vngeleich[e]*). Von solchen Korrekturen sind die ersten vier Lieder betroffen; sie brechen unten auf Blatt 134^r mitten in Lied c 4 ab.

Insgesamt ist zu sehen, dass der Korrektor, im Gegensatz zum Schreiber, auf den korrekten Rhythmus und den stimmigen Reim achtete. Ob er für die Korrektur die Melodie zu c 1 und c 4 zu Hilfe nahm und damit nachträglich versucht hat, einen Zusammenhang zwischen Text- und Melodienstruktur herzustellen, kann nur vermutet werden.⁴³ Denkbar wäre auch, dass die Melodien nicht vom Schreiber selbst, sondern von einer zweiten Person eingetragen wurden, die im Zuge des Noten-Eintragens einen Anlauf unternommen hat, Kongruenz zwischen Text- und Melodienstruktur herzustellen.

Alles in Allem zeigt sich, dass die Handschrift von der Anlage her als Liederbuch konzipiert ist (strophenweise Eintragung der Lieder, Hervorhebung der Virgeln, Melodien-einträge), ohne dass die Texte jedoch brauchbare Grundlagen für den Gesangsvortrag darstellen (falsche Setzung der Virgeln, Fehler in Reim und Rhythmus, fehlende Verknüpfung von Text- und Melodienstruktur sowie fehlende Notenschlüssel). Diesen Befund könnten man so deuten, dass der Auftraggeber zwar ein Liederbuch wollte, jedoch einen Redaktor beauftragt hatte, der dem Auftrag nicht gewachsen war. Die unsorgfältige Arbeitsweise des Schreibers der Handschrift c ist in der Forschung schon mehrfach betont worden.⁴⁴

Ich meine, es kommt eine andere Erklärungsmöglichkeit für die offensichtliche Widersprüchlichkeit zwischen Einrichtung und Textgestalt in Frage, die auch eine Erklärung für die große Anzahl an Liedern ohne episch-schwankhafte Inhalte liefern würde. Denn die plakative Gestaltung der Handschrift als Liederbuch muss nicht heißen, dass das Buch tatsächlich als Vorlage für den Liedvortrag bestimmt war. Es ist ebenso denkbar, dass mit der Aufmachung als Liederbuch das Interesse verfolgt wurde, die historische Gestalt der Lieder, zu der eben auch ihre Melodie gehörte, optisch zu vergegen-

⁴¹ Ein Verzeichnis der Korrekturen findet sich bei Fritz, S. 18–21, sowie in Ingrid Bennewitz' Transkription der Handschrift c (vgl. Bennewitz-Behr, Müller [Anm. 20], S. 2–12). In der Handschrift selbst sind die nachträglichen Korrekturen insbesondere daran zu erkennen, dass sie im Schriftbild etwas dunkler sind als die Liedeträge (vgl. Fritz [Anm. 11], S. 18).

⁴² Sprachliche Korrekturen in c 1 sind: c1,V,9: *Jache* zu *gache*, c1,X,1: *Jah* zu *gah*, c1,X,4: *friderunen nackelin* zu *friderunen näckelin* (Umlautzeichen ergänzt) und c1,XI,7: *engemair* zu *engel-mair*.

⁴³ Vgl. Fritz [Anm. 11], S. 21.

⁴⁴ So bezeichnet Fritz den c-Schreiber in Übereinstimmung mit Albert Leitzmann als „Pfuscher“ (ebd., S. 60).

wärtigen. So gesehen würde es sich bei c also um ein Lese- und Sammelexemplar handeln, das in historischem Bewusstsein den äußeren Eindruck eines Liederbuches erwecken wollte. In der Widersprüchlichkeit von Textgestalt und Anlage der Handschrift würde dann ein gegenüber den Lyrikaufzeichnungen des 13. und 14. Jahrhunderts verändertes Verhältnis zu den kulturellen Schätzen der Vergangenheit zutage treten. Denn nach Ulrich Müller besagt die Tatsache, dass man zu Beginn des 14. Jahrhunderts (also 150 Jahre vor der Entstehung der Handschrift c) im gesamten deutschen Sprachraum die lyrische Produktion der vorherigen Zeit, von ca. 1150 bis zur damaligen Gegenwart, in großen Sammelhandschriften zusammenfasste, dass die an Lyrik interessierten Sammler und Schreiber den Eindruck einer Art Epochengrenze hatten: Die Vergänglichkeit der Kunstform Minnesang wurde erkannt, die Texte aufgeschrieben, um sie für die Nachwelt zu konservieren.⁴⁵ In c dagegen wird m. E. ein verändertes Tradierungsverhalten sichtbar, das Ausdruck eines veränderten Traditionsbewusstseins ist: Ein Tradierungsverhalten, bei dem der Aspekt des Konservierens vom Aspekt des Restaurierens, des Wiederherstellens des ‚ursprünglichen‘ Charakters dieser Kunstform, überlagert wird und zwar indem die genuin mündliche Vortragsform durch Beigabe von Formsignalen, die den gesanglichen Aspekt aufrufen, vergegenwärtigt wird.⁴⁶

Damit wäre die Aufmachung der Handschrift c nicht Beleg dafür, dass Neidharts Lieder in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts für den Gesangsvortrag bestimmt waren, sondern für ein verändertes Tradierungsverhalten. Diese Einschätzung passt zu der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an den bayerischen und österreichischen Fürstenthöfen aufkommenden neuhöfisch-restaurierenden Ritterromantik, die in produktiver wie in reproduktiver Weise eine Reihe rückwärtsgewandter Literaturwerke in der Form alter Gattungen hervorgebracht hat (z. B. Püterichs „Ehrenbrief“ oder das „Ambraser Heldenbuch“).⁴⁷

Aktualisierungstendenzen

Demnach überlagern sich im Umgang mit dem Textmaterial in der Handschrift c konservierende und restaurierende Tendenzen: Als Lesetexte bewahren sie, als Liedtexte vergegenwärtigen sie die vergangene Zeit. – Aber heißt das nun, dass der c-Schreiber/Redaktor mit einem rein rückwärtsgewandten, literaturgeschichtlichen Interesse an Neidharts Liedern rechnete? War die Neidhart-Rezeption in der Mitte des 15. Jahrhunderts versiegt, oder knüpfte die Sammlung auch an ein zu der Zeit bestehendes, aktualisiertes Interesse an Neidharts Werk an? Freilich, der Traditionsstrang, in dem sich Neidhart zur literarischen Figur des Ränke schmiedenden Bauernfeinds verselbständigt hat, lebte im 15. Jahrhundert. Dies bezeugt ebenso das Aufkommen der Neidhart-Spiele, denen der Stoff des Veilchenschwanks zugrunde liegt, wie die ins späte 15. Jahrhundert zu datierende Entstehung des Schwankbuchs des Neidhart Fuchs.⁴⁸ Mit den

⁴⁵ Vgl. Ulrich Müller: Sangverslyrik, in: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, 2 Bde., hg. v. Horst Albert Glaser, Bd. 2: Von der Handschrift zum Buchdruck: Spätmittelalter, Reformation, Humanismus, hg. v. Ingrid Bennewitz, Ulrich Müller, Hamburg 1991, S. 47.

⁴⁶ Ansätze zu solcher Einschätzung finden sich bereits bei Fritz [Anm. 11], S. 255–258.

⁴⁷ Vgl. Hanns Fischer: Neue Forschungen zur deutschen Dichtung des Spätmittelalters (1230–1500), in: DVJS 31, 1957, S. 309 f.

⁴⁸ Zur Datierung des Schwankbuchs vgl. Schweikle [Anm. 1], S. 138.

Schwankliedern dürfte sich c somit an ein zeitaktuelles Interesse an den Schwankstoffen angeschlossen haben. – Aber was ist mit den in c in großer Zahl vertretenen ‚traditionellen‘ Sommer- und Winterliedern ohne episch-schwankhafte Inhalte? Wurden diese Liedtexte, die mit ihrem altertümlichen Sprachmaterial und ihren Anspielungen auf den klassischen Minnesang einem zeitgenössischen Rezipienten schwer zugänglich gewesen sein müssen, aus einem rein rückwärtsgewandten Interesse gesammelt? Oder zeigen sich im Umgang mit dem Textmaterial Aktualisierungsbestrebungen? Inwiefern werden die konservierenden und restaurierenden Aspekte von Gesten des ‚Anpassens an das, was gefällt‘ überlagert?

In sprachlich-stilistischer Hinsicht stellt Fritz im diachronen Vergleich der c-Sommer- und Winterlieder mit den vorausgehenden Überlieferungsstufen zwei gegenläufige Tendenzen fest: Zum Teil ist Neidharts Sprachstil, ungeachtet der oftmals veralteten Wörter und Wendungen, in c bewahrt: „Es muss sich dabei in vielen Fällen um Wendungen handeln, die zwar nicht mehr prägnant verstanden wurden, aber als ‚neidhartische‘ Formeln für bestimmte Kontexte galten.“⁴⁹ Der konservativ-bewahrende Aspekt der Überlieferung geht einher mit erneuernden Anpassungen an den lebendigen Sprachgebrauch der Kopisten oder zumindest an den literarischen Sprachgebrauch der Zeit.⁵⁰ Ein markantes Beispiel für diese gegenläufige Tendenz im Umgang mit Stil und Sprache stellt das Vorkommen des Verbs *brechen* (brechen, reißen, entzweibreichen, zerbrechen)⁵¹ dar. Das Wort *brechen* verfestigt sich in Verbindung mit dem Motiv des Entwendens von Liebespfändern (*spiegel brechen*, u. a. c 26,IX,6; *wurczen brechen*, c 80,VIII,5; *klaiden brechen*, c 111,VI,9) zu einer stehenden Wendung, die bis ins 15. und 16. Jahrhundert erhalten bleibt. Allen voran der Ausdruck *spiegel brechen*, mit dem auf den mysteriösen Vorfall des ‚Spiegelraubs‘ angespielt wird (c 26,IX,5–6) und der erstmals in Neidharts Liedern des 13. Jahrhundert belegt ist (u. a. R 52,VI, 5-8), findet sich in der Neidhart-Rezeption u. a. bis in Heinrich Wittenwilers Ring (beim Hochzeitstanz: *In den sachen es geschah, / Daz Els den iren spiegel brach*, vv. 6233f.).⁵² In anderen Zusammenhängen wird das Verb *brechen* im Laufe der Überlieferung dagegen aus dem Wortfeld verdrängt. So ist die aus dem Minnesang bekannte Wendung *blumen brechen*⁵³, die in Neidharts Natureingängen häufig anzutreffen ist (*maget so man reie / so sit gemant / alle / daz wir di rosen chrentzel / brechen*, R 51,1,5–9), in c teilweise durch den Ausdruck *blumen gewinnen* ersetzt (c 57,V,1; c 57,IV,8). Mit dem Austausch der Deflorationsmetapher *blumen brechen* durch einen neutralen Begriff geht die sexuelle Implikation in der Aussage verloren. Der Wortersatz bringt einen Bedeutungsverlust mit sich. Gegenläufig zum konservativ-bewahrenden Sprachgebrauch finden sich in den Liedern also sprachliche Aktualisierungen, die jedoch keinesfalls systematisch vorange-

⁴⁹ Fritz [Anm. 11], S. 18.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 18, 56; Entsprechendes ergibt Wenzels textkritische Untersuchung der Sommerlieder 11 (c 26), 23 (c 28) und 26 (c 59) (vgl. Wenzel [Anm. 10]).

⁵¹ Vgl. Matthias Lexer: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. Erster Band. A-M, Leipzig 1872, Sp. 343, sowie *Frühneuhochdeutsches Wörterbuch*, begründet v. Robert R. Anderson, Ulrich Goebel, Oskar Reichmann, hg. v. U. G., O. R., Bd. 4: pfab(e) – pythagorisch, bearb. v. Joachim Schildt, Berlin, New York 2001, Sp. 1014–1026.

⁵² Vgl. Heinrich Wittenwiler: *Der Ring*. Nach dem Text von Edmund Wießner ins Neuhochdeutsche übers. und hg. v. Horst Brunner, Stuttgart 1999 (RUB 8749), S. 360.

⁵³ Vgl. z. B. Walther von der Vogelweide L 39,11 oder Reinmar der Alte MF 196,22.

trieben worden sind, sondern insofern Ergebnis eines Rückwirkens des Rezeptionsprozesses auf die Textgestalten darstellen, als die Sprech- und Schreibgewohnheiten der Schreiber auf die Textgestalten abgefärbt haben. Dabei lässt sich in keinem Fall nachweisen, dass solche sprachlichen Veränderungen dem c-Schreiber selbst zuzurechnen sind; ebenso können sie bereits in den Vorlagen vorhanden gewesen sein.⁵⁴

Neben sprachlich-stilistischen Aktualisierungen zeigen die Textgestalten in c Modernisierungstendenzen, die das literarische Programm betreffen. Unterzieht man die doppelt und mehrfach überlieferten Texte einem Vergleich mit den vorausgehenden Überlieferungsstufen, so fällt zwar auf, dass eine ganze Reihe von Texten relativ geringfügige Abweichungen gegenüber den früheren Textzeugen aufweisen (z. B. c 75), dagegen sind andere von erheblicher Varianz gekennzeichnet (z. B. c 26). Bezeichnend für solche abweichenden c-Versionen ist, dass sie sich vom Aussagesystem des klassischen Minnesangs und von den Bedingungen der mündlichen Aufführungssituation entfernt haben. Intertextuelle Bezüge zu den minnesängerischen Liedtypen sind in c häufig durch die Verwendung alternativer Lesarten aufgelöst. So sind topische Versatzstücke der hohen Minne (z. B. das *huote*-Motiv) oder Anleihen aus der Kreuzzugsrhetorik (z. B. *heil gewinnen*) oft durch neutrale Begriffe oder durch schwankhafte Elemente ersetzt sowie Pointen reorganisiert, indem sich der Anspielungshorizont des höfischen Frauendienstes auf die fiktive Schwankhandlung oder auf das Bezugssystem des Neidhart'schen Œuvres verschoben hat. Damit einhergehend sind deiktische Sprachgesten, die den Text zum Raum der Aufführung und den darin anwesenden Personen hin öffnen (z. B. *showet*), in c ebenso häufig zurückgedrängt wie direkte Apostrophierungen des Publikums (z. B. *nv nemt des war*).⁵⁵

Eine solche Verschiebung des Anspielungshorizonts lässt sich z. B. im Vergleich der Überlieferungszeugen des Sommerliedes c 23 (ATB: SL 16) illustrieren. Neben c ist der Text noch in der Berliner Handschrift R (13. Jahrhundert, Nr. 23) überliefert, dort allerdings in abweichender Strophenzahl und -anordnung. Während c 23 zehn Strophen umfasst, weist R 23 lediglich sieben Strophen auf, von denen die zweite und die dritte in c vertauscht sind. Die Strophenkonkordanz sieht folgendermaßen aus:

c 23 (15. Jahrhundert) R 23 (13. Jahrhundert)

c I	–
c II	≈ R I
c III	≈ R III
c IV	≈ R II
c V	–
c VI	≈ R IV
c VII	≈ R V
c VIII	≈ R VI
c IX	≈ R VII
c X	–

⁵⁴ Vgl. Fritz [Anm. 11], S. 254 f.

⁵⁵ Dies hat meine textgeschichtliche Untersuchung der Sommerlieder c 21 (ATB: SL 14), c 26 (ATB: SL 11), c 57 (ATB: SL 17) ergeben. Zu ähnlichen Ergebnissen gelangen Müller [Anm. 13], S. 91–102 (textgeschichtliche Studie von c 25 [ATB: SL 22]), sowie Tomas Tomasek: Die Kunst der Variation: Neidharts Lyrik am Beispiel von Sommerlied 14, in: Germanistische Mediävistik, hg. v. dems., Volker Honemann, Münster 1999, S. 205–226 (textgeschichtliche Studie von c 21 [ATB: SL 14]).

Das Lied folgt dem für die Sommerlieder typischen thematischen Aufbau: An den Natureingang und den Freude-/Tanz-Appell schließt sich ein Streitgespräch zwischen zwei Frauen an, im vorliegenden Fall zwischen Mutter und Tochter. Das Mädchen sehnt sich nach einem Tanz mit dem *gimpelgempel*-Sänger, die Mutter stellt sich quer und versucht, den Nachwuchs mit Gewaltandrohungen (*bistv niht hie heime dir wirt von mir ein zwich*, V,6) und dem Entwurf von außerhäuslichen Schreckensszenarien (*vnd wird im din ein blich / er leg dir sinen strich*, V,5) von seinem Vorhaben abzuhalten. Das Interesse richtet sich im Folgenden ausschließlich auf die Lied eröffnende Passage (Naturdarstellung – Freude-/Tanz-Appell):

c 23 Str. I-III⁵⁶

c I

*ICH han ein feyoll gesehen.
hey was mir liebs soll geschehen.
von einer stolczen maidt. Die get mir an die hant.
vnd Ist Iútell genant.
wais got sie muß mir werden. Ich rawmet ee die landt.*

c II

*schón als goldt grúnt der hagen.
gute mer will ich den frawen sagen.
das von liechten rosen. die haid hat gewant.
das peste das sie fandt.
Nun wol auf Iunk vnd alt. der maye ist in die landt.*

c III

*Secht wie sich frewet perg vnd wis.
darab ich mir aber bewer schön lies.
von wuniglichen plumen das ich trag
ye an dem veyertag.
Nun wollauff Iúte vnd Irrengart vnd ray als Ich dir
sag.*

c IV

*Nu ist wol brait der linden Ir aste
die was bewer des. laubes gar ein gast.
Nun hatt sie sich behangen. mit wuniglicher watt.
die Ir uil schone statt.
Nun losa wie die nachtigal darunter streichen latt*

R 23 Str. I-III⁵⁷

R I (≈ II)

*Schon als ein golt grvnet der hagen.
gut maer ich den vrowen wil sagen.
daz von liechten rosen
div heide hat gewant.
daz beste daz si vant.
nv wol ovf stolziv magedin der maye ist in div lant.*

R II (c IV)

*Nv ist wol brait der linden ir ast.
div was des lovbes ein gast.
nv ist si wol behangen.
mit sovberlicher wat.
schowet wie si stat
nv loset wie div nahtegal dar naher strichen lat.*

R III (c III)

*Seht wie sich vrevt bovm vnde wis.
dar ab ich mir biwer lis
von gelben blumen
ein chranzel daz ich trage
alle veiertage.
nv wol vf trovtel Adelheit . dv sprinch als ich dir sage.*

Die ersten drei Strophen von R 23 setzen ganz unbestimmt mit einem Natureingang ein, der die Szenerie noch keineswegs im *dörperlichen* Milieu situiert, sondern als un-

⁵⁶ In c sind jeweils zwei Strophen zu einem Absatz zusammengezogen. Diese Tatsache wird man kaum als Anpassung des Liedes an eine neue Melodie verstehen dürfen, zumal eine Melodie nirgends erhalten ist. Vielmehr scheint es sich hier „um ein Mißverständnis des c-Sammlers zu handeln, der sich – gerade weil auch ihm schon keine Melodie mehr zur Verfügung stand – an den Reimen orientierte: da die erste und zweite Strophe Reimklangidentität der letzten drei Zeilen aufweisen ([I,3-5]: hant : genant : landt und [II,3-5]: gewant : fant : lant) interpretierte sie der Schreiber als *ein* Strophengebäude und verfuhr bei den übrigen Abteilungen ebenso, obwohl hier die Reimklänge keinen Anlaß mehr boten“ (Hans Becker: Die Neidharte. Studien zur Überlieferung, Binnentypisierung und Geschichte der Neidharte der Berliner Handschrift germ. Fol. 779 (c), Göttingen 1979 [GAG 225], S. 190 f.). Ich gebe den Text der Übersichtlichkeit halber in abgesetzten Strophen wieder.

⁵⁷ Text zitiert nach: Ingrid Bennewitz: Transkription der Neidhart-Handschrift R. Unveröffentlichtes Typoskript.

gebrochene Partizipation am höfischen Diskurs gestaltet ist. „Das ist der bei Neidhart stereotype Rahmen höfischer Minnewerbung.“⁵⁸ Ein nicht näher bestimmter Ich-Sprecher⁵⁹ richtet sich mit der Verkündigung der Sommerbotschaft an einen Kreis von höfischen Damen (R 23,I,2). Die Darstellung des sommerlichen Naturgeschehens fungiert als situativer Rahmen für den Aufruf zur Sommerfreude, welcher die drei Strophen jeweils abschließt, wobei sich die Appelle des Sprechers zunächst auf die sozial nicht determinierten *stolzen magedin* (R 23,I,6) bzw. auf eine gänzlich unbestimmte Personen-Gruppe (R 23,II,5–6) beziehen. Erst mit der expliziten Namennennung am Schluss der dritten Strophe, der Aufforderung *trovtel Adelheits*, sich am Tanz zu beteiligen (R 23,III,6), vollzieht sich der Registerwechsel vom Höfischen ins Gegenhöfische: An diesem Punkt verschiebt sich die Perspektive auf das Tanztreiben im *dörperlichen* Milieu.

Einerseits knüpft R 23 mit den Eingangsversen also an das Aussagesystem des höfischen Minnesangs an, andererseits weist der Text Merkmale auf, die insofern als Performanzsignale gewertet werden können, als sie ihm im Rahmen einer mündlichen Aufführungssituation zu einer zusätzlichen Sinndimension verhelfen würden. Gemeint sind die deiktischen Sprachgesten, mit denen das Erblühen der sommerlichen Natur in allen drei Eingangsstrophen veranschaulicht wird. Im Zeigefeld der mündlichen Aufführungssituation ermöglichen Ausrufe wie *showet* und *loset* (II,5–6) oder *seht* (III,1) durch ihre Mehrfachgerichtetheit dem Vortragenden, die Liedaussage auf die außersprachliche Wirklichkeit zu beziehen. Sie schaffen ihm einen gestalterischen Freiraum, der durch nonverbale Kommunikationshandlungen unterstützt und ausagiert werden kann.⁶⁰ Im vorliegenden Fall bauen die auf die sommerliche Natur gerichteten Zeigegesten die Vorstellung eines vor den Augen des Publikums stattfindenden Geschehens auf: *Seht wie sich vrevt bovm vnde wis* (III,1).

Gegenüber R 23 operiert die Alternativversion c 23 mit einer Verschiebung der Gattungsperspektive, die bereits an Lied eröffnender Stelle deutlich gesetzt ist. Der Text hebt mit einer persönlichen Strophe an, in der der Sprecher von seinem Veilchenfund berichtet, welcher ihn offenbar in seiner Schwärmerei für *Jüttell* zuversichtlich stimmt (c 23,I,1–4). Die konsekutive Verknüpfung von Veilchenfund und Minneglück spielt inhaltlich auf den Veilchenbrauch – sei er nun wirkliches Brauchtum oder binnenliterarisches Motiv – an, der dem Finder des ersten Frühlingsveilchens Glück verheißt.⁶¹ Auf gattungspoetologischer Ebene evoziert die Nennung des *feyoll* (c 23,I,1) als dem Symbol für die schwankhaft-burlesken Neidhartstoffe den narrativen Subtext des Veilchenschwanks, wodurch der Text in das Bezugssystem der fiktiven Schwankhandlung

⁵⁸ Müller [Anm. 13], S. 94.

⁵⁹ Die Rede lässt sich zwar auf den Sänger bzw. die Sängertypen beziehen (so Becker [Anm. 56], S. 193), zu dessen Aufgaben die Verkündigung von Freudebotschaften gehört (vgl. Jan-Dirk Müller: Männliche Stimme – weibliche Stimme in Neidharts Sommerliedern, in: Bi-Textualität. Inszenierungen des Paares. Fs. Ina Schabert, hg. v. Annegret Heitmann u. a., Berlin 2001 [Geschlechterdifferenz & Literatur 12], S. 334–345, hier S. 339), ihre Zuweisung bleibt letztlich aber offen.

⁶⁰ Vgl. Helmut Tervooren: Die ‚Aufführung‘ als Interpretament mittelhochdeutscher Lyrik, in: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und früher Neuzeit, hg. v. Jan-Dirk Müller, Stuttgart, Weimar 1996 (Germanistische Symposien Berichtsbände 17), S. 48–66, hier S. 65, sowie Paul Zumthor: Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft, München 1994 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 18), S. 76.

eingebunden wird. Diese Ausrichtung bleibt nicht ohne Konsequenzen für die Frage nach der Sprecheridentität: Denn niemand anders als *her Neidhart* selbst ist in der Schwanktradition der Finder des Veilchens.⁶² Während sich also in der Lied eröffnenden Passage von R 23 ein unbestimmter Ich-Sprecher an einen Kreis höfischer Damen wendet, hebt c 23 mit einem Minnegeständnis der *Neidhart*-Figur an. Objekt der Begierde ist *Jüttell*, die zusammen mit *Friderún* zu den prominentesten Vertreterinnen der *dörper*-Mädchen gehört. Textgeschichtlich betrachtet ist in der Neidhart-Überlieferung eine zunehmende Präsenz der *Jütte*- bzw. *Juttelin*-Figur zu beobachten. Weniger prominente Mädchennamen sind nicht selten durch den entsprechenden Namen ersetzt oder namenlose Frauenfiguren auf *Juttelin* getauft (vgl. z. B. ATB: SL 11 c Nr. 26). Selbiges ist auch im vorliegenden Text zu sehen: Während in R 23,III,6 *trovtel Adelheit* zum Tanz aufgefordert wird, sind es in c 23,II,5 *Iúte* und *Irrengart*. Die Infiltrierung des Propriums *Jüttell* in den Eingangswersen setzt ein zusätzliches Signal, das den Text unmittelbar in die Neidhart-Tradition stellt.

Es ist zu sehen, dass die Lied eröffnende Passage von c 23 von dem – genuin an eine mündliche Aufführungssituation gebundenen – minnesängerischen Aussagesystem entkoppelt und stattdessen in die schwankhaften Handlungszusammenhänge eingebunden ist. Damit einhergehend sind die für die frühere Liedüberlieferung bezeichnenden Performanzsignale der Tendenz nach zurückgedrängt. So ist der Ausruf: *schowet wie si [div linde] stat* (R 23,II,5) in c 23,IV,4 durch *die Ir uil schone statt* ersetzt. c 23 stellt somit einen weiteren Beleg für die an den c-Texten abzulesenden Literarisierungstendenzen dar, wie sie Jan-Dirk Müller bereits für die c-Version von SL 22 festgestellt hat.⁶³

Die vorliegenden Beobachtungen deuten auf eine lebendige Tradition von Neidharts Sommer- und Winterliedern, die über die Minnesang-Rezeption hinaus fortbestanden hat. Sie sprechen dafür, dass das Interesse an Neidharts spätminnesängerischem Werk bis in eine Zeit hineingewirkt hat, in der die Folie des hohen Minnesangs mit seinen literarhistorischen Implikationen als Anspielungshintergrund verblasst war. Entscheidend ist nun aber, dass der c-Schreiber weder für solche inhaltlich-konzeptionellen Variationen, wie sie am Beispiel von c 23 aufgezeigt wurden, noch für die oben dargestellten sprachlich-stilistischen Aktualisierungen verantwortlich sein dürfte. Vielmehr scheinen diese auf frühere Überlieferungsstufen zurückzugehen. Denn die relativ nahe Verwandtschaft der späten Überlieferungszeugen untereinander (c, d, f, z usw.) lässt vermuten, dass gemeinsame Vorlagen schon einige Zeit vor Entstehung der Papierhandschriften zu suchen sind und zwar – wie bereits im Zusammenhang mit den metrischen Adaptionen an syntaktisch-semantische Wort- und Versvarianten erwähnt – in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.⁶⁴

⁶¹ Zum Veilchenbrauch vgl. Jörn Bockmann: Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition oder nochmals der Veilchenschwank, in: Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, hg. v. Jörg Jochen Berns u. a., Tübingen 1995 (Frühe Neuzeit 25), S. 218–225. Deutlich ausgestellt ist die Relation von Minneglück und Veilchenfund im St. Pauler Neidhart-Spiel, vv. 8–11: *Wie der vest ritter her Nithart / Mit der herczogin verwetet ha^vt / Wer vinde daz erst blu^emelin / der sol derer ander bu^ol jarlang sin* (vgl. Neidhartspiele, hg. v. John Margetts, Graz 1982 [Wiener Neudrucke 7], S. 11).

⁶² Vgl. u. a. die c-Version des Veilchenschwanks: c 16.

⁶³ Vgl. Müller [Anm. 13], S. 102.

⁶⁴ Vgl. oben, Anm. 31.

Bislang konnten also keine Indizien dafür gefunden werden, dass der c-Schreiber selbst redaktionelle Eingriffe vorgenommen hat, um die Texte, sei es in sprachlich-stilistischer oder in literarischer Hinsicht, zu aktualisieren bzw. sie bestimmten Vorlieben anzupassen. Vielmehr erzeugen die bisherigen Erkenntnisse das Bild eines Schreibers, der die aus unterschiedlichen Quellen zusammengetragenen Neidhart-Texte relativ achtlos und unsorgfältig abschrieb, wobei seine Sprech- und Schreibgewohnheiten (wohl eher unbewusst) auf die Textgestalten abgefärbt haben. Dieses Bild lässt sich zumindest teilweise revidieren, wenn man weitere Merkmale der Handschrift c berücksichtigt, die neben den ihre Erstellung anleitenden konservierenden und restaurierenden Bestrebungen einen inhaltlich-gestalterischen Willen des c-Schreibers/Redaktors zu erkennen geben: Obgleich aus unterschiedlichen Vorlagen zusammengetragen, unterteilt c die 131 Töne als einzige aller erhaltenen Neidhart-Sammlungen nahezu ohne Regelverstoß nach ihren einleitenden Natureingängen in Sommer- (c 1–78) und Winterlieder (c 79–131).⁶⁵ Innerhalb der beiden Subgenres sind die Texte nach thematisch-formalen Kriterien gegliedert und durch motivische Merkmale miteinander verknüpft.⁶⁶ Damit zeigt sich, dass der Schreiber vor Beginn der Abschreibetätigkeit das gesammelte Material nach eigens zurecht gelegten Gesichtspunkten geordnet haben muss. Ein Gestaltungswille war also durchaus vorhanden. Neben diesem spricht ein weiterer Aspekt für redaktionelle Eingriffe des c-Schreibers, die das literarische Programm betreffen. Denn was bisher nie gesehen wurde: Gegenüber den sonstigen Neidhart-Zeugnissen sind bestimmte Personennamen verändert und zwar teilweise durchgehend, was angesichts der Heterogenität des Quellenmaterials mit einiger Wahrscheinlichkeit auf den c-Schreiber selbst zurückzuführen ist.

Zu den Merkmalen von Neidharts Werk gehört die Verwendung von Personennamen, überwiegend von solchen mit lexikalischen Implikationen. Die vorkommenden Rufnamen beinhalten ein Potential für semantische Aufladungen, weil ihre Konstituenten im appellativischen mittelhochdeutschen Wortschatz noch vorkommen (z. B. *sighart*, *wildger* oder *per*).⁶⁷ Hinzu kommen neu gebildete Namen mit dem Charakter von Beinamen bzw. Übernamen (z. B. *achselblick*, *lugherein* oder *hasenruß*).⁶⁸ Insgesamt enthält c 410 Namenmuster mit insgesamt 1240 Einzelrealisierungen.⁶⁹ Aus dieser Fülle von Namen sticht im Überlieferungszusammenhang einer ganz besonders hervor: der des Protagonisten, des Sängers und Vertreters der höfischen Welt, bekannt als der *Ritter von Riwental*. Die Bezeichnung trägt zur Charakterisierung der Figur bei und unterstreicht sie zugleich. Denn das von den weiblichen Mitspielern entworfene Bild des idealen höfischen Geliebten zeigt Risse, dahinter kommen unkultivierte Verhaltensweisen ebenso wie präpotentes Imponiergehabe und zu allem Übel wirtschaftlich desaströse

⁶⁵ Eine Ausnahme stellt c 65 (*Der wannoldey*) dar, das innerhalb der Sommerlieder steht, aber im Schlussteil eindeutig winterlich verortet ist (*Disen wintter tanczen sie bei meiner augen wunne*, c 65, VIII, 1). Zur Zweiteilung der Handschrift vgl. Becker [Anm. 56], S. 96, sowie Fritz [Anm. 11], S. 13 ff.

⁶⁶ Vgl. Becker [Anm. 56], S. 96–131.

⁶⁷ Vgl. Jan-Christian Schwarz: *derst alsô getoufet daz in niemen nennen sol*. Studien zu Vorkommen und Verwendung der Personennamen in den Neidhart-Liedern, Hildesheim, Zürich, New York 2005 (Documenta Onomastica Litteralia Medii Aevi. Reihe B. Studien 4), S. 131.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 117.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 115.

Lebensumstände zum Vorschein. Ein Ritter also, aber eben einer von unten, aus dem Jammertal kommend.⁷⁰ In der Handschrift c ist der Name *von Riwental* ausnahmslos (in allen 17 Fällen) durch eine Bezeichnung ersetzt, die in der Neidhart-Überlieferung sonst nirgendwo bezeugt ist: *von Rubental*.⁷¹ 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‘ abgewandelt⁷² 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.

Auf solche Weise verfährt niemand, der die Minnelyrik Neidharts aus einem rein literaturgeschichtlichen Interesse heraus sammelt und restauriert. In der Abwandlung von *Riwental* zu *Rubental* dürfte sich ein redaktioneller Eingriff des c-Schreibers offenbaren, der von einem anders motivierten Interesse angeleitet war. Denn die Namenvariation erweist sich als äußerst ökonomisches Mittel dafür, die Sammlung an das zeitgenössische Bedürfnis nach Schwankhaft-Komischem heranzuschreiben und ihr zugleich ein eigenes Gepräge zu verleihen. Damit liegt ein Hinweis dafür vor, dass die Erstellung der Handschrift c nicht einem rein antiquarischen Zweck diene, sondern zugleich von einem Aktualisierungsbestreben angetrieben war. Einige weitere Namenvariationen verstärken diesen Eindruck. So ist der Name des gegenhöfischen Kontrahenten *Engelmar* in c durch *Engelmair* ersetzt. Das variierte Namenglied lässt sich dem mhd. Lexem *meier* ‚Meier, Oberbauer‘ zuordnen, das seinen Träger in die bäuerliche Lebenswelt verweist. Umgetauft ist in c auch die Dorfschönheit *Elsemut*, und zwar in *Eselmüt* (mhd. *esel* ‚Esel‘), was das umworbene Mädchen, wiederum in schwankhafter Brechung, mit einer Negativkennzeichnung abqualifiziert.⁷³ Einzuräumen ist hier allerdings, dass sich diese beiden Umformungen nicht mit derselben Wahrscheinlichkeit wie die Variante *von Rubental* auf den c-Schreiber selbst zurückführen lassen, da sie erstens nicht durchgehend vorkommen (74 Mal *Engelmair* gegenüber zwölf Mal *Engelmar*; neun Mal *Eselmüt* gegenüber zwei Mal *Elsemüt*)⁷⁴ und zweitens die Bezeichnung *Engelmair* in der Neidhart-Überlieferung des 15. und 16. Jahrhunderts auch außerhalb der Handschrift c belegt ist.⁷⁵ Man muss also damit rechnen, dass sie der c-Schreiber bereits

⁷⁰ Zur metaphorischen Deutung des Namens: Schweikle [Anm. 1], S. 53.

⁷¹ Vgl. die Übersicht über die Personennamen in der Handschrift c bei Schwarz [Anm. 67], S. 489.

⁷² Zur Deutung des Namens *von Rubental* vgl. ebd., S. 262. Zwar sind im Bairischen *w* und *b* nach Sonant im 12./13. Jahrhundert zusammengefallen und *b*-Schreibungen für mhd. *w* daher nicht selten (vgl. Peter Wiesinger: Schreibung und Aussprache im älteren Frühneuhochdeutschen. Zum Verhältnis von Graphem – Phonem – Phon am bairisch-österreichischen Beispiel von Andreas Kurzmann um 1400, Berlin, New York 1996 [Studia linguistica Germanica 42], S. 173–177, mit weiterer Literatur), die rein sprachhistorische Erklärung für den Wechsel von *Riwental*/*Riwental* zu *Rubental* in der Handschrift c scheint mir jedoch zu kurz zu greifen, zumal das Wort *riuwe/riwe* in c sonst ausnahmslos mit *rewe* wiedergegeben ist (vgl. Verskonkordanz zur Berliner Neidhart-Handschrift c [mgf 779], hg. v. Ingrid Bennewitz-Behr u. a., Bd. 2: kunigin – zynnen, Göttingen 1984 [GAG 418,2], S. 1239 f.).

⁷³ Zur Deutung der beiden Namenlexeme vgl. Schwarz [Anm. 67], S. 151; zur Negativkennzeichnung der Frauenfiguren in c vgl. ebd., S. 397.

⁷⁴ Vgl. die Übersicht über die Personennamen in der Handschrift c ebd., S. 521–526.

⁷⁵ Vgl. z. B. Das Kleine Neidhartspiel, v. 88 (Margetts [Anm. 61], S. 113).

in einer seiner Quellen in abgewandelter Form vorgefunden und entsprechend abgeschrieben hat.

Schlussbetrachtung

Wenn man Einrichtung, Textgestalt und Überlieferungsverhältnisse nach dem Verwendungszweck der Berliner Neidhart-Handschrift c befragt, ergibt sich ein in verschiedener Hinsicht widersprüchliches Bild: Vom Umfang her betrachtet erscheint die Neidhart-Sammlung als eine Art „Gesamtausgabe“⁷⁶, die offenbar vom Interesse des Schreibers bzw. des Auftraggebers angeleitet war, „jedes zu seiner Zeit bekannte Neidhart-Lied mit allen Strophen aufzuzeichnen“.⁷⁷ Dieser Eindruck verstärkt sich durch das bei c 40 und c 130 am Liedende zugesetzte *Nichil deficit*.⁷⁸ Das Bestreben nach Vollständigkeit betraf offenbar nicht nur die Töne, sondern auch deren Strophenbestand und nicht zu vergessen: die Melodien. Berücksichtigt man jedoch den gestalterischen Aufwand, der bei der Einrichtung der Handschrift betrieben wurde, scheint die These eines rein konservierenden Sammelinteresses als Antrieb für die Herstellung der Handschrift zu kurz zu greifen. Denn die einspaltig, in abgesetzten Strophen eingetragenen Töne, die sich durch vorangestellte Melodien und farbliche Hervorhebung der Virgeln auszeichnen, erwecken den Eindruck, dass die Handschrift als Vorlage für den Gesangsvortrag bestimmt war. Aber auch diese Annahme verliert an Plausibilität, wenn man die Widersprüchlichkeiten zwischen Einrichtung und Textgestalt herauspräpariert: Obgleich von der Anlage her als Liederbuch konzipiert, stellen die Texte keine brauchbaren Grundlagen für den Gesangsvortrag dar. Aufgrund falscher Setzung der Virgeln, Fehlerhaftigkeit in Reim und Rhythmus, fehlender Notenschlüssel und fehlender Verknüpfung von Text- und Melodienstruktur wird die Handschrift den Anforderungen an ein Liederbuch nicht gerecht. Vielmehr zeigt sich, dass die Elemente, die den gesanglichen Aspekt aufrufen, zu Formsignalen erstarrt sind. Der optisch erzeugte Eindruck eines Liederbuches löst sich faktisch nicht ein.

Aber damit nicht genug: Der konservativ-bewahrende Aspekt der Überlieferung scheint von redaktionellen Eingriffen des c-Schreibers überlagert zu werden, die das literarische Programm betreffen. Ablesbar ist dies an der durchgehenden Variation des Propriums *Riwental* zu *Rubental*. Offenbar wurde mit der semantischen Umgestaltung bestimmter Personennamen das Interesse verfolgt, die Sammlung dem zeitgenössischen Bedürfnis nach Schwankhaft-Komischem anzupassen und ihr zugleich ein eigenes Profil zu verleihen. In dieser Hinsicht stellt c keinen Einzelfall dar. So zeigt der Einzeleintrag im Augsburger Codex m (15. Jahrhundert) eine Umformung des Namens *Riwental/Rubental* zu *Rosental*.⁷⁹

⁷⁶ Schweikle [Anm. 1], S. 8.

⁷⁷ Abbildungen zur Neidhart-Überlieferung II: Die Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779), hg. v. Edith Wenzel, Göppingen 1976 (Litterae 15), S. 8.

⁷⁸ Vgl. u. a. Becker [Anm. 56], S. 94, sowie Schweikle [Anm. 1], S. 8.

⁷⁹ Vgl. Moriz Haupt (Hg.): Neidharts Lieder, 2. Aufl., neu bearb. v. Edmund Wießner, Leipzig 1923 (= Neidharts Lieder. Unveränderter Nachdruck der Ausgaben von 1858 und 1923, hg. v. Ulrich Müller u. a., Bd. 2: Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1923, Stuttgart 1986), S. 196f., Str. VII,3.

Alles in Allem lassen sich im Umgang des c-Schreibers/Redaktors mit dem Textmaterial der Handschrift c konservierende, restaurierende und aktualisierende Tendenzen feststellen. Dies ist ein reichlich verworrener Befund, der keine eindeutige Beantwortung der Frage nach dem Verwendungszweck der Handschrift zuzulassen scheint. Betrachtet man das Ergebnis jedoch im literaturhistorischen Kontext, so gewinnen die einzelnen Puzzlesteine Umriss eines Gesamtbilds: Auch wenn der Entstehungsort der Handschrift nicht mit letzter Sicherheit zu erschließen ist – vermutet wird der Kreis des wohlhabenden Nürnberger Bürgertums –⁸⁰, kann das literarische Umfeld doch zumindest in einigen allgemeinen Tendenzen skizziert werden: Im Bereich der städtischen Literatur des 15. Jahrhunderts ist ein lebendiges Interesse an den Neidhart'schen Schwankstoffen zu verzeichnen. Bezeugt wird dieses neben den bereits erwähnten zeitgenössischen Neidhart-Texten (Neidhart-Spiele, Schwankbuch des „Neidhart Fuchs“) durch die Bekanntheit der Neidhart-Schwänke im Kreis der Meistersinger.⁸¹ Dort war auch verspäteter Minnesang willkommen, wie an dem Liederbuch der Clara Hätzlerin zu sehen ist, das nur wenig später als die Handschrift c in Augsburg entstanden ist.⁸² Auf der anderen Seite ist an den bayerischen und österreichischen Fürstenhöfen ein aufkommendes konservierend-restaurierendes Interesse an den Werken des Hochmittelalters zu beobachten.⁸³ Gemäß dieser beiden Richtungen literarischen Interesses ist es nun denkbar, dass die zeitgenössische Neidhart-Produktion den Anstoß dafür gegeben hat, sich der althergebrachten Überlieferung zuzuwenden und ein Lese- und Sammelexemplar herzustellen, das vom Bestreben angeleitet war, einerseits die historische Gestalt der Neidhart'schen Kunstform durch optische Aufmachung als Liederbuch zu vergegenwärtigen und andererseits die Inhalte durch gezielte Eingriffe (vgl. Variation der Figurennamen) dem literarischen Geschmack der Zeit anzupassen.

⁸⁰ Zu dieser Vermutung führen die dialektgeographische Analyse (vgl. Fritz [Anm. 11], S. 107) sowie die Nennung Franz Spenglers jeweils auf Deckblatt (Bl. 130) und hinterstem Spiegelblatt der Handschrift, der mit einiger Wahrscheinlichkeit als Nürnberger Kaufmann (1517–1564) und frühester bekannter Besitzer der Handschrift identifiziert werden konnte (vgl. Boueke [Anm. 1], S. 19f.).

⁸¹ Eckehard Simon zeigt anhand verschiedener Rezeptionszeugnisse auf, dass Neidhart unter den Meistersingern bekannt war und dass zumindest einige Neidharte ihren Weg in die Schulrepertoires dieser Handwerkerpoeten gefunden haben müssen. Eine Huldigung Neidharts findet sich unter anderem im Kataloglied des Nürnberger Meistersingers Konrad Nachtigal (gest. 1484/85) (vgl. Eckehard Simon: Neidharte und Neidhartianer. Zur Geschichte eines Liedkorpus, in: Neidhart, hg. v. Horst Brunner, Darmstadt 1986 [WdF 556], S. 196–250, hier S. 234).

⁸² Vgl. Fritz [Anm. 11], S. 257.

⁸³ Vgl. Fischer [Anm. 47].

Zu dem tanz probieren/ Des mußt ee den treyentay fall/
Zwöff von der hinder/ pald war man/ lenen wret end
wund demer zwöff/ weill ee sey, ni dem hauffe mußt lang/
ee savomen/ sey do weid der Goffin sinen daromen

6.

Die zwoeyffen haub

Wir hat wonnestusen entproffen/ boez wud
tal daz zu die greinen haude/ do man praen
den Vogel ungehalt/ das ligt das wold mit
tanze begoffen/ aller creatur ist wome laud/ stione
gatzet stett der gonne waalt/ man sibt gain der sinne
glasten/ nenne plit auff dringen/ oben in das waldes
esten/ hort man vogelen singen/ ein gutus tuer
hat freuden lauch/ das hab der wonnere magedant

Wan soll wanne frewen kenen/ sui den wold wud
sui die greinen arde/ wann sie geben freuden reuten
solt/ lobt sie sui der vogelen doien/ sui lieb ist so mome
uch anstawa/ weider man pis yn Intreanen Holt/ he
lobet sie sui edel gestain/ wud sui ymmer vreden silt/
dy mane haegen uch sie mayn/ sie ist mein gym mein
kreas golt em gutatich/ wort sie zu mir sprach/ du
pust oer stam sui allen ungemach

Ich hub em hantem / von den farrwen / d'wics den tonk /
 In wicabes fæben / rind wædæben // roab vi spil / got
 gab dab / dab yu als miß gelingen / Die in den
 anowen lassen færooen / mangen keang / auff dee
 eden / miß yne werden / laides wil / em wertab laudt /
 Das wöllen se begrünge / fuß herd wud anem t.
 sag man reifen / lungen leben / nafen / soen kopff
 (und feagen / dab wöll us beisen / swi des herten man
 en tagen / sag se wicst flagen / von todt den wicg us
) ringe

3.
 Der pal

E sind alles clage lode / wicant swi des ist
 meit lant / dab von teißen landen se /
 vonne wil / rind seolich g'famt / dab mag
 om mit andæes / sein / einer spruce / ab ist mein / dem
 ist wöl mit / sein hab / nu lat ab / alle romig bær /
 schimpff / roab ob mein / schimpff / hat lungelimpff / rum
 us teag schimpfflichen mit / one gut / rine dem se /