

Judith Klinger

Unter Frauen: Zur Dialogisierung ‚weiblichen‘ Begehrens in Minneliedern

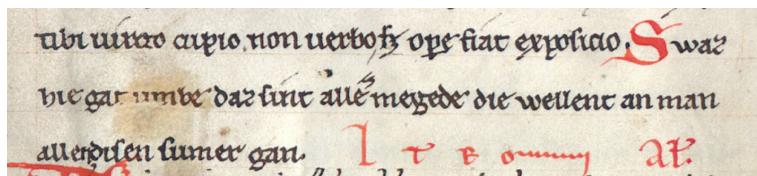


Abb. 1: *Codex Buranus*, München, Staatsbibliothek, Clm 4660, fol. 67v.

Den ersten Anstoß zum vorliegenden Beitrag gab eine Strophe, die dem *Codex Buranus* entstammt und die in *Minnesangs Frühling* unter die ‚namenlosen Lieder‘ aufgenommen wurde (Abb. 1):

Swaz hie gât umbe,
daz ſint alle megede,
die wellent an man
allen diſen ſumer gân. (MF VI; CB II, 167a)¹

In der Übersetzung von Hugo Kuhn:

Alles, was hier im Kreis geht,
das sind alles Mädel;
die haben vor, ohne Mann
diesen ganzen Sommer zu gehen (im Tanz). (CB II 167a, 515)

Die hinzugefügte Präzisierung einer Tanzszene ist sicher plausibel, denn die initiale Kreisbewegung lässt sich kaum anders in einen konkreten Vorstellungsinhalt überführen. Angedeutet wäre also ein (vermutlich getretener) Reigentanz.² Mit dem Vers *swaz hie gât umbe* setzt die Strophe zugleich mit nahezu maximaler Verallgemeinerung ein: *umbe gân* können in mittelhochdeutschen Texten neben Rädern und Reifen auch der Sonnen- oder Jahreszeitlauf, der Himmel bzw. Firmament und Gestirne.³

1 Text nach den Ausgaben *Des Minnesangs Frühling*, hrsg. von Moser/Tervooren 1977 (im Folgenden abgekürzt als MF), *Carmina Burana*, hrsg. von Hilka/Schumann 1979 (im Folgenden abgekürzt als CB).

2 Zum Reigen im zeitgenössischen Sprachgebrauch vgl. Zimmermann 2007, 45–46.

3 In die Richtung derart ausgreifender Erweiterung weist auch das wiederholte *alle/allen* in Vers 2 und 4. Vgl. zum semantischen Umfang von *umbe gân* die folgenden Beispiele: Jahreszeitlauf: *Passional* 1: 137, 46; *Passional* 3: 5, 36; *Tristan*-Fortsetzung Heinrichs von Freiberg, V. 1079; Sonnenlauf, Himmel: *Straßburger Alexander*, V. 25–26 und 222, 5494.

Aus der Beobachtung einer Kreisbewegung geht die Konkretisierung *alle megede* erst hervor: Die Umdrehung wird, so die Auffassung Hugo Kuhns, ausschließlich von Mädchen oder jungen Frauen vollführt, doch könnte auch gemeint sein, dass alle Mädchen eines bestimmten Umfelds beteiligt sind. Mit den Deiktika *hie* und *disen sumer* sind raumzeitliche Verortungen gesetzt, die Präzisierungen im Rezeptionsprozess offenstehen, ihrerseits aber so unbestimmt bleiben wie das skizzierte Szenario.

Die Strophe entwirft ein Bild, das äußerst reizvoll, im selben Maße aber auch geheimnisvoll scheint. Um was für eine Gruppe handelt es sich? Wie und warum kommt der kollektive Beschluss zustande, sich ohne männliche Begleitung zum Tanz zu treffen?⁴ Und was bedeutet diese Exklusivität? Die Wiederholung von *alle/n* deutet Erstaunen an und rahmt den Zusatz *ân man*, der allein greifbar macht, worin das Merkenswerte dieser Szene besteht, bleibt doch das Fehlen männlicher Beteiligung der einzige Ausweis eines Sonderfalls, der das beobachtete Ereignis aus dem Raum des Alltäglich-Vertrauten heraushebt. Die standesunspezifische Bezeichnung *megede* lässt offen, auf welche Art und Weise sich die Frauengruppe konstituiert, ob sie also nur zum Tanzanlass zusammentritt oder ob vorgängige Verbindungen – und wenn ja, welche – existieren. Noch offener ist das generische *man* in Vers 3: Jedweder oder alle Männer könnten hier gemeint sein. Weiterhin sind der Strophe keine näheren Hinweise darauf zu entnehmen, wer die Position des Sprechers und Beobachters besetzt. Zu erschließen ist lediglich, dass es sich um eine aus dem Kreis aller *megede* ausgeschlossene Person handeln muss. Theoretisch denkbar wäre also eine Sprecherin, in diesem Fall eine ältere oder verheiratete Frau, doch legt der Überlieferungszusammenhang eine männliche Redeposition nahe.⁵

An diesem Punkt ist bereits der Boden einer Rekonstruktion betreten, die Leerstellen füllt und fehlende Bezüge ergänzt. Sehr schnell, so vermute ich, stellt sich für gegenwärtige Rezipierende ein heterosozialer Bezugsrahmen für die mysteriöse anonyme Strophe her, der sich etwa folgendermaßen umreißen lässt: Ein männlicher Beobachter berichtet im Gestus des Erstaunens davon, dass sich eine größere Gruppe junger Frauen exklusiv zusammenschließen und von männlicher Gesellschaft oder Beteiligung am Tanzvergnügen abwenden will – und das den ganzen Sommer lang. Der Bezugspunkt dessen, was die *megede [...] wellent*, läge dann schon recht deutlich bei einem unterstellten Standard heterosozialer oder hetero-erotischer Gemeinschaft, dem sich diese Gruppe verweigert. Ob auch ein mittelalterliches Publikum die Strophe (nur) in diesem Sinne kontextualisiert hat, lässt sich indes nicht belegen und

⁴ Ein direkter Bezug zu hochmittelalterlichen Tanzgewohnheiten soll selbstverständlich nicht unterstellt werden. Zur Problematik der Verknüpfung überliefelter Lieder mit zeitgenössischer Tanzpraxis vgl. Shields 2012, Zimmermann 2021; zur Tanzmotivik in Liedern ebd., 577–580.

⁵ Nachträglich identifiziert wurden für die *Codex-Buranus*-Lieder ausschließlich männliche Autoren; das Umfeld der lateinischen Lieddichtung spricht ebenfalls für männliche Verfasserschaft. Entscheidender ist jedoch die Dominanz einer männlich angelegten Sprecherposition, während ein weibliches Ich nur selten in Erscheinung tritt (vgl. Bezner 2021, 143).

auch nur dann unterstellen, wenn ein fixierter heteronormativer Referenzrahmen vorausgesetzt wird.⁶

Neben der gerade skizzierten Deutung – Abkehr oder Verweigerung von zwischen-geschlechtlichen Aktivitäten durch die Tänzerinnen – ist mindestens eine weitere möglich. Die Strophe ließe sich auch vom Eindruck des Geheimnisvollen her lesen und brächte dann die Neugier oder Faszination einer/eines Ausgeschlossenen zum Ausdruck; sie würde sich dementsprechend auf die Dynamik der (nach außen abgegrenzten) homosozialen Gruppe und ihrer Wünsche richten. Welche Faktoren diese Frauengruppe einen und welche Gründe die gleichgeschlechtliche Gemeinschaft zu ihrem Entschluss bewegen, bleibt allerdings der Imagination des Publikums überlassen, bleibt genauso offen wie mögliche Gründe für die Ablehnung männlicher Begleitung.

Fragen, wie sie die zitierte Strophe anregt, sind impulsgebend für die folgende Untersuchung. Mein Interesse gilt der Inszenierung und Funktionalisierung von Konstellationen unter Frauen, den Spielräumen für Dialoge und den Artikulationsformen weiblichen Begehrens im diskursiven Umfeld des Minnelieds, in dem die Redelizenzen zwischen den Geschlechtern ungleich verteilt sind.⁷ Ich richte den Blick damit auf Phänomene, die im frühen und hohen Minnesang nur sporadisch-fragmentarisch an den Rändern zu beobachten sind, denn Dialoge oder ausgeführte Szenarien eines Austauschs unter Frauen sind vor der Entstehung des Neidhart-Korpus ausgesprochen selten. Ohnehin hat die jüngere Beschäftigung mit Frauenstrophen und Frauenliedern den Blick dafür geschärft, dass ‚weibliche‘ Stimmen und Subjektpositionen den männlichen im Minnelied prinzipiell nachgeordnet auftreten.⁸ Zuschreibungen an weibliche Figuren und Stimmen erfolgen

⁶ Eine solche Rahmung ist historisch nicht plausibel zu machen, da sich heteronormative Standards um 1200 nur partiell, in spezifischen sozialen Handlungsfeldern und Diskursen bilden, nicht aber als Regulativ von Geschlechtsidentitäten und Begehrensformen schlechthin gelten können (vgl. Klinger 2017). Im Folgenden verwende ich daher die Bezeichnungen heterosozial und, wo dies angezeigt ist, hetero-erotisch, um zwischengeschlechtliche Verhältnisse zu charakterisieren und zugleich hervorzuheben, dass die literarischen Begehrengsdynamiken nicht zwingend mit sexuellen Wünschen und Verbindungen verknüpft sind.

⁷ Lieder der hohen Minne codieren Geschlechterdifferenz nicht in einem binären System von Oppositi-onsbildungen, sondern primär über unterschiedliche Redezugänge, im Modus einer elementaren Distanz zwischen dem männlichen Werber und der *frouwe*, womit die Möglichkeiten von Kommunikation sowie reglementierende Grenzverläufe elementares Konstruktionsmoment werden. Die Voraussetzung einer solchen (kaum oder nur imaginär zu überwindenden) Distanz steuert die Artikulationsmöglichkeiten von Begehren auf beiden Seiten: also auch dort, wo ‚weibliche‘ Rede in einer außeröffentlichen Sphäre inszeniert wird.

⁸ Für die systematische Auseinandersetzung mit Frauenrede, -strophe und -lied grundlegend: Cramer u. a. (Hrsg.) 2000. Vgl. weiter Boll 2007, Kellner 2018, 129–185, sowie den Überblick von Hausmann 2021. Weiblichkeit und weibliche Stimme werden im Folgenden stets als Konstruktionen in einem artifi ziellen Redesystem aufgefasst, das der Frauenrede spezifische Orte, Formen und Themen zuweist. Hausmann 2021, 524, spricht von „männliche[n] Projektionen über Verhaltensweisen und emotionale Befindlichkeiten von Frauen [...], die zum einen zeitspezifische, in der patriarchalen Adelsgesellschaft geltende Rollenerwartungen an Frauen dokumentieren beziehungsweise an deren Etablierung mit-

demgemäß aus der Perspektive des Anderen, nicht des Eigenen.⁹ In welchen kulturellen und literarischen Horizont der lyrisch modellierte Austausch unter Frauen einrückt, ist derzeit allerdings noch kaum zu bestimmen, denn es fehlt an systematischen mediävistischen Studien zu den Formen weiblicher Homosozialität sowie spezifischer zu Frauenfreundschaften – ausgenommen allein Untersuchungen zu religiösen Frauengemeinschaften und spirituellen Bindungen.¹⁰ Zweifelsohne hat die Dominanz exklusiv männlicher Freundschaftsdiskurse sowie männlicher Allianzen, Konkurrenzen und Konflikte in vielfältiger literarischer Ausformulierung Fragen nach den Besonderheiten weiblicher Austauschbeziehungen langfristig überschattet.¹¹ Weder für den historischen noch für den literarischen Bezugsrahmen konnte bislang ein Koordinatensystem etabliert werden, in das sich Überlegungen zu weiblicher Homosozialität im Minnesang einbetten ließen.¹²

Mein Beitrag betritt also ein noch kaum bestelltes Arbeitsfeld zum Zweck einer ersten Sondierung an einem schwierigen Untersuchungsgegenstand. Ich verspreche mir davon erste Aufschlüsse über die Modulationen jenes ‚anderen‘, ‚weiblichen‘ Begehrens,¹³

wirken, die aber andererseits auch normüberschreitendes weibliches Verhalten ausphantasieren, was für das (männliche) Publikum z. B. in Form der Präsentation weiblicher Sehnsucht, Liebesbereitschaft oder auch Frivolität attraktiv gewesen sein dürfte“.

⁹ Diese Brechung im innerliterarischen System der Geschlechtszuweisungen durchkreuzt (anders als beispielsweise in erzählenden Texten) die Möglichkeiten schlichter Referentialisierung, mit der Texte auf realhistorische Gegebenheiten verweisen oder diese für ihr Publikum evozieren können. Sie wirft außerdem eine Reihe von Fragen zur Stabilität und Kohärenz von Geschlechtsidentitäten und Geschlechterdifferenz auf, die einer eigenen systematischen Analyse bedürften.

¹⁰ Grundlegend zu Freundinnen und weiblichen Beziehungsmodellen: Labouvie (Hrsg.) 2009, Leyrer 2020. Zu mittelalterlichen Frauenfreundschaften im religiösen Bereich vgl. z. B. Signori (Hrsg.) 1998, Brückner 2007. In der 2010 von Classen und Sandidge publizierten Sammlung *Friendship in the Middle Ages and Early Modern Age* sind Frauenfreundschaften mit nur zwei Aufsätzen vertreten. Soeben erschienen ist der von Lochrie und Vishnuvajjala herausgegebene Band *Women's Friendship in Medieval Literature* (2022), der erstmals dazu ansetzt, das Feld literarischer mittelalterlicher Frauenfreundschaften umfassend zu erschließen, allerdings keine Beiträge zum deutschsprachigen Raum enthält. In ihrem Handbuchartikel „Between Women“, der sich primär auf homoerotische Beziehungen unter Frauen richtet, hat Lochrie 2003 das größere Feld weiblicher Homosozialität und offene Forschungsfragen skizziert. Als Forschungsaufgabe haben Röckelein und Goetz „Frauen-Beziehungsgeflechte“ schon 1996 bestimmt: Ihre so überschriebene Sammlung geschichts- und literaturwissenschaftlicher Analysen enthält unter anderem einen Beitrag von Bennewitz, der sich textsortenübergreifend mittelhochdeutschen Inszenierungen des Frauendialogs widmet. Mit frühchristlichen Reaktionen auf weibliche Homoerotik beschäftigt sich die Studie von Brooten 1996, mit Darstellungen der Liebe unter Frauen im altfranzösischen und arabischen Raum das Buch von Amer 2008.

¹¹ Vgl. dazu die Einschätzung von Lochrie/Vishnuvajjala 2022, 6–7.

¹² Mit der noch ausstehenden, systematischen Erfassung der Differenzierungen weiblicher und männlicher Homosozialität wären weiterführende Fragen nach ihrer Bedeutung für und Partizipation an Konstruktionen von Geschlechtsidentität zu verknüpfen.

¹³ Mit ‚Begehren‘ bezeichne ich im Folgenden eine Impulskraft im Spannungsfeld von Mangel und Erfüllung, Distanz und Distanzüberwindung, die Störungen und Verunsicherungen ebenso auslösen kann wie sie Verbindungen und Fixierungen herzustellen vermag. Zu den jeweiligen Semantisierun-

das im Wechselspiel mit weiteren Frauenstimmen beispielsweise diversifiziert werden könnte. Für den frühen und hochhöfischen Sang ist zuerst zu ermitteln, welche Funktionen die Verweise auf Frauengemeinschaften und weibliche Verbindungen übernehmen, mit welchen Themen und Konfliktfeldern sie verknüpft werden und worin ihr Beitrag zu den je entworfenen Begehrengesellschaften besteht. Erst anhand der Gesprächslieder im Neidhart-Korpus lässt sich genauer bestimmen, inwieweit die Präsenz von Frauenkollektiven und die Vervielfältigung weiblicher Stimmen die Konstruktionen weiblichen Begehrens verändern. Zu fragen ist in diesem Zusammenhang weiterhin nach möglichen Verschiebungen oder Umbesetzungen in der Konfiguration von homo- und heterosozialen Beziehungen, womit in der Konsequenz auch Modifikationen des Paradigmas von Minnebegehrn einhergehen könnten.

1 Vereinzelung, Verallgemeinerung, Abgrenzung

Wenn im Minnesang von Frauenkollektiven die Rede ist, geschieht dies vorrangig im Gestus der Fokussierung einer Einzigsten vor allen anderen. Das Begehrn des Ich hebt eine aus der vagen benannten Menge aller (*elliu wîp*) hervor, dies jedoch bekanntermaßen nicht, um individuelle Merkmale, sondern vielmehr, um ihren besonderen Wert herauszustellen. Worin dieser Wert besteht, bleibt vielfach undeutlich und unkonkret, da er sich oft gefiltert durch die Wirkung der Einen auf das Ich manifestiert, wie etwa bei Meinloch von Sevelingen:

*Dir enbiuet sînen dienst, dem dû bist, vrouwe, als der lîp.
er heizet dir sagen zewâre, du habest ime alliu anderiu wîp
benomen úz sînem muote, daz er gedanke niene hât. (MF 11,1, I, 2.1–3)*

Wo aber die vorzüglichen Eigenschaften und Merkmale der Dame näher besprochen werden, treten verallgemeinerte Ideale zutage, beginnend mit der *güete* als grundlegendster Qualität, die die *frouwe* verkörpert. Die Relation ‚eine – alle anderen‘ generiert also trotz Vereinzelung nicht Individualisierung, sondern im Gegenteil Verallgemeinerung und Abstraktion. Die Eine ist Inbegriff und Repräsentantin des Wünschenswertes (das sich je unterschiedlich ausnehmen kann),¹⁴ wobei der Repräsentationsbezug wiederum nicht geschlechtlich reduziert sein muss: Die eine *frouwe* kann über das Ideal-Weibliche hinaus (wie auch immer es sich je definiert) ein gesamtgesellschaftliches Ideal gegenwärtig werden lassen.

gen tritt also Begehrn als spezifisch literarische Produktivkraft, die Begriffe und Konzepte (z. B. ‚hohe Minne‘) mobilisiert und diskursive Strukturen sowie Modalitäten der Subjektivierung ausprägt (vgl. ausführlich Klinger 2024).

14 Zur Vollkommenheit der Dame und ihre Wendung ins Selbstreflexive vgl. Kellner 2018, 75–129.

Die Redefigur der Vereinzelung bildet also die Grundlage für Verallgemeinerungen, die weiterhin für Differenzierungen und Abgrenzungen genutzt werden können, indem Frauenkollektive in Form von Typenbildungen gegeneinander gestellt werden. Ein Beispiel dafür bietet das Lied *Ich bin keiser âne krône* Heinrichs von Morungen:

,Gerne sol ein rîter ziehen
sich ze guoten wîben. dêst mîn rât.
boesiu wîp diu sol man vliehen.
er ist tump, swer sich an sî verlât,
Wan sîne gebent niht hohen muot. [...]‘ (MF 142,19, XXVIII, 2.1–5)

Zwar handelt es sich – gemäß der Herausgebermarkierung – um eine Frauenstrophe, doch lässt die formulierte Auffassung gerade keinen geschlechtsdifferenten Blickwinkel erkennen.¹⁵ Ihre Sentenzenhaftigkeit überschreitet vielmehr die geschlechtliche Zuordnung von Sprecher(innen)positionen und behauptet eine generalisierte Unterscheidung von Frauengruppen über das Kriterium der je ausgelösten Wirkung bei männlichen Werbern. Die Bezugnahme auf weibliche Kollektive dient in diesem Fall der orientierenden Differenzierung und der Stabilisierung eines weitgehend abstrakten Leitbilds.

Homosoziale Verhältnisse sind nicht Gegenstand der hier stellvertretend zitierten Verse, vielmehr schaffen die Denkfiguren der Vereinzelung, Verallgemeinerung und Abgrenzung ein Wechselverhältnis von Einer und Allen, das im Gegenzug auch die Aufhebung der Vereinzelung ermöglicht. Die eine *frouwe*, deren Sonderheit sich eben nicht unverwechselbaren Merkmalen verdankt, tritt aus der ort- und zeitlosen Gruppe aller hervor, vertritt sie und geht unter Umständen auch wieder in sie ein. So etwa, wenn Heinrich von Rugge in *Diu welt mit grimme wil zergân* äußert:

Wan ist ir einiu niht rehte gemuot,
dâ bî vund ich schiere wol drî oder viere,
die zallen ziten sint hövesch und guot. (MF 108,22, X, 3.5–7)

Die Frauenkollektive, von denen bisher die Rede war, werden durch externe Wahrnehmung gebildet, nicht anhand interner Verhältnisse oder Bindungen charakterisiert. Wo das Binnenverhältnis erfasst wird, rückt dagegen eine spezifische Dynamik in den Vordergrund.

¹⁵ Die Markierung der gesamten Strophe als Frauenrede (daher gemäß editorischer Konvention in Anführungszeichen gesetzt) legitimiert sich eher schwach durch die beiden folgenden Verse, die einen Mann ins Blickfeld rücken: *iedoch sô weiz ich einen man, | den ouch die selben vrowen dunkent guot* (MF 142,19, XXVIII, 2.6–7). Die folgende dritte Strophe ist demgegenüber deutlicher einer Sprecherin zuzurechnen, da das Ich sein Leid über die Abwendung eines Mannes vom zuvor geleisteten Dienst klagt.

2 Agonale Dynamik

Zumal homosoziale Konstellationen in Minneliedern generell selten verhandelt werden, muss umso mehr auffallen, dass sich Sprecherinnen des frühen Minnesangs vor allem im agonalen Modus zu anderen Frauen in Beziehung setzen.¹⁶ Markant führt dies das sogenannte Falkenlied (*Ez stuont ein vrouwe alleine*) Dietmars von Eist vor Augen:

,[...] ich erkôs mir selbe einen man,
den erwelten mîniu ougen.
daz nîdent schoene vrouwen.
owê, wan lânt si mir mîn liep?
joch engerte ich ir dekeines trûtes niet!‘ (MF 37,4, IV, 10–14)

Ganz ähnlich formuliert eine Sprecherin bei Meinloh von Sevelingen:

,Mir erwelten mîniu ougen einen kindeschen man.
daz nîdent ander vrouwen; ich hân in anders niht getân,
wan ob ich hân gedienet, daz ich diu liebteste bin. [...]‘ (MF 11,1, I, 8.1–3)

Die Frauenstrophe in Kaiser Heinrichs *Wol hôher danne rîche* führt das Neidmotiv weiter aus:

,Ich hân den lîp gewendet an einen ritter guot,
daz ist alsô verendet, daz ich bin wol gemuoit.
daz nîdent ander vrouwen
unde habent des haz
und sprechent mir ze leide, daz si in wellen schouwen. [...]‘ (MF 4,17, I, 2.1–5)

In Dietmars Lied ruft allein die Wahl der Sprecherin den *nît* der Frauengruppe hervor; bei Meinloh und Kaiser Heinrich gibt die glückte Verbindung Anlass für die feindselige Reaktion der anderen, die Kaiser Heinrichs Verse zum *haz* ausgestalten. Das Neidkollektiv der Damen beabsichtigt dort eine Schädigung der Sprecherin, indem der Ritter selbst in Augenschein genommen werden soll.¹⁷

Wie die Neiddynamik in konkrete Konkurrenzsituationen münden kann, lässt bereits eins der ‚namenlosen Lieder‘ erkennen: *sô vil ist unstaeter wîbe, die benement ime* [gemeint ist der geselle] *den sin. | got wizze wol die warheit, daz ime diu holdeste*

¹⁶ Dieser Befund lässt sich mit der generell höheren Frequenz von Frauenstrophien und -liedern im frühen Minnesang in Verbindung bringen (vgl. Hausmann 2021, 525); die Konzentration auf Konkurrenz- und *nît*-Thematik wird dadurch jedoch nicht erklärt.

¹⁷ Weshalb dies Schaden oder Leid auslösen kann (*mir ze leide*), bleibt offen. Denkbar wäre, dass mit der Aufmerksamkeitslenkung durch das weibliche Kollektiv eine Veröffentlichung dessen droht, was den Augen aller verborgen bleiben soll. Angesichts der andernorts geäußerten Besorgnis, die anderen Damen könnten sich selbst um die Zuneigung des männlichen Partners bemühen, wäre die Abwesenheit des Ritters eine weitere befürchtete Konsequenz.

bin (MF 4,1, XI, 3–4).¹⁸ Ob bloße Befürchtung oder Realität: Dem Freund (*geselle*) könnte unter dem Einfluss der anderen Frauen also die Orientierung abhandenkommen. In der Konsequenz des Attributs *unstaete* ist wohl die Möglichkeit einer Verleitung zur Untreue mitzudenken. Derselben Logik folgt der Appell einer Sprecherin im Dietmar von Eist zugeschriebenen Lied *Sô wol dir, sumerwunne*:

*mîn trût, du solt dich gelouben
anderre wîbe.
wan, helt, die solt du mîden.* (MF 37,18, V, 6–8)¹⁹

Nît-Konstellationen werden in Minneliedern auch aus männlicher Perspektive angeprochen, doch erfährt die Gruppe der Neidenden in diesen Fällen keine geschlechtliche Spezifikation, sondern bleibt im Gegenteil anonym und generalisiert: manchmal als *werlt schlechthin*.²⁰ Vor diesem Hintergrund bildet die Neiddynamik also das einzige rekkursive Paradigma weiblicher Homosozialität im frühen (und hohen) Minnesang.

In queer-theoretischer Sicht lässt sich diese agonale Konstellation als spezifische Form homosozialen Begehrrens bestimmen. In ihrer wegweisenden Studie *Between Men* deutet Eve Sedgwick die Spannungsstruktur des erotischen Dreiecks – am Beispiel der Konkurrenz zweier Männer um eine Frau – als Artikulationsform eines homosozialen Begehrrens, dessen Vehikel das weibliche Objekt bildet. Die Intensität der Rivalität beschreibt Sedgwick als mimetisches Begehren, womit eine Überlagerung von Identifikation (im Modellfall mit dem männlichen Konkurrenten) und Begehrten in den Blick rückt.²¹ Von dieser Struktur ist die eben beschriebene Konstellation weiblicher Konkurrenzen im frühen Minnesang²² vor allem darin abzuheben, dass nicht zwei Frauen miteinander rivalisieren, die jeweilige Sprecherin sich vielmehr dem (ag-

¹⁸ Dass *nît* das nur imaginierte Verhalten der (zahlreichen) Anderen motiviert, wird hier nicht explizit, lässt sich aber aus der Betonung des eigenen Vorrangs (*diu holdeste*) mit einiger Plausibilität ableiten.

¹⁹ Auf einen derartigen Appell antwortet die Versicherung des männlichen Sprechers bei Bernger von Horheim (*Mir ist von liebe vil leide geschehen*): *Si darf des niht gedenken, daz ich mînen muot | iemer bekere an dehein ander wîp* (MF 113,33, III, 3,1–2).

²⁰ Vorstellbar ist außer der männlichen Peer Group ein gemischtgeschlechtliches Kollektiv, doch unterbleibt eben – anders als in den Frauenliedern und -strophen – eine Differenzierung. Mit *werlt* ist das ständig relevante Kollektiv ‚aller‘ gemeint, dessen Wertungen das Selbstbild des Sprechers bestätigen oder verunsichern können (vgl. Müller 1986, 416–417). – Beispiele für eine solche *Nît*-Konstellation finden sich u. a. bei Dietmar von Eist, Burggraf von Regensburg, Heinrich von Veldeke und Reinmar.

²¹ Vgl. Sedgwick 1985, 21–24. Sedgwick entwickelt dies auf der Grundlage von René Girards *Figuren des Begehrrens: Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität* (Münster 1999). Folgendermaßen charakterisiert Kraß 2015, 326, das Konzept des mimetischen Begehrrens: „Bevor ein Subjekt sein Begehrten auf ein Objekt richte, habe das Subjekt es einer dritten Person abgeschaut; es begehre somit das Begehrten des Anderen und mache es sich zu eigen.“

²² Soweit ich sehe, zeichnet sich sonst nur noch in einer Reinmar-Strophe ein mögliches *nît*-Szenario unter Frauen ab: ‚*Wâ von solt ich schoene sîn | und hôhes muotes als ein ander wîp? | ich hân des willen mîn | niht mîre wan sô vil, ob ich den lîp | Mac behüeten vor ir nîde, | die mich zîhent unde machent, daz ich einen ritter mîde. [...]’* (MF 195,37, L, 2,1–6). Ob es sich hier allerdings um den *nît* ande-

gressiven) mimetischen Begehren eines nicht näher bestimmten Frauenkollektivs ausgesetzt sieht. Ein identifikatorisches Verhältnis motiviert das Interesse dieser Gruppe an dem einen Ritter. Die Multiplikation der Rivalinnen deute ich als Modus der Verstärkung, zunächst des Minnebegehrs, aber auch der Identität der Sprecherin, die sich im Begehrn bildet: Ihre Wahl war die richtige, denn sie objektiviert sich über die Resonanz im Frauenkollektiv.

Eine ergänzende Perspektive lässt sich dem männlichen Blickwinkel abgewinnen, der innerweibliche Rivalitäten fokussiert. In der Außensicht eines männlichen Sprechers entwirft Heinrich von Morungen ein weibliches Neid-Szenario:

*Diz lop beginnet vil vrouwen versmân,
daz ich diu mîne vür alle andriu wîp
hân zeiner krône gesetzet sô hô* (MF 122,1, I, 2.1–3).

In dieser Schilderung zeichnet sich eine agonale Ehrdynamik ab, deren Strukturen nicht prinzipiell auf Konkurrenzen unter Frauen beschränkt sind. Der Vorrang, der vor der Öffentlichkeit einer Person gewährt wird, kann durch andere als Herabsetzung der eigenen Person aufgefasst werden. Analoge Spannungen durchziehen die zeitgenössische Erzählliteratur in großer Fülle, nicht ausschließlich, aber vorrangig unter männlichen Protagonisten. Diese historisch spezifische Dynamik verstärkt den identifikatorischen Charakter eines Begehrns, das sich weniger auf ein Objekt (den Sänger im Morungen-Lied) als auf die Aneignung einer Position (der verherrlichten Besungenen) und ihrer sozialen Geltung richtet.

Dieser Befund einer (nahezu ausschließlichen) Konzentration weiblicher Homosozialität auf die agonale Spannung bedürfte einer weiterreichenden Kontextualisierung. Eine Korrelation mit anderen *nît*-Motiven, also Phänomenen von Konkurrenz und Missgunst, denen sich männliche Sprecher ausgesetzt sehen, sowie mit Bezugnahmen auf männliche Homosozialität könnte unter anderem zeigen, ob und inwieweit die agonale Pointierung einer Übertragung männlich-homosozialer Handlungsmuster folgt. Zweierlei bleibt an dieser Stelle festzuhalten: Die Vereinzelung der *frouwe* (als Effekt männlichen Begehrns) erfährt erstens eine Verlängerung in die Frauengemeinschaft hinein, wird gleichsam homosozial dynamisiert und angefochten. Zweitens übernimmt das Frauenkollektiv nicht die Funktion einer sozialen Kontrollinstanz (wie etwa die *merkære*), sondern intensiviert die Subjektposition der Einen, deren Sonderstellung von selbstbestimmter Wahl und geglückter Verbindung bestimmt wird.

rer Frauen oder einer erweiterten Gemeinschaft handelt, lässt sich nicht eindeutig feststellen: Der Wechsel vom Singular (*ein ander wîp*) zum Plural (*ir, die*) spricht eher dagegen.

3 Szenisches und Dialogisches

Im hochhöfischen Minnesang bleiben agonale Spannungen unter Frauen aus. Die ver-einzelten Beispiele, die Frauenkollektive oder Beziehungen unter Frauen in den Fokus rücken, folgen keiner gemeinsamen Thematik, zeichnen sich aber durch spezifische Darstellungsmodalitäten aus. Szenisch gestaltet ist eine Strophe Morungens, denn der narrative Nukleus wird um Räumlichkeit und Bewegung ergänzt:

*Sô gêt si dort her zuo einem vensterline
unde sicht mich an reht als der sunnen schîne.
swanne ich si danne gerne wolde schouwen,
ach, sô gêt si dort zuo andern vrouwen.* (MF 138,17, XXII, 3.5–8)

Auf die örtlich unbestimmte, immobile Beobachterperspektive des Sprechers trifft die Strahlkraft der *frouwe*, deren Blick über die Intensität des Sonnenscheins verfügt, dem-nach aber auch alle zufällig Anwesenden gleichermaßen treffen könnte. Die gesteigerte Wirkung des empfangenen Blicks unterläuft insofern das Moment der Wechselseitigkeit im Erblickt-Werden (*sicht mich an*) und der ersehnten Dauer des Anblicks entzieht sich die Dame schon im nächsten Vers. Die Schwellenräumlichkeit dieses szenischen Fragments ist insofern signifikant, als die Fensteröffnung die Sphäre der Öffentlichkeit mit einem unzugänglichen, den Frauen vorbehalteten Innenraum vermittelt.²³ Die beobach-tete *frouwe* wendet sich von diesem transitorischen Ort ab und einer ebenfalls präsenti-ten Frauengemeinschaft zu. Während ihr Blick immerhin nach draußen fällt und – so zielgerichtet wie absichtslos – den Sprecher trifft, ist ihm der Blick ins Innere ver-sperrt.²⁴ So typisch die Positionierung der Dame am (hier auch architektonisch) begrenz-ten Zugang zur Öffentlichkeit ist, so prägnant ist die Inszenierung von Unzugänglichkeit: Wo der Raum der Frauengemeinschaft beginnt, stellt sich dem männlichen Blick eine unüberwindbare Barriere entgegen, endet aber auch die versprachlichte Imagination.

Etwas weiter reicht die Beobachterperspektive in Reinmars *Wol mich lieber maere*, wenn der Sprecher seinem *frouwelin* beim Ballspiel zusieht:

*Sô si mit dem balle
trîbet kindes spot,
daz si iht sêre valle,
daz verbiete got.
Megde, lât iuwer dringen sîn,*

²³ Im *Nibelungenlied* ist das Fenster bevorzugter Ort der Frauen, die dort für die Öffentlichkeit sicht-bar werden und ihrerseits Vorgänge in der männlich dominierten Öffentlichkeit beobachten können (vgl. z. B. *Nibelungenlied* B 241, 2–4; 392–394; 807, 1–3).

²⁴ In der folgenden vierten Strophe wird der szenische Darstellungsmodus von Reflexion abgelöst, die um die Wirkungen der Dame auf das Sprecher-Ich kreist.

*stôzet ir mîn vrouwelîn,
sô ist der schade halber mîn.* (MF 203,24, LX, 4,1–7)

Der ausgeschlossene Beobachter drückt mit seinen an Gott und die *megde* gerichteten Wünschen nicht allein Fürsorge aus, er verlängert die möglichen physischen Folgen des Spiels auch in die eigene Befindlichkeit und behauptet imaginär eine Verbindung, die die räumliche Trennung überspringt. Das szenische Fragment, das die Mädchen in heftiger körperlicher Bewegung vor Augen führt, lässt mit dem Verb *dringen* allerdings eher an Rugby denken denn an eine höfisch reglementierte Motorik und ruft zudem geschlechtsüberschreitende Konnotationen auf. *Dringen* beschreibt üblicherweise männliches Gedränge bei Festen, vor allem aber bei Turnieren oder im Schlachtgetümmel.²⁵ *Stôzen* und *dringen* führen eine undisziplinierte, aggressive Körperlichkeit des Spiels vor Augen, die höfischer Weiblichkeit sonst fern liegt, im homosozialen Umfeld aber mühe-los freigesetzt wird.²⁶ Eine Übertragung männlicher Verhaltensweisen auf die *megde* oder aber deren jugendliches Alter, in einer geschlechtsindifferennten Phase vor der hof-gemäßen Disziplinierung, ließen sich als mögliche Erklärungen für diese ungewohnte Inszenierung anführen.

Gemeinsam sind Morungens und Reinmars Strophen die zugrunde gelegte und szenisch verräumlichte Trennung, die der männliche Beobachter durch Blicke und Imagination nur bedingt und momenthaft überwinden kann. Die Unzugänglichkeit des Geschehens unter Frauen verbindet diese beiden Darstellungen mit der eingangs zitierten Strophe vom sommerlangen Tanz der Mädchen, die allerdings einen Zeitraum, keinen näher benannten Ort für sich besetzten. In allen drei Fällen gilt, dass es sich um egalitär konstituierte Gemeinschaften handelt, wobei interne Motivationen und Empfindungen ebenso wenig erschlossen werden wie mögliche Bedeutungen des Austauschs untereinander. Wenn sich Morungens *frouwe* und Reinmars *frouwelin* in die homosoziale Gruppe zurückziehen, entziehen sie sich auch der Vereinzelung als Effekt männlicher Wahrnehmung, die die Sprechsituation im Minnelied allenthalben bestimmt. Der Blickwinkel des ausgeschlossenen Beobachters bringt eine Grenze zum Vorschein, die weniger durch räumliche oder gesellschaftliche als durch diskursive Rahmensetzungen bedingt zu sein scheint. So intensiv Minnesang mit den Variationen von Frauenrede an der Erschließung ‚weiblicher‘ Innenräume arbeitet, so deutlich wird weibliche Homosozialität hier im Außerhalb dessen, was zur Sprache gebracht werden soll und kann, lo-

25 So z. B. im *Rolandslied* V. 1113, 4736, 6227; im *Eneasroman* V. 6431, 7168, 7214; im *Nibelungenlied* B 206, 1; 278, 2; 785, 4.

26 Nichts lässt hier auf Kritik am Verhalten der Mädchen schließen: Die Pointe der Strophe besteht in der Verbundenheit des Sprechers mit dem *frouwelin*, die sich in der Übertragung von Körpervorgängen in die Innerlichkeit der Empfindung realisiert.

kalisiert.²⁷ Ausnahmen zeigen sich – typischerweise – nur da, wo sich der Austausch unter Frauen auf Werbung und Begehren eines männlichen Subjekts bezieht.²⁸

Selbst das stellt im Minnesang, abseits der beschriebenen agonalen Dynamik, allerdings eine Seltenheit dar. Das einzige Beispiel eines Dialogs unter Frauen entstammt einem Text, der sich formal und inhaltlich vom Minnelied abhebt, dem *Kreuzleich* Heinrichs von Rugge.²⁹ Im Versikel X antwortet der Austausch zweier Frauen auf die Absicht eines Mannes, sich die Zeit angenehm mit *wîben* (X,4) zu vertreiben, statt das Kreuz zu nehmen:

*Sô sprichet diu, der er dâ gert:
,gespile, er ist niht bastes wert.
waz sol er danne ze vriuntschefe mir?
vil gerne ich in verbir.‘,trût gespil, daz rât ich dir.‘* (MF 96,1, Xb.1–4)

Der abgewehrte Werber ist zuvor bereits als *boeser man* abqualifiziert worden.³⁰ Exemplarisch bestätigt also die angeschlossene Frauenrede eine zentrale normative Position des Leichs, wofür allerdings ihre monologische Gegenrede genügt hätte. Dass sie sich an eine als *gespile*³¹ apostrophierte andere Frau wendet, die ihr affirmierend antwortet, ist aus Sicht der argumentativen Logik nur als Überschuss zu beschreiben. Die wechselseitige Anrede mit *gespil* indiziert eine gleichrangige Beziehung, die von der antwortenden Stimme mit dem Zusatz *trût* weiterhin durch Vertraulichkeit und Nähe ausgewiesen ist. Dass zwei Frauen die Werbung abweisen, mag auch auf den Plural *wibe* im vorangegangenen Vers rekurrieren, doch verschiebt sich der Fokus auf die Beratung der beiden, von der die männliche Figur ausgeschlossen bleibt. Ein privilegierter

27 Dem bloßen Ausbleiben von Bezügen auf oder Darstellungen von weiblicher Homosozialität, die – wie viele weitere gesellschaftliche und persönliche Beziehungen – außerhalb des reduktionistischen Redesystems von Minnesang liegen, tritt in den beiden zitierten Strophen eine Markierung der Grenze gegenüber.

28 Die zeitgenössische Erzählliteratur liefert dafür prägnante Beispiele: so etwa die Gespräche zwischen Dido und Anna sowie Lavinia und ihrer Mutter im *Eneasroman* Heinrichs von Veldeke oder die Beratung Laudines mit Lunete im *Iwein* Hartmanns von Aue.

29 Rugges Kreuzleich gilt als frühestes Beispiel des Formtyps, dessen unikale Überlieferung (München, Staatsbibliothek, Clm 4570, Bl. 239v–240v) noch ins späte 12. Jh. fällt. Zum Formtyp Leich: Apfelsböck 1991, dort zu Rugge 135–137.

30 MF 96,1, X.1–4: *Sô sprichet lihte ein boeser man, | der < ... > herze nie gewan: | ,wir suln hie heime vil sanfe beliben, | die zit wol vertriben vil schône mit wîben.‘*

31 In der Verwendung des Begriffs zeichnet sich für das späte 12. und frühe 13. Jh. eine vorrangige, wenn nicht exklusive Bezeichnung weiblicher Freundschaften ab: vgl. Hartmann von Aue, *Iwein* (V. 5208, 5216, 5356), Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelot* (V. 4067, 9148), Wolfram von Eschenbach, *Parzival* (232, 27; 233, 2; 372, 1; 373, 9; 576, 11; 646, 11). Die frühesten Belege für eine zwischengeschlechtliche Verwendung von *gespil* entstammen, soweit ich sehe, Gottfrieds *Tristan* (V. 12600: Brangäne und Marke in der Hochzeitsnacht; V. 16440, 17348: Tristan und Isolde) sowie Konrad Flecks *Flore und Blanscheflur* (nach 1200/1220, z. B. V. 674, 2913), wobei die Bezeichnung hier aus der Konstellation einer ‚Kindermutter‘ hervorgeht; auch Frauenfreundschaften werden weiterhin mit dem Begriff *gespil* belegt (vgl. z. B. V. 4530).

Beobachter wie in Reinmars Strophe fehlt, stattdessen formulieren die Freundinnen ihre Position einhellig, in einer gegen den Werber abgeschlossenen Sphäre der Nähe.

Diesem singulären Beispiel eines Frauendialogs lässt sich nur noch das imaginäre Zwiegespräch zur Seite stellen, das die Sprecherin in Reinmars *Ungenâde und swaz ie danne sorge was* konjunktivisch umreißt:

,[...] rât ein wîp, diu ê von senender nôt genas,
mîn leit, und waer ez ir,
waz si danne sprechen wolde. [...]‘ (MF 186,19, XXXVII, 1.4–6)

Das Dilemma der Sprecherin, um ihrer Ehre willen einen Werber abweisen zu müssen (1.6–10), führt zum Appell an die imaginäre Andere: Sie solle das Leid der Sprecherin gleichsam miterleben und Rat anbieten. Qualifiziert dazu wäre allerdings nur eine solche Frau, die *senende nôt* schon überwunden hat und daher gerade nicht aus der Mitte des Erleidens heraus antworten könnte. Mit dem paradoxen Ineinandergreifen von Überwindung und Befangensein zeichnet sich die Unerreichbarkeit einer Auflösung ab, die in den folgenden Strophen variiert wird. Die Andere, deren Position maximale Differenz und identifikatorische Gemeinsamkeit zusammenspannt, erweist sich insofern als gedankliches Konstrukt, nicht als glaubhaft verfügbare Gesprächspartnerin.³²

An diesem Punkt gelangt die Durchmusterung des hochhöfischen Minnesangs auf weibliche Homosozialität bereits an ihr Ende. Gemeinsam ist allen zitierten Beispielen das Fehlen von Differenzmarkierungen, die Sprecherinnen oder Frauengruppen – beispielsweise durch ihr Alter, ihren sozialen oder familiären Stand – voneinander unterschieden. Die generell reduktionistische Rollenformation im Minnesang erfährt in dieser Homogenität eine Steigerung, die zur Grundfigur der Vereinzelung als Vehikel der Verallgemeinerung zurückführt: Allein die Wahrnehmung des männlichen Ich isoliert die Eine aus der Gruppe aller und stiftet minnerelevante Differenz, die sich konzeptionell als Unterscheidung der Guten von den Schlechten niederschlagen kann.³³ Die Neidkonstellation unter Frauen im frühen Minnesang setzt mit der Identifikation im Begehrn als Fundament der Rivalität ebenfalls strukturelle Gleichheit voraus. ‚Weibliche‘ Subjektivierung vollzieht sich in den diskutierten Beispielen durch die Bezugnahme auf männliche Werbung. Artikulationen von Begehrn sind damit prinzipiell auf einen heterosozialen Referenzrahmen festgelegt, an dessen Ausgestaltung die Bildung von Frauenkollektiven und die Figuration eines homosozialen, mimetischen Be-

³² Ähnlich ungreifbar bleibt die Kontrastfigur jener Frau, die Hartmanns Sprecherin in *Ob man mit lügen die sèle nert entwirft*: ,[...] Diu hât sich durch ir schoenen sin | gesellet saelecliche, | diu lachet, swanne ich trúric bin, | wir alten ungeliche [...]‘ (MF 212,37, IX, 3.5–8).

³³ Entsprechend kritisiert Walther die Weigerung von *frouwen*, sich solchermaßen *scheiden* zu lassen, als Einfallstor des ethischen Verfalls: *Sich crenkent frouwen unde pfaffen, | daz si sich nicht scheiden länt. | die den verschamten bî gestânt, | die wellent lîhte och mit in schaffen. (Die hêrrnen jehent, man sul den frouwen: L 44,35; 4.1–4).* Ausführlicher schreibt er den Niedergang des Minne-Ethos in *Hie vor, dô man sô rehte minneclichen warp* (L 48,12) weiblicher Renitenz gegenüber Unterscheidungsverfahren zu (vgl. 2.1–13).

gehrens mitwirken. In den szenischen Fragmenten bleiben Willen und Wünsche der beobachteten Frauen dagegen unzugänglich: Die *frouwen*-Gemeinschaft hinter dem Fenster und die ballspielenden Mädchen entziehen sich der von einem männlichen Beobachter initiierten Begehrensdynamik.

4 Neidhart-Korpus

Die Sommerlieder des Neidhart-Korpus³⁴ sind bekanntermaßen reich an Frauendialogen, zu denen bereits eine Reihe von Untersuchungen vorliegt.³⁵ Vor dem eben abgeschrittenen Horizont nehmen sich die Mutter/Tochter- sowie die Freundinnengespräche in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich aus, beginnend mit der auffälligen Menge an Dialogstrophien. Figurationen wie die tanzlustige Mutter oder die widerspenstig-aggressive Tochter lassen sich vordergründig einer Umkehr der Begehrensstrukturen wie auch der *frouwen*-Rolle im hochhöfischen Sang zuordnen,³⁶ partizipieren aber wesentlich an der Erweiterung der Darstellungsverfahren, die Neidharts gegenhöfischer Welt ihre spezifische Kontur verleihen.³⁷ so etwa die Relokalisierung des Personals abseits des Hofs, in dörflich-ländlichem Umfeld, die vielfältigen Formen der Vergegenständlichung und Verkörperung, die Montage divergenter Sprachregister, der Zerfall disziplinierter Gemeinschaft in lose – öfter regellose – Verbände Einzelner usw. Dies gilt gleichermaßen für die Sprecherinnen und Frauenfiguren, womit die sensible Balance von Vereinzelung und Verallgemeinerung schon im Grundzug ausgehebelt wird.

Die Frauendialoge der Neidharte leisten nicht nur kreative Erweiterungen im Spektrum des Redens über Minnebegehren und Werbung, sie inszenieren auch den Zerfall einer unterstellten Homogenität von *frouwen*-Gemeinschaften. Die erstaunliche Prominenz von Frauengesprächen in den Sommerliedern halte ich daher für die strategische Erschließung einer zuvor als unzugänglich markierten, aber auch unbesetzten Sphäre, deren Besonderheiten und Potenziale mich im Folgenden beschäftigen.

³⁴ Im Folgenden verwende ich *Neidhart* stets als generischen Begriff für das mit diesem Namen in Verbindung stehende literarische Korpus, nicht als Autorenbezeichnung. Vgl. zu Neidhart als ‚editorischem Konstrukt‘ Warning 2007, 12–17.

³⁵ Unter je unterschiedlichen Perspektiven behandeln die Frauendialoge: Händl 1987 *passim*, Bennewitz 1996; die Mutter/Tochter-Gespräche: Bennewitz 1994 und 2021, Miklautsch 1994, Warning 2007, 104–107, 130–138, 151–163, Kessel 2021, 195–208; die ‚Gespielinnengespräche‘: Joldersma 1984, Warning 2007, 37–47, 146–150, Kessel 2021, 208–212.

³⁶ Vgl. Bleuler 2021b, 717. Händl 1987, 84–85, hebt hervor, dass bei Neidhart durchgängig die „vrouwe als Angesprochene dieses Sprechers fehlt, die Partnerin des Riuentalers wird nur innerhalb der eingebauten Dialogsituationen von weiblichen Sprecher-Rollen (Mutter, Gespielin) angesprochen“. Zudem habe Neidhart die minnesangtypische Frauen-Rolle „am radikalsten umgeformt“; unter anderen nehmen seine Sprecherinnen „neue Funktionen wahr, die unabhängig vom Status als Partnerin sind (*vreude-Künden*, Tanz-Aufforderung, *huote*)“ (ebd., 108).

³⁷ Vgl. grundlegend Müller 1986.

Im hochhöfischen Sang ist Frauenrede immer in den Bezugsrahmen männlicher Werbung und die vom männlichen Sprecher aus entworfene Minnekonzeption eingelassen, worauf sich die ‚weibliche‘ Sprechsituation typischerweise in der Spannung zwischen persönlichen Wünschen und Normanforderungen bildet. Dieser heterosoziale bis hetero-erotische Referenzrahmen bleibt auch für Neidharts Frauendialoglieder insoweit erhalten, als ‚weibliches‘ Begehren entweder im Werbungsvorgang kontextualisiert wird und/oder sich explizit auf den Sänger/Ritter/Vortänzer, oft konkret auf den Riuwentaler richtet. So kommt es, nach Jan-Dirk Müller, zu einer „Maskerade des männlichen Begehrens als weiblicher Wunsch“: „[D]ie männliche Stimme [bedient] sich des Sprachrohrs der weiblichen [...].“³⁸ Die aktiv begehrenden, *minne*-bereiten Frauen der Sommerlieder sind demnach Projektionsfiguren, die sich als Objekte höfischer Minnewerbung freilich disqualifizieren. Ob die Sprecherinnen tatsächlich in Gänze „durch ihr Liebesbegehren definiert“ sind,³⁹ lässt sich allerdings nur anhand der Präsenz und Stabilität des heterosozialen Referenzrahmens im jeweiligen Lied überprüfen. Entscheidend dafür ist neben der Bezugnahme auf Geschlechterverhältnisse die Positionierung des begehrten männlichen Partners sowie die diskursive Priorisierung des männlichen Sprechers, etwa in Form der Dialog-Rahmung mit narrativen und kommentierenden Anteilen.

Meine erste Frage richtet sich also darauf, inwiefern der homosoziale Dialog eine Distanzierung von den Bezügen auf männliche Werbung und Wünsche oder sogar deren Destabilisierung ermöglicht. Ein Weiteres scheint mir wichtig: Ging es hier einzig um die Diskreditierung einer untauglichen Variation der *frouwe* und die Projektion männlicher Wünsche, so genügte dafür die monologische Frauenrede. Zwar ist denkbar, dass sich die Neidhart-Lieder auch in eine alternative Traditionslinie mit *fröide*-zentrierter Minnekonzeption einschreiben, die nur in einigen *Carmina Burana*-Strophen greifbar wird,⁴⁰ doch erklärt das noch nicht das veränderte Arrangement der Sprecher(innen)positionen. Damit stellt sich mir zweitens die Frage nach dem Surplus der Dialoge.

³⁸ Müller 2001, 242. Prinzipiell stellt Müller 2001, 233, für „Gegengesänge gegen die Ethik des Verzichts“ fest: „[D]och in ihnen ist die Stimme der Frau erst recht Sprachrohr männlicher Projektionen, indem sie es ist, die ihr erotisches Begehren artikuliert, das dem des Mannes immer schon entgegenkommt.“

³⁹ Müller 2001, 242; vgl. ebd., 241–242: „Die Frauen haben nichts anderes zu sagen als der Mann, und wo sie dann, wie in ihrem Gezänk, anderes zu sagen haben, da wird das aus überlegen-männlicher Perspektive kommentiert.“ Und ebd., 242: „Indem er zu zitieren vorgibt, imaginiert Neidhart die Wünsche des werbenden Mannes als immer schon realisierte. Die Frauen sind durch ihr Liebesbegehren definiert, aus dem alles andere wie Streit- und Herrschsucht sich ableitet.“ Allerdings lässt sich die Übertragung der *huote*-Funktion auf Mutter- und Tochterfiguren auch mit der Demontage sozialer Vorgaben in Verbindung bringen, und es wird für die Freundinnendialoge genauer zu fragen sein, ob sich eine Verselbständigung anderer Interessen abzeichnet. Zur neuartigen weiblichen Besetzung der *huote*-Instanz tritt bei Neidhart die Einführung „des Eifersuchs- und Konkurrenzmotivs mit szenischem Vorführen von Streitsituationen“ (Händl 1987, 107).

⁴⁰ Nicht nur die einschlägigen Strophen und Lieder, die eine Frühlings- und Tanzszenerie entwerfen, enthalten keine Frauendialoge, sie fehlen in den deutschsprachigen Teilen des *Codex Buranus* insgesamt. – Zu Neidharts möglichen Rückgriffen auf die lateinisch-vagantische Tradition vgl. Osterdell 1928.

Zu beobachten ist an erster Stelle eine Differenzierung von Frauenrollen und ‚weiblichen‘ Stimmen, die sich über die Kategorie des Alters,⁴¹ die Stellung im Familienverband, aber auch über Verhaltens- und Sprechweisen vollzieht. An die Stelle der Vereinzelung der *frouwe* tritt die Partikularisierung von Sprecherinnen, deren Wünsche und Verhalten sich von der Geltung eines Normendiskurses absetzen und die nicht Allgemeinverbindliches, sondern (bisweilen aggressiv oder gewalttätig) Eigensinniges artikulieren.⁴² Die Vervielfältigung der Frauenrede, die Partikularisierung, Differenzierung und Pluralisierung der Sprecherinnen muss nicht schon gesteigerte Dialogizität im Sinne echter Mehrstimmigkeit beinhalten. Aber: Wie einsinnig (oder wie offen, mehrdeutig, ungerichtet) ist das Begehrn der Sprecherinnen in den einzelnen Liedern? Kommt es im Dialog womöglich zu einer Erweiterung der Artikulationsformen ‚weiblichen‘ Begehrrens? Verschiebt sich mitunter der Akzent von der heterosozialen Ausrichtung zur homosozialen Aushandlung?

Um erste Antworten umreißen zu können, beschränke ich meine Überlegungen auf die Freundinnengespräche: zum einen, weil die Mutter/Tochter-Konstellationen bislang größere Aufmerksamkeit gefunden haben, zum anderen, weil die sogenannten Gespielinnendialoge egalitär angelegt sind und sich Fragen nach Geltung und Autorität, Grenzüberschreitung und Handlungsspielräumen daher anders stellen. Die Sommerlieder mit Freundinnengesprächen unterscheiden sich von der Mutter/Tochter-Variante schon auf den ersten Blick durch den geringeren Anteil an aggressiver Konfrontation und physischem Konflikt (letzterer fehlt unter Freundinnen ganz)

Worstbrock 2001, 86–88, bringt die Sommerlieder mit einer „deutsche[n] Lieddichtung eigenen anderen Gepräges“ (ebd., 85) in Verbindung, die Freude und Freiheit in den Mittelpunkt der Minnekonzeption rückt, schriftlich jedoch nicht bezeugt ist; vgl. dazu weiter Warning 2007, 49–50, Bleuler 2008, 24–27, und 2013, 125–126. – Kessel 2021, 208–213, rückt die Freundinnengespräche der Neidharte dagegen in den Kontext von Dialogkonstellationen der Pastourelle und weiterer altfranzösischer Liedgenres und resümiert: „Grundsätzlich zeigt sich also, dass der Motivkomplex der Gespräche zwischen zwei in etwa gleichaltrigen Frauen gleichen Standes über Liebesthemen in der romanischen Literatur durchaus verbreitet war. Dabei hat er jedoch im Gegensatz zu dem Motivkomplex in den Neidharten in der Romania keine Ausgestaltung zum thematischen Kern einer ganzen Untergattung erfahren“ (ebd., 213).

41 Zum Altersthema im Minnesang vgl. von Bloh 2002, zu den Mutter/Tochter-Gesprächen bei Neidhart auch Goller 2008, 168–171. Fortgeschrittenes Alter disqualifiziert Männer und Frauen generell als Subjekte und Objekte höfischen Minnebegehrrens (vgl. Müller 2001, 243–244; Goller 2008, 167). Anhand von Neidharts Sommerliedern stellt Goller eine insgesamt „pessimistische Zeichnung des Alters“ (ebd., 168) fest; das Verhalten der ‚tanzlustigen Alten‘ werde „zudem als männlich aggressiv und sexuell aktiv demaskiert“ (ebd., 169) und abgewertet. Solche Tendenzen zur Geschlechtsüberschreitung wären weiter mit einem männlichen Identitätsentwurf zu korrelieren, der „zwischen den Polen von Kompetenz und Auflösung [oszilliert]“ (Haufe 2003, 119).

42 Selbstverständlich stellt sich dabei immer die Frage, ob derart inszenierte Eigensinnigkeit unter der Hand männlichen Wunschvorstellungen zuarbeitet oder im Umkehrschluss Normorientierungen bekräftigt oder ob der Normbruch vielmehr „als Indiz für die Instabilität der thematisierten Normen anzusehen [ist]“ (Händl 1987, 199). Im Folgenden versuche ich, implizite Deutungsvorgaben über die Präsenz und Stabilität des jeweiligen Referenzrahmens zu konturieren.

sowie durch das Ausbleiben schädigender (sozialer und persönlicher) Konsequenzen für die eigenwillig begehrende Frau. Themen wie ungewollte Schwangerschaft und gewalttätige Bestrafung fehlen, soziale Maßregelung wird zwar angesprochen, bleibt aber vorwiegend unbestimmt. Freundinnengespräche finden sich in den Sommerliedern 10, 14, 20, 24, 25, 26 und 28,⁴³ die ich zur besseren Nachvollziehbarkeit knapp vorstelle:

- SL 10 (SNE I: R 11; Überlieferung in R/c mit je 5 Strophen): Auf den zweistrophigen Natureingang folgen zwei Monolog- oder Dialogstrophen (eine der Sprecherinnen heißt Iremgart: IV.4), die um Tanzabsichten und bevorstehende Freuden kreisen. Abschließend wird einem der Mädchen ihr Tanzkleid gebracht; die Nennung eines männlichen Partners unterbleibt.
- SL 14 (SNE I: R 15; Überlieferung in R [7 Str.], C [5 Str.], c [9 Str.]): Auf Natureingang und Tanzaufruf in insgesamt drei Strophen folgt über vier Strophen das Freundinnengespräch, das mit einer Klage über die Unzulänglichkeit der Männer einsetzt. Die zweite Sprecherin preist dagegen ihren Werber, dessen Namen – von *Riuwental* (VII.2) – sie der Freundin für ein Gürtelgeschenk preisgibt. In c treten weitere Frauenstimmen hinzu.
- SL 20 (SNE I: R 48; Überlieferung in R/c mit je 9 Strophen): An Natureingang, Freudenverkündung und Maienlob in drei Strophen schließt sich der vierstrophige Streit zweier Mädchen an, von denen eine mit ihren Tanzkünsten und besonderen Sprüngen prahlt, sich jedoch weigert, der Freundin zu verraten, wer sie darin unterwiesen hat. Am Abschluss steht eine Entzweiung der Gefährtinnen, gefolgt von zwei Strophen, in denen sich der Sänger auch als Geliebter eines der Mädchen identifiziert.
- SL 24 (SNE I: R 57; Überlieferung in R [7 Str.], C [9 Str.], c [7 Str.], Strophenreihenfolge und -bestand unterscheiden sich erheblich): Insgesamt fünf Strophen, die sich mit Tanzaufruf, Sommerfreude und Tanzvergnügen befassen, werden kombiniert mit Frauenstrophen, die in den unterschiedlichen Fassungen als Monolog (R) oder Wechselrede (C) erscheinen.⁴⁴ Gegenstand von Rede und Austausch sind Tanzvor-

⁴³ Meine Untersuchung konzentriert sich durchgängig auf die unterschiedlichen Fassungen der Überlieferungsträger C, R und c. R: Berliner Neidhart-Hs. (Riedegger Hs.), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, mgf 1062 (Ende 13. Jh.); C: Große Heidelberger bzw. Manessische (früher Pariser) Liederhandschrift, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cpg 848 (1. Dritt 14. Jh.); c: Berliner Neidhart-Hs. c, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, mgf 779 (um 1461–1466). Zu Editionsgeschichte, Ausgaben und Handschriften vgl. SNE III, 538–554. Ich zitiere im Folgenden nach der Ausgabe *Die Lieder Neidharts*, hrsg. von Wießner 1999, und verwende jeweils die eingeführte Bezeichnung, Nummerierung und Sprachgestalt der Sommerlieder mit entsprechenden Kürzeln (SL). Nur für meine Fragestellungen signifikante Abweichungen in den Handschriften gebe ich nach der Salzburger Edition wieder (*Neidhart-Lieder*, hrsg. von Müller/Bennewitz/Spechtler 2007; im Folgenden abgekürzt als SNE).

⁴⁴ Vgl. zur unterschiedlichen Gestalt in R und C Warning 2007, 37–42. Zu der in R IV / C 175 namentlich genannten Uodelhilt tritt in C 174 Jutelín sowie in C 177 eine *stolziu maget* (Vb.2), bei der es sich wohl um ein drittes Mädchen handelt. Die Frauenstrophen C 174 und 175–176 beziehen sich zwar glei-

bereitungen und Vorfreude, die sich in allen drei Hss. auf einen Tanzpartner richtet und gen *Riuwental* (V.4) strebt. In der nur in C überlieferten Strophe Vb (C 177) zeigt sich eine Sprecherin besorgt, die Mutter könne ihre Tanzkleider wegschließen.⁴⁵

- SL 25 (SNE I: R 58; Überlieferung in R [5 Str.], c [8 Str.]): Auf den Natureingang folgt ein Austausch zwischen Wendelmuot und Rîchilt, der mit dem Motiv der weggesperrten Kleider einsetzt und sich dann auf Wendelmuots Verheiratung mit einem Bauern konzentriert, während ihr eigenes Begehrn dem Riuwentaler gilt (V.4). Mit ihrer über drei Strophen erfolgenden, monologischen Rede schließt das Lied.⁴⁶ In c ergänzen drei zusätzliche Strophen am Liedbeginn den Natureingang um die direkte Ansprache der Mädchen mit Tanzaufforderung und das Motiv der betauten Wiese.
- SL 26 (SNE I: R 54, SNE II: c 48, 61; Überlieferung in R [7 Str.], C [5 Str. unter Alram von Gresten], c [8 Str.]): Im Anschluss an den Natureingang mit einer (C), zwei (R) bzw. drei Strophen (c) beginnt das Gespräch zweier Freundinnen, die sich gegenseitig ihr Leid klagen (R/C: 4 Str., c: 5 Str.). Auf den Rat der einen zur Geduld folgt ein Verschwiegenheitsversprechen. In R/c schließt sich eine Nennung des Ritters von Riuwental (VI.3–4) sowie eine Sängerstrophe (VII) an, die sich mit dem Thema des Obdachs befasst.
- SL 28 (SNE I: R 10; Überlieferung in R [8 Str.], c [8 Str.] mit Nachträgen und unterschiedlicher Strophenreihenfolge): Der Natureingang enthält eine Klage über den gescheiterten Dienst des Sänger-Ichs (I.3–6), worauf eine Beschwörung der Maienfreude (II) den Auftakt für das über zwei weitere Strophen ausgeführte Freundinnengespräch bildet. Thema ist die Männerkritik, die von der zweiten Sprecherin differenzierend aufgegriffen wird. Vier weitere Sängerstrophen widmen sich einer allgemeinen Verfallsklage.

Meine Überlegungen zu diesen Liedern stelle ich in systematisierter Form vor, wobei ich nacheinander die als Frauenrede realisierten Artikulationsformen von Begehrn, Bezugnahmen auf die heterosoziale Diskursrahmung und den Riuwentaler, Formen der Erotisierung sowie die jeweiligen homosozialen Dynamiken behandle.

Im Bereich der Artikulationen weiblichen Begehrns tut sich in den Freundinnengesprächsliedern ein Spektrum auf, das von eng an Minnesangskonventionen angelehnten Semantiken und Formulierungen in den Sommerliedern 26 und 28 (teilweise

chermaßen auf das erhoffte Frühlingsvergnügen, sind jedoch nicht dialogisch aufeinander bezogen. Während sich Uodelhilt nach ihrem Tanzpartner sehnt und sich nach Riuwental wünscht (R IV–V / C 175–176), antizipiert Jutelin nur in verallgemeinerter Formulierung das künftige Tanzvergnügen. Allein das Motiv der Befreiung von einengenden (Winter-)Banden verbindet die Frauenstrophen miteinander.

⁴⁵ Zum Motiv der weggeschlossenen Kleider vor dem Hintergrund von Pastourenkonstellationen vgl. Kessel 2021, 209.

⁴⁶ Vgl. zum Lied auch Warning 2007, 146–148.

auch in 14) bis hin zum *dörperlichen* Sprachregister im Sommerlied 25 reicht. In Lied 26 kreist der Dialog um *herzensene swære, trûren, leit* und *klage* (III.3–6); das Fernbleiben eines Mannes löst *senediu sorge* (IV.7) und ein Leben in *seneden riuwen* aus (V.3). In Sommerlied 28 diskutieren die Freundinnen, ob alle Männer *valsche[] minne* (III.5) betreiben oder sich ein *underscheiden* (IV.1) der Männer vielmehr lohnt: *die mit triuwen dienen wiben unde meiden, | die selben lâ dir lieben und die bæsen leiden* (IV.2–3). Die werbungsbezogene Typisierung lobens- und meidenswerter *frouwen*, mit der im hochhöfischen Sang Frauengruppen gebildet wurden, begegnet hier aus entgegengesetzter Perspektive. In Sommerlied 14, das wiederum mit dem Gesprächsthema der Werberkritik einsetzt, zeigen sich trotz Integration zentraler Begriffe der hohen Minne⁴⁷ dagegen Brechungen, die allerdings weniger in der Wortwahl (z. B. IV.3: *die tumben sint entsläfen*) als in der Preisgabe des heimlich Begehrten liegen, wofür die Sprecherin von ihrer Freundin einen Gürtel erhält (SL 14, VI). Während die Sprecherinnen in Sommerlied 26 und 28 männliche Redegesten des hohen Sangs übernehmen, wird das Minnegeheimnis (*tougen*) in Lied 14 Gegenstand eines Tauschhandels: Minnebegehrn schlägt an diesem Punkt um in materielles Eigeninteresse. In der Hs. c schließen zwei Strophen an, in denen zwei weitere Sprecherinnen zu Wort kommen und sich der Darstellungsgestus in Richtung auf aggressive Abgrenzung und partikulare Körperlichkeit verschiebt.⁴⁸

In Sommerlied 25 betont die als Wendeluot adressierte Sprecherin vor dem Hintergrund der ihr abgenötigten Verheiratung mit einem Bauern⁴⁹ ihr widerständiges Begehrn nach dem Riuwentaler, womit die diskursiven Ausschlussregeln des hochhöfischen Sangs deutlich verletzt werden. In der abschließenden Strophe bedient sich Wendeluots Rede spöttischer Abwertung, einer möglicherweise obszönen Anspielung und der Ball-Metapher, um ihre Position zum Ausdruck zu bringen:

Swanne er [der Ehemann] wânte, deich dâ heime læge
unde im sînes dingelînes phlæge,
würfich den bal
in des hant von Riuwental
an der strâze. (SL 25, V.1–5; dazu Näheres weiter unten)

⁴⁷ Vgl. SL 14, IV.5–6: *vreude und êre ist al der werlede unmære. | die man sint wandelbære;* V.4–5: *der manne ist vil, | die noch gerne dienent guoten wiben;* VII.5: *derst mir holt. mit guote ich im des löne.*

⁴⁸ Vgl. SL 14, SNE I: R 15, c 22, VIII.6–7: *welich fraw mir das wende, | das sag ich ir offenbar, das ichs dorumb schende;* c 22 IX.7: *ia sint mir meine fuſlein slecht, die waren ee zuschrunden.*

⁴⁹ Die genaue Bedeutung von *vreiheitalt* (R III.4; vgl. *vrighthals*: freier Mann) ist ungewiss, doch identifiziert die Bezeichnung *gebûwer* (R IV.5) den Bewerber eindeutig als Mitglied des Bauernstandes. Während in R IV.1 nur von einer Verheiratungsabsicht die Rede ist, suggerieren die Formulierungen in R V eine bereits geschlossene Ehe. In der Parallelstrophe in c (c 70) fehlt dieser Widerspruch, da sie im Konjunktiv formuliert ist.

Schon dieser erste kurzliche Durchgang zeigt, dass zur sprachlichen Diversifizierung insgesamt eine Erweiterung der mit Minnebegehren verknüpften Transaktionstypen, kommunikativen Akte und Gesprächsinhalte tritt. Die beobachtbare Ausweitung des Artikulationspektrums in der Frauenrede schließt Interferenzen unterschiedlicher Sprachregister und Semantiken ein, wie sie überall im Neidhart-Korpus auftreten, woran weibliche Rede jedoch offensichtlich partizipiert. Angesichts dieser Variationsbreite zeichnet sich bereits ab, dass der Freundinnendialog schwerlich auf einen einzigen Typus zu reduzieren ist.⁵⁰ Zugleich stellt sich die Frage, ob eine homogene heterosoziale Diskursrahmung sowie die Figuration des Riuwentalers als Objekt weiblichen Begehrrens daraufhin angelegt sind, gegenstrebige Tendenzen aufzufangen oder zu glätten.

Bekanntlich eröffnen die Neidhart-Lieder vielfältige Bezüge auf den Gattungshorizont des höfischen Minneliedes, so dass „nur ein höfisch gebildetes, mit Minnesang vertrautes Publikum dieses komplexe Geflecht aus traditionellen Versatzstücken von Rollen und Motiven, deren Umformungen und gezieltes Einsetzen im Rollenspiel auf der Textebene der Lieder rezipieren [kann]“.⁵¹ Eine derartige Vertrautheit mit typischen Werbungskonstellationen und Begehrungsstrukturen kann, so ist zu vermuten, im Rezeptionsprozess leichterdings zur Annahme eines normativen heterosozialen Bezugsrahmens führen, sofern ihn die Lieder nicht gezielt durchkreuzen, einschränken oder abbauen. Geboten ist daher zuerst ein genauerer Blick auf die Rahmung der Freundinnendialoge durch die einleitenden Sommerszenerien und ihre Leistung für eine heterosoziale Fokussierung der Frauenrede, der anschließend die gesprächsweise verhandelten Konzeptionen von Geschlechterverhältnissen und Wunscherfüllung gegenüberzustellen sind.

Die Eingangsstrophen der Sommerlieder erzeugen eine situative Grundierung durch Freude, sinnliche Genüsse und Gemeinschaftsbildung, meist im Tanz, womit sie an die bereits genannte *Carmina-Burana*-Tradition anknüpfen.⁵² In den Freundinnenliedern er-

⁵⁰ Trotz der gemeinsamen Grundsituation wird die von Bleuler formulierte Beschreibung eines durchgehaltenen Typus dieser Bandbreite nicht gerecht: „Ein Mädchen will zum Tanz unter der Linde, um von dort aus mit dem Vorsänger der Veranstaltung, dem Ritter von Riuwental, aus der Dorfgemeinschaft auszubrechen. Mutter beziehungsweise Freundinnen versuchen, das Mädchen davon abzuhalten [...]; es kommt zum Streit, der handgreiflich enden kann“ (Bleuler 2021a, 584; vgl. ähnlich schon Bleuler 2008, 103). Die Freundin übernimmt indes gerade nicht die Funktion sozialer Maßregelung, im Mittelpunkt stehen vielmehr gemeinsame Interessen, wobei Streit in erster Linie durch die Verweigerung von Vertraulichkeit ausgelöst wird.

⁵¹ Händl 1987, 181–182.

⁵² Die Jahreszeit im Natureingang fungiert jeweils als „Gattungssignal [...], denn sie kündigt einen bestimmten Typus der Rede über Minne an: Erfüllung in der erotisierten sommerlichen Natur oder Verzicht und Frustration in der winterlichen Bedrängnis“ (Müller 2003, 194). Bereits durch die „Ausbildung konträrer Gattungstypen [...] wird die Opposition von Sommer und Winter zu einem Kunstprinzip“ (Müller 1995, 33). Vgl. weiter Bleuler 2013 zum Innovationspotenzial von Gattungsinterferenzen in den Natureingängen der Sommerlieder. – Eine Ausnahme bildet in der Gruppe der Freundinnenlieder SL 28, worin der Sprecher die jahreszeitliche Hochstimmung schon in der Eingangsstrophe mit dem

geht der Aufruf zum Tanz⁵³ entweder generell, ohne direkte Ansprache, nennt geschlechtsunspezifisch die *kinde[]* (SL 24, II.2) oder ein generalisiertes *wir* (SL 26, I.8) oder er richtet sich an die Mädchen und jungen Frauen. Wenn diese nun aufgefordert werden, *ir mägde, ir sult iuch zweien* (SL 14, I.6; vgl. SL 24, I.7), ist damit die Bildung von Zweiergemeinschaften unter den Mädchen gemeint: „Der Tanz wird, wie in den Neidharthen häufig, nicht als paarweise beschrieben wie in den Pastourellen, sondern als Tanz der Mädchen“.⁵⁴ Eindeutiger heterosozial ist die Formulierung *belîbt niht ungesellet* (SL 24, III.3), da der männliche Partner wiederholt mit *geselle* bezeichnet wird. Zumal die einleitenden Sängerstrophen einer männlichen Stimme zuzurechnen sind, unterliegt auch das Tanzgeschehen unter Frauen prinzipiell männlicher Beobachtung, die jedoch nur in einem der Lieder konkretisiert wird:

*ir mägede wolgetâne
und minneclîch,
zieret iuch, daz iu die Beier danken,
die Swâbe und die Vranken!
ir briiset iuwer hemde wîz mit siden wol zen lanken!* (SL 14, III.3–7)

Der Anblick der Tänzerinnen dient an dieser Stelle explizit dem Genuss eines (geographisch breit gestreuten) männlichen Zuschauerkreises, aus dem auch Tanzpartner hervorgehen könnten. Anders als in den Winterliedern bietet der Tanz in den Freundinnenliedern jedoch nur in einzelnen Fällen Gelegenheit zur Geschlechterbegegnung.⁵⁵

Die (unterstellte) Präsenz eines männlichen Sängers, der das Geschehen darbietet, ist im zeitgenössischen Rezeptionskontext immer vorauszusetzen. Die Natureingänge der Freundinnenlieder unterstützen diese Annahme jedoch nur teilweise, denn die Rede-Instanz ist insgesamt schwach konturiert. So kann der Sänger weitgehend hinter den Schilderungen der beglückenden Szenerie zurücktreten, wie etwa in Sommerlied

Misslingen der eigenen Werbung kontrastiert. In SL 26 tritt eine kontrastive Gegenstellung nur in C sofort, in R erst in Strophe II, in c mit der dritten Strophe ein.

⁵³ Einen solchen Aufruf als unmittelbare Ansprache enthalten unter den hier untersuchten Liedern nur SL 14 und 24. In der c-Fassung von SL 25 findet sich eine in R nicht überlieferte Eingangsstrophe, die sich an die *magt* sowie an *stolcze kindt* richtet, ohne aber in einen Tanzaufspruch zu münden (SNE I: c 70, I.2 und III.4). Ebenso enthält die c-Fassung von SL 26 einen zusätzlichen Freude-Appell, gerichtet an *istolczen maidlein iunge* (SNE I: c 59, II.3), die die Augenweide der sommerlichen Landschaft genießen sollen.

⁵⁴ Kessel 2021, 234. Mehrfach wünschen sich Sprecherinnen eine Tanzbegleiterin, so z. B. in SL 17: *het ich Juteline, | sô wolde ich gân | schouwen. | diu linde ist wol bevangen | mit loube. | dar under tanzent vrouwen* (IV.5–10).

⁵⁵ Die Freundinnengesprächslieder enthalten Verweise auf den Tanz mit männlichen Partnern ausschließlich im Dialog, nicht in ein- oder ausleitenden Strophen. Das Tanzen in sommerlichen Außenräumen, bspw. unter der Linde, verbindet sich mit dem Befreiungsmotiv, während die Tänze der Winterlieder vielfach durch räumliche Enge, Aufdringlichkeit der Männer gegenüber den Frauen und latente Aggression geprägt sind.

10.⁵⁶ Eine präsent sprechende Person, die sich mit den Pronomina ‚ich‘ und/oder ‚wir‘ ins sommerliche Geschehen eingliedert, erscheint in den Eröffnungsstrophen von Sommerlied 14 (I.1), 20 (I.1; II.2) und 24 (II.3). Völlig anders gestaltet sich die Ich-Rede in den einleitenden Strophen der Lieder 26 und 28, in der der Sprecher das *wünnecliche* Sommerpanorama mit seinem eigenen Minneleid kontrastiert und dadurch eindeutig als männlicher Werber ausgewiesen ist (SL 26, I-II; SL 28, I).

Für die heterosoziale Einbindung der Freundinnendialoge ist weiterhin die Frage interessant, ob und inwieweit die Sprecherinnen auf die einleitende (Sänger-)Rede antworten und wie sich die thematische Verknüpfung von Natureingang und Gesprächsinhalten jeweils gestaltet. In dieser Hinsicht ist eine Variationsskala zu beschreiben: Weibliche Stimmen greifen in den sieben Liedern die einführende Rede einmal direkt bestätigend (SL 20, IV.1–2), einmal im direkten Widerspruch (SL 14, IV.1),⁵⁷ mehrfach in Form thematischer Anknüpfung (SL 10, III.1–2; SL 24, IV; SL 26, III.1–4) oder in Gestalt motivisch-begrifflicher Fortführung (SL 28, III) auf. Quer zu diesem Spektrum steht Sommerlied 25, in dem sich Wendelmuot in ihrer einleitenden Rede darüber beklagt, nicht am Tanzvergnügen teilnehmen zu können (SL 25, II) und damit auf ein Motiv rekurriert, das in der Eingangsstrophe gerade nicht auftaucht.⁵⁸ Das Tanzmotiv kehrt zwar in den Dialogen selbst als Handlungsziel (SL 10, 20, 24) sowie in der Tanzsemantik des Minnebegehrrens wieder (s. u.), trägt jedoch keine durchgängig enge Verkopplung von Eingangs- und Dialogstrophen. Auch die Regie-Funktion des Sprechers oder Sängers, der den szenischen Dialog vermittelt, stellt sich

⁵⁶ Ähnlich gestaltet sich dies in der R-Fassung von SL 25; c enthält demgegenüber drei weitere Eingangsstrophen, in denen der Sprecher mit Zeigegesten und Aufrufen auf sich aufmerksam macht (SNE I: c 70, I, III–IV). – In Sommerlied 10 fällt ein Verschwimmen von Sänger- und Figurenrede auf, wie es Müller 2001 auch für die Eingangsstrophen weiterer Sommerlieder beschreibt, woraufhin er folgert: „Die Unterscheidbarkeit der Stimmen – wenn die Frauen sagen, was die Männer wünschen, und die Männer die Distanz zu den Frauen aufgeben – signalisiert den Zusammenbruch des Kulturmodells des ‚amour courtois‘“ (ebd., 244). Dem Argument, „[i]ndem Neidhart in den Natureingängen einiger Sommerlieder die Verwechselbarkeit von Männer- und Frauenstimmen inszeniert, kollabiert die Polarisierung der Geschlechterrollen, die der hohe Minnesang aufbaut“ (ebd., 243), ist allerdings entgegenzuhalten, dass auch im hohen Minnesang Strophen existieren, deren Zuschreibung an Sprecher oder Sprecherin offen bleiben muss (vgl. Cramer 2000), und dies unter anderem deswegen, weil eine Polarisierung der Geschlechtsidentitäten bestenfalls in Teilzusammenhängen, aber nicht systematisch hergestellt wird. Die Deutung von Warning 2007, 86, „dass das Verschmelzen der Stimmen auf die Verdeutlichung der Beeinflussung der Mädchen durch den Sänger abzielt“, vermag ohne genauere Herleitung nicht zu überzeugen.

⁵⁷ Auf den schon zitierten Aufruf in der Sängerstrophe, sich für den Tanz zu schmücken (SL 14, III), folgt unmittelbar die Gegenrede der ersten Sprecherin (IV.1: *Gein wem solt ich mich zäfen?*), woran sich generalisierte Kritik an den *wandelbære[n]* (VI.6) Männern anschließt.

⁵⁸ Hs. c fügt in der dritten Strophe einen solchen Kontext hinzu (SNE I: c 70, III). Einen scharfen Kontrast bilden in SL 28 auch Sängerstrophe I (mit Minneklage) und erste Frauenstrophe II (mit topischer Maienfreude). Diese Dissonanz wird erst in der zweiten Frauenstrophe durch motivische Wiederaufnahmen (*vröude, tougen*) aufgelöst. Die Wießner-Edition führt diese Strophe an dritter Stelle, während die Hss. zuvor eine weitere Sängerstrophe (R 3 / c 3, V bei Wießner) mit Kritik an männlichem Werbungsgefahren enthalten.

insgesamt als wenig prägnant dar: Sie zeigt sich allein in der (unterschiedlich ausgestalteten) Korrespondenz von Eingangsstrophen und Gesprächsinhalten sowie in den wiederkehrenden Inquit-Formeln.⁵⁹

Der mit den Eingangsstrophen eröffnete Rahmen wird in den Sommerliedern 10, 14, 25 und (mit Einschränkungen) 24⁶⁰ nicht durch erneutes Hervortreten eines männlichen Sprechers geschlossen: Die Sprecherinnen behalten in diesem Sinne das jeweils letzte Wort.⁶¹ Zeigen sich die Eingangsstrophen noch relativ homogen, so gestaltet sich die Verknüpfung der Sänger- mit der Werber- oder Liebhaberrolle in den verbleibenden drei Liedern höchst unterschiedlich:⁶² Die abschließenden Ergänzungen des männlichen Sprechers reichen von komisch-abschweifender Kommentierung (SL 26, VII)⁶³ über Minne- und Zeitklage (SL 28, V–VIII)⁶⁴ bis zur Überführung in erzählte Handlung, mit der sich der Sprecher dann auch als beneideter Liebhaber inszeniert (SL 20, VIII–IX). Einen in Sprechhaltung und Gehalt kohärenten Rahmen bilden lediglich die Klage-

⁵⁹ Inquit-Formeln (*redete, sprach*) enthalten SL 14, IV.2; SL 20, IV.1; SL 24, IV.3; SL 25, II.3; SL 26, III.5; SL 28, IV.1 (dort allerdings spät, in der bereits dritten Frauenstrophe). In diesem Zusammenhang ist der ausbleibende Wechsel vom Präsens zum Präteritum in den Eingangsstrophen, wie ihn Müller vor allem für die Winterlieder beschrieben hat, signifikant: „Der Tempuswechsel zeigt einen Wechsel aus der Vortragssituation in die Berichtsperspektive an und markiert insofern Distanz zur *dörper*-Welt“ (Müller 2003, 195). Demgegenüber schwächt die Reduktion auf die Inquit-Formeln in den Freundinnenliedern den inszenierten „Bruch der Situationserfahrung“ (ebd., 198) erheblich ab.

⁶⁰ In den Hss. stellt sich die Abfolge für SL 24 genauer folgendermaßen dar (vgl. SNE 1: R 57 / C Str. 173–181 / c 25 [24]): In R folgen auf Str. V noch zwei weitere Strophen, die in der Beschreibung sommerlicher Szenarien und generalisierenden Formulierungen Rückbezüge zum Liedeingang schaffen (R VI/VII). Zumal der Abschluss der sechsten Strophe thematisch an die voraufgehende Frauenstrophe anknüpft (Va.6: *mîn trûren deist zergangen*), stellt sie sich jedoch nicht zwingend als Sängerstrophe dar. Die in Hs. C hier anschließende Strophe (C 177) ist durch eine Inquit-Formel als Frauenrede ausgewiesen, darauf folgt wiederum jene Frauenstrophe, die in R an fünfter Stelle steht. C schließt mit der Sängerstrophe, die R II entspricht. In Hs. c stehen die mehr oder weniger deutlich dem Sänger zuzurechnenden Strophen R VI/VII bzw. C 176 (c II/III) am Beginn des Liedes, direkt nach der Eröffnungsstrophe R I, womit das Lied in der c-Fassung eindeutig mit einer Frauenstrophe schließt. In den drei unterschiedlichen Fassungen zeigt sich insgesamt eine Kombinatorik, die den lockeren thematischen Verknüpfungen entspricht und von der Pluralisierung sowohl der Sommer- als auch der Frauenstrophen lebt.

⁶¹ Vgl. Joldersma 1984, 205 (hier zur A/C-Fassung von SL 26): „[T]he narrator's failure to reappear at all destroys the conventional framework.“

⁶² Die Beschreibung von Händl 1987, 96: „In den SL äußert Singen sich nicht explizit als Minnedienst, allerdings ist die Sänger- und Spielmannsfunktion, mit der die Ich-Rolle ausgestattet wird, eine wichtige Qualität des Liebhabers aus der Perspektive möglicher Minnepartnerinnen“, trifft im zweiten Teil nur für einzelne Freundinnenlieder zu, nicht für die gesamte Gruppe.

⁶³ In R und c folgt auf eine Nennung des Riuentalers als Sänger und Objekt des Begehrrens (SL 26, R VI / c VII) eine Sängerstrophe mit abruptem Themenwechsel zur Frage der Behausung (SL 26, R VII / c VIII), wobei der eingangs mit dem schönen Maigesang der Vögel assoziierte Sänger (R/c I.5–7) sich nun der Schwalbe und ihrem kurzlebigen Nestbau angleicht (R VII / c VIII.3–6). Nach Händl 1987, 99, spielt diese Schlussstrophe auf den Heischegegestus der Spruchdichtung an.

⁶⁴ Vgl. dazu auch Händl 1987, 93; Warning 2007, 192–194.

Strophen des Minnewerbers am Beginn und Ende von Lied 28, das zugleich am deutlichsten Konzepte und Formulierungen des hohen Sangs aufgreift.

Zu diesen variablen, in einzelnen Liedern deutlich zurückgenommenen Formen heterosozialer Rahmung treten in den Dialogstrophen unterschiedliche Konzeptionen von Minne und (erwünschten oder tatsächlichen) Geschlechterbeziehungen. Die Sommerlieder 26 und 28 verkehren die geläufige Geschlechterkonstellation der Minneklage und nehmen eine Reperspektivierung des Leids an zwischengeschlechtlicher Minnewerbung in verallgemeinernder Diktion vor. Ganz anders gestaltet sich die in Sommerlied 25 dialogisch entwickelte Konfrontation einer unerwünschten Ehe mit der angespielten Alternative, die sich völlig vom hetero-erotischen Werbungsmodell löst und zwischengeschlechtliche Verhältnisse nur in regelverletzender Dissonanz zur Sprache bringt.⁶⁵ Demgegenüber konfrontiert Sommerlied 14 die zuerst generalisiert geäußerte Männerkritik mit dem konkreten Beispiel und der Lohnbereitschaft der zweiten Sprecherin gegenüber dem als Sänger anerkannten Riuwentaler:

*mit quote ich im des lône:
durch sînen willen schône
sô wil ich brîsen mînen lîp.* (VII.5–7)

Das Stichwort *brîsen* korrespondiert zudem mit der Sängeraufforderung der dritten Strophe (III.7). In Sommerlied 20 entzündet sich der Streit der Freundinnen an der Weigerung der einen, denjenigen zu nennen, der sie *quote sprünge* (V.2) lehrte.⁶⁶ Die Tanzsemantik bildet auch in Sommerlied 24 das Reservoir für die Beschreibung erlebter oder ersehnter Erfüllung (IV.5–7: *an sîner hant | ich sprunge, | daz im sîn helze erklunge*), die in der Folgestrophe mit Riuwental verknüpft wird (V.4). Beide Lieder deuten eine bereits existente oder unmittelbar bevorstehende erotische Verbindung an.

Insgesamt verschieben die Dialoge der Lieder 14, 20 und 24 den Bezugsrahmen jedoch vom Werbungs- bzw. Dienstparadigma zur Konzentration auf eigene Wünsche und Genüsse, deren Urheber oder Auslöser merklich in den Hintergrund rücken kann. Besonders deutlich zeigt sich diese Tendenz in Sommerlied 10, in dem sich die Frauenrede ganz auf ersehnte Freudenerfahrungen richtet, ohne dass männliche Beteiligung überhaupt erwähnt wird (s. u.). Die Figur des Riuwentalers als Objekt oder Auslöser von Begehrten kommt in vier der sieben behandelten Lieder ins Spiel (SL 14,

⁶⁵ Das Thema der verweigerten Heirat mit einem bürgerlichen Standesgenossen findet sich auch im Mutter/Tochter-Lied SL 23, VI–VII. Einer ähnlichen Konstellation ist der fragmentarisch überlieferte Freundinnendialog C 255–277 (SNE I, 492–494) gewidmet, der keine Aufnahme in die Wiesner-Edition gefunden hat: Die Sprecherin bevorzugt statt einem gewissen Gosbrecht einen Adligen als Partner (C 256 II.10). – Zur *malmariée*-Thematik am Beispiel von Burkards von Hohenfels *Ich wil min gemûte erjetten* (LDM C Burk 64–68; KLD Nr. 6: XV, 1–5) vgl. Fritsch-Staar 1993, dort 241–242 auch zu SL 25.

⁶⁶ Das weithin präsente Tanzmotiv wird in den Sommerliedern oft mit erotischen Wünschen und sexueller Aktivität verbunden, begegnet in den Mutter/Tochter-Dialogen aber häufiger als in den Freundinnengesprächen. Vgl. zu Tanz- und Sprungmotiv Fritsch 1976, 76–84 (zu SL 20 und 24 ebd., 81); Kessel 2021, 217–218.

24, 25, 26) und wird zweimal auch als weithin bekannte Sängerpersönlichkeit vorgestellt (SL 14, VII.1–4; SL 26, VI.1–6).⁶⁷ An anderer Stelle wird der auserkorene Partner nur durch seinen Wohnsitz Riuwental identifiziert (SL 24, V.4) oder der von *Riuwental* (SL 25, V.4) genannt, ohne als konkret vorgestellte Person in den Vordergrund zu treten. In den Sommerliedern 10, 20 und 28 fehlt eine namentliche Identifikation des Geliebten oder Wunschpartners.⁶⁸ Die Figur des Riuwentalers fungiert mithin weder als liedübergreifender Anker der Begehrensdynamiken noch als kohärenzstiftender Sänger-Regisseur der Freundinnenlieder.⁶⁹

Alles in allem ist für die Freundinnendialoge – sowohl inhaltlich als auch in Hinblick auf die Darstellungstechniken – von ausgesprochen heterogenen Bezugnahmen auf das hetero-erotische Minne-Paradigma zu sprechen. Der Rezeptionskontext ist insofern wesentlich für die Herstellung eines kohärenten, von zwischengeschlechtlicher Paarbildung bestimmten Rahmens. Zu seiner Stabilisierung trägt der Bezugshorizont des höfischen Minnelieds durch entsprechende Vorannahmen zweifelsohne bei; ebenso ist eine serielle Rezeption der Sommerlieder dazu geeignet, wiederkehrende Motive in einem typischen Situationskontext zusammenzufügen und Leerstellen zu füllen. Bei Konzentration auf den Subtypus des Freundinnengesprächs drängt sich indes ein gegenteiliger Eindruck auf: Weder schließen sich Bezüge auf heterosoziale oder -erotische Verhältnisse zu einem einzigen Modell zusammen noch dominieren sie überall gleichermaßen den Liedgegenstand.

Interessant und aufschlussreich sind daher zuletzt die Formen der Erotisierung im Umfeld der Freundinnendialoge. Die für die Sommerlieder typische Semantik des Erblühens und der Fruchtbarkeit scheint eine Naturalisierung des Begehrens und der Paarbildungen nahezulegen, doch wird dies konterkariert durch die prägnant künstlerische Gestaltung des Szenarios.⁷⁰ Während sich im Neidhart-Korpus zahlreiche Sprachbilder finden, die Naturphänomene erotisieren,⁷¹ sind sie im Umfeld der

⁶⁷ Daher ist die Stellungnahme von Bleuler 2021b, 718, zu den Sommerliedern zu relativieren: „Die Stimme der Frau fungiert als Sprachrohr für die Glorifizierung des (vermeintlich) höfischen Ritters und Sängers – durch ihren Mund erscheint dieser in einem glanzvollen Licht –, während sie sich mit ihrer (für die Rezipienten unverkennbar fehlgeleiteten) Verehrung einer zweifelhaften Gestalt letztlich selbst degradiert.“

⁶⁸ SL 10 enthält keine Bezüge auf männliche Partner. In SL 20 ist von einem Tänzer die Rede und einem *ritter, der mich an sîn bette trüege* (VII.2): Wenn der männliche Sprecher der Schlussstrophen angibt, eine von beiden *ze trüte* (VIII.4) zu haben, ist seine Identifikation mit dem Ritter naheliegend, aber nicht zwingend. In SL 28 wird nur in verallgemeinerter Form von Männerkollektiven gehandelt.

⁶⁹ Zu einer ähnlichen Diagnose gelangt Warning 2007, 142, für die untersuchten Mutter/Tochter- und Freundinnengesprächslieder: „Der Verlauf der Auseinandersetzungen variiert nicht zuletzt deshalb so stark, da die Figur des Reuentalers nicht als verbindendes Zentrum aller Lieder fungiert: Während er durch den Bedeutungsverlust der Sängerrolle als Liedsubjekt keine dominante Stellung innehat, tritt er auch als Liedobjekt in zahlreichen Liedern nicht in Erscheinung.“

⁷⁰ Vgl. Müller 1995, 33–35; Bleuler 2013, 132–134, zur Kombination zweier unterschiedlicher poetischer Inszenierungsformen des Jahreszeitenwechsels.

⁷¹ Vgl. Fritsch 1976, 22–48; zu literarischen Strategien der Erotisierung im Minnesang vgl. Klinger 2021.

Freundinnendialoge vergleichsweise selten. Ein Beispiel findet sich in einer Sängersrophe in Sommerlied 24:

*Daz tou
an der wise den bluomen in ir ougen vellet.
ir stolze mägde, belbt niht ungesellet. (III.1–3)*

Unabhängig davon, wie eindeutig *tou* auf einen Befruchtungsvorgang oder männlichen Samen verweist,⁷² eröffnet das sprachliche Bild einen Imaginationsspielraum, denn es lässt sich nicht zwingend in einen spezifischen sexuellen Akt übersetzen.

Ähnlich verhält es sich mit der Ausführung einer Sprecherin in Sommerlied 20: *ich hân erwelt mir einen sprunc: | swer den kan, derst lange junc* (IV.3–4). Von hohen und guten Sprüngen ist weiterhin die Rede (IV.5, V.2), und die Bezugnahme auf heftige, genussvolle Körperbewegung legt sicher erotische Imagination nahe,⁷³ vereindeutigt das Gemeinte jedoch nicht. In ähnlicher Weise suggestiv aufgefasst werden kann das Motiv eines Bänder-Lösens in Sommerlied 24, worin über drei Strophen eine bildliche Verkettung von den endlich gelösten Banden des Winters zur Tanzvorbereitung und den seidenen Haarbändern der Tänzerin hergestellt wird.⁷⁴ Vereindeutigend lässt sich allein die schon zitierte Wendung in Sommerlied 25 lesen, mit der die eigensinnige Verlobte oder Ehefrau ihren Bräutigam abwertet: *sîn dingelin* (SL 25 V.2) kann im Sinne von ‚geringfügiger Angelegenheit‘ auf Rang und Identität des Mannes insgesamt bezogen werden; denkbar ist darüber hinaus eine obszöne Lesart, die das kleine oder geringfügige ‚Ding‘ als männliches Genital deutet.⁷⁵ Polyvalent zeigen sich aber schon wieder die anschließenden Verse, die die gewünschte Verbindung mit dem Riuwentaler als Ballwurf verbildlichen.⁷⁶ In der Formulierung *würf ich den bal | in des hant von Riuwental | an der strâze* (V.3–5) mag außer der Überantwortung der gesamten Person allerlei allusiv mitschwingen, eine Übertragung ins sexuelle Register kann jedoch nur rezeptionsseitig erfolgen. Einen direkten Hinweis auf sexuelle Wün-

⁷² Vgl. Fritsch 1976, 43–48, weiter Zeyen 1996, 48–49, der die Sprachbilder meist als übersetzbare Floskeln fasst. – Eine weitere betaute Wiese kommt in SL 25, allerdings nur in c vor (SNE I: c 70, IV, 1: *Secht an die wisen wie sie tawet*). In den Mutter/Tochter-Liedern ist das Motiv ebenfalls präsent, oft aber explizit mit weiteren erotischen Bildelementen oder Konkretisierungen verbunden: vgl. etwa SL 7, II–III; SL 15, III; SL 17, I.8–10.

⁷³ Ohne aber zwingend darauf reduziert zu sein: Das verdeutlicht die Bemerkung von Fritsch 1976, 78, den der klapferweite und einzigartig hohe Sprung eines Mädchens in SL 6, VI an die Brautwerbung um Brühilt erinnert: „Der Hinweis auf den Sprungwettkampf der ‚magt‘ gewinnt vor allem deshalb an Bedeutung, weil Brühilt gerade mit diesem Wettkampf besiegt wird.“

⁷⁴ Vgl. SL 24 IIIa, IV–V. Das Bild der Winter-Bande enthält allerdings nur eine Strophe in C (SNE I: C 174/II.4–5).

⁷⁵ Vgl. auch Warning 2007, 148 (Anm. 9).

⁷⁶ Vgl. zum Ballwurf-Motiv Fritsch 1976, 85–87, sowie auch SL 21, VII.4–5: *in des hant von Riuwental | warf diu stolze maget ir gickelvêhen bal*.

sche lässt sich in dieser Liedergruppe nur der Aussage einer Sprecherin in Sommerlied 20, *ich weiz einen ritter, der mich an sîn bette trüege* (VII.2), entnehmen.

Die Spärlichkeit überwiegend mehrdeutiger Erotisierungsmomente scheint mir insgesamt in dieselbe Richtung zu weisen wie die Befunde zur heterosozialen Referentialisierung: Die stets einführende Sommerstimmung legt zwar das Fundament für sinnliche Genüsse, doch kann sich der Fokus von der Beziehung zum Ritter, Sänger oder Werber hin zum Erleben der Sprecherinnen verlagern, die diese Empfindungen einander mitteilen. Daher liegt nun die abschließende Frage nach homosozialen Dynamiken und ihrem Stellenwert besonders nahe.

Die Freundinnengespräche sind in einer Sphäre der Nähe und Vertrautheit angesiedelt, die durch die Bezeichnung der Sprecherinnen als *Zwô gespilen* (SL 26, III.1), die Identifikation einer von beiden als *ir gespil* (SL 14, V.2; SL 20, V.1) oder die direkte Anrede als *trûtgespil* (SL 10, III.2; SL 28, III.1), in einem Fall auch mit *liebiu* (gefolgt vom Namen: SL 10, IV.4), umrissen wird. Diese Markierungen konturieren zusammen mit den Gesprächsgegenständen einen außeröffentlichen Raum, in dem sich die Freundinnen über ihre Wünsche und Geheimnisse austauschen.⁷⁷ Zum derart erzeugten Milieu der Vertraulichkeit⁷⁸ gehört weiterhin, dass die an Frauen gerichtete, direkte Ansprache in den Sommerliedern stets nur anderen Frauen zugewiesen wird, während eine Rede des (möglichen) Minnepartners an die Frauenfiguren fehlt, die sich ihrerseits auch nie direkt an ihn wenden.⁷⁹ Der Austausch unter den Freundinnen ist wiederum unterschiedlich gestaltet. In Sommerlied 10 fehlt eine klare Differenzierung der Sprecherinnen;⁸⁰ Lied 24 stellt sich in der R-Fassung als Frauenmonolog, in der C-Fassung als lockere Reihung von Frauenstimmen dar, die nicht explizit aufeinander Bezug nehmen.⁸¹ Demgegenüber gestalten die Lieder 14, 20, 26 und 28 Dialoge, in denen Appelle ergehen, Fragen beantwortet oder Gegenpositionen formuliert werden. In Sommerlied 25 ist Rîchilt mit einer einzigen Frage (III.1) eher Stichwortgeberin für die Ausführungen Wendelmuots.

⁷⁷ Vgl. dazu auch Kessel 2021, 210–211: Das geteilte Geheimnis schafft wechselseitige Verbundenheit, eine Verweigerung kann dagegen die Freundschaft zerstören. Kessel resümiert: „Hieran zeigt sich die Funktion der *gespilen*: Es handelt sich um eine Gleichgesinnte und zugleich um eine Vertraute des jungen Mädchens. In dem gemeinsamen Gespräch kann so die fiktive Sicht der jungen Mädchen auf die körperliche Liebe dargestellt werden, ohne dass diese durch Formulierungen sozialer Erwünschtheit [...] verzerrt werden“ (ebd., 211).

⁷⁸ Vgl. Joldersma 1984, 201. Diese Vertraulichkeit wird noch unterstrichen, wenn sich im Umfeld einzelner Mutter/Tochter-Dialoge die Rede an ein *trûtgespil* wendet und das Zwiegespräch der Freundinnen von der Mutter belauscht wird: vgl. SL 21, III.4–5.

⁷⁹ Vgl. Händl 1987, 114: „Ist eine Frau Angesprochene auf der Textebene, so immer in den Dialogsituationen.“

⁸⁰ So ist nicht eindeutig auszumachen, ob die an eine Freundin gerichtete Rede in Str. III auf eine Erwiderung in Str. IV trifft oder ob vielmehr beide Strophen derselben Sprecherin zuzuordnen sind.

⁸¹ Zur variablen Strophenreihenfolge in der Überlieferung von SL 24 s. o., Anm. 61.

Das Strukturmoment einer egalitären Beziehung ist insofern wesentlich für die Gestaltung aller Freundinnendialoge, als keine der Sprecherinnen eine Position der Autorität besetzt oder die Geltung gesellschaftlicher Normen einfordert. Den Gesprächen liegt also kein Machtverhältnis voraus, das den Verlauf des Austauschs vorgeben würde, vielmehr zeichnet sich stellenweise ein gemeinsamer, gegen familiäre oder soziale Reglementierung gerichteter Anspruch auf gesteigerte Entscheidungsfreiheit und erweiterte Handlungsspielräume ab. Bezugnahmen auf den (erwünschten) männlichen Partner können sich prinzipiell spaltend oder einend auf die Frauenfreundschaft auswirken, doch steht auch im Konfliktfall die homosoziale Dynamik selbst im Vordergrund, nicht etwa die Rivalität um einen Mann.

Streit unter den Freundinnen inszeniert nur Sommerlied 20, wobei das mimetische Begehrn der zweiten Sprecherin den Anstoß gibt. Sie begehrt, ebenfalls solche Sprünge zu tun wie ihre Freundin, und bedrängt sie, *daz si ir seite, wer sô guote sprünge lêren kunde*: | „ich kande in gerne[“] (SL 20, V.2–3). Die Verweigerung der Preisgabe nennt sie *ungevüege* (VI.1), was zur Aufkündigung der Verbindung führt: *hiute sî dir widersagt | dienest unde triuwe* (VI.4–5). Im Zentrum des Streits steht indes nicht die Konkurrenz um einen männlichen Partner, sondern das verweigerte Vertrauen der Freundin. Auch wenn vom Umschwung zu fehderechtlicher Terminologie eine komische Wirkung ausgehen mag, schiebt sich der Zerfall der Freundschaft doch über zweieinhalb Strophen (V.4–VII.6) vor die zuvor nur skizzierte Minnekonstellation, bis sich der Sänger als Erzähler und Liebhaber ins Geschehen einschaltet:⁸² Beider *wechselrede* (VIII.2) könne niemand vollständig wiedergeben, er habe aber eine der Freundinnen *ze trûte* (VIII.4) genommen, die neide man ihm seither (VIII.2–6).⁸³ Die Konfliktdynamik wird auf diese Weise hetero-erotisch rückgebunden, wobei das Fehlen einer Entscheidung – zugunsten der einen, vielleicht aufgrund erwiesener *triuwe* oder Verschwiegenheit – allerdings auffällt. Anders als in Sommerlied 28 geht es hier nicht um *minne*-bezogene Unterscheidungsfähigkeit und Kategorienbildung, sondern um das Faktum des Erfolgs.

Ein konträres Beispiel homosozialer Aushandlung bietet Sommerlied 26, worin sich die erste Sprecherin ihrer Freundin anvertraut und von ihr den Rat zu Geduld und Geheimhaltung ihrer *seneden riuwen* (V.3) erhält, zugleich aber die Gemeinschaft bekräftigt wird (SL 26, V.8: *wie gerne ich vür dich lougen*). Das Verschwiegenheitsversprechen verstärkt eine hier angeschlossene Strophe in C, die mit den Versen *wir zwei wir sin mit trûwen ungescheiden | wol gelinge uns beiden* (SNE I: R 54, C 9/V.8) schließt. In der C-Fassung bildet dies zugleich den Abschluss des Liedes, während in den Hss. R und c die erste Sprecherin noch den Riuwentaler nennt und sich eine Sängerstrophe anschließt, die allerdings um die Frage einer bleibenden Behausung kreist und damit

⁸² In der hier behandelten Gruppe ist dies zugleich das einzige Lied, das die Regie-Funktion des Sängers abschließend zur Rolle des „Eavesdropping Male“ (Joldersma 1984, 199), also des männlichen Lauchers, konkretisiert.

⁸³ In der Gedrut-Geltar-Fassung (Hs. A) fehlen die beiden Sängerstrophen; das Lied schließt mit der zornigen Antwort der ersten Sprecherin (SNE I: R 48 / A [Gedrut] Str. 13–18).

neben dem Wechsel der Ebene einen thematischen Bruch inszeniert. Die C-Fassung verzichtet auf eine Rückführung zur hetero-erotischen Bindung und rückt stattdessen die homosoziale in den Vordergrund, womit ein Umschwung der Gemütslage einhergeht: Dass aus unerfüllter Sehnsucht eine Hoffnung auf *gelingen* werden kann, verdankt sich hier der unverbrüchlichen *triuwe* der Freundinnen.

Die Komplizinnenschaft geteilter Minnegeheimnisse variiert ebenso Sommerlied 14, worin die Offenbarung allerdings durch ein Gürtelgeschenk erzielt wird (s. o.). Dieses Tauschgeschäft ergänzt jedoch ein Appell, der aus dem Traum der einen von der anderen hervorgeht: *mir ist getroumet hînt von dir, dîn muot der stê von hinne* (SL 14, VI.7). Im Zentrum des Traums steht das wegstrebende Begehren der Freundin, so dass im Folgenden auch eine Entzweiung abgewehrt wird. Das Lied endet in Hs. R mit der Rede der zweiten Sprecherin, die c in zwei Strophen um zwei weitere Frauenstimmen – *ein maidt, ein weib* (SNE I: R 15, c 22 [21], VIII.2 und IX.2) – ergänzt. Das jeweils letzte Wort der voraufgehenden Strophe (*none, schenden*) wird von diesen neuen Sprecherinnen im Gestus der Geringschätzung aufgegriffen, um die je eigene Position zu formulieren. Eine derartige Serialisierung auftrumpfender Frauenreden⁸⁴ verlagert den Fokus weg von der homosozialen Bindung zum Wunsch der Einzelnen.

Eine Sonderstellung in der Gruppe der Freundinnenlieder besetzt Sommerlied 10, worin einerseits die Stimmen nicht deutlich voneinander abgehoben sind und sich andererseits das artikulierte Begehren weitgehend vom hetero-erotischen Bezugsrahmen löst. Ist die einleitende Sommerstrophe mit der Formel *ine gesachs [...] schoäner nie* (SL 10, I.2) noch dem Sänger zuzuordnen, so könnte die zweite Strophe auch der Sprecherin zugeschlagen werden, die sich in der dritten Strophe an ihr *trütgespil* (III.2) wendet.⁸⁵ Ob sich ihre Rede in Strophe IV fortsetzt oder als Antwort der Freundin zu lesen ist, bleibt letztlich offen. Das Lied schließt mit einem kurzen narrativen Einschub zur Einkleidung und der Figurenrede *zuo der grüenen linden mich mîn wille treit: | ende haben mîniu leit* (V.4–5). Zuvor ist mit der Formulierung *dâ vinde wir | alles, des dîn herze gert* (III.2–3) das Begehren der einen mit der gemeinsamen Unternehmung verknüpft worden, wobei auch hier ein Verschwiegenheitsappell an die Freundin ergeht (IV.4). Worauf sich das Begehren richtet und um welche erwünschten Freuden es sich handelt, kann rezeptionsseitig anhand konventionalisierter Sprechweisen des Minnelieds ergänzt werden – beispielsweise über den angegebenen Ort: *zuo der linden* (III.2) –, die Formulierungen der Sprecherinnen geben jedoch nichts darüber preis und stellen auch keinen Bezug zu männlichen Partnern her:⁸⁶ In Rede steht einzig der er-

⁸⁴ Vgl. z. B. auch SL 24 IIIa; SNE I: R 57, C 174/II.

⁸⁵ Die ergänzte Inquit-Formel in c (SNE I: R 11, c 75, III.2: *sprach ein maidt*) weist die voraufgehende Strophe II deutlicher dem männlichen Sprecher zu als in der R-Fassung.

⁸⁶ Möglich wäre, *wol mich sîner künfte wart* (SL 10, IV.5) auf die Ankunft eines männlichen Geliebten zu beziehen, doch die liedinternen Bezüge weisen eher auf die Ankunft des Mais (SL 10, II.1). In ganz ähnlicher Form wird *sîne kunft/künfte* in SL 20 I.5 und II.2 eindeutig auf den Anbruch des Sommers bezogen.

wartete Genuss. Die Überblendung der Stimmen stellt sich mir in diesem Kontext als Absetzbewegung vom hetero-erotischen Paradigma dar, wobei der Frauenmono- oder -dialog (mitsamt der Bezugnahme auf die gegenwärtige Freundin) Selbstbezüglichkeit des Begehrns und Teilhabe in der Schwebe hält.

5 Fortschreibungen

Die literarischen Nachwirkungen der Neidharte sind bekanntlich vielfältig.⁸⁷ Auf welche Weise die freigesetzten Redemöglichkeiten und homosozialen Dynamiken der Freundinnenlieder aufgegriffen und weiterentwickelt werden, betrachte ich abschließend exemplarisch anhand zweier Lieder, die unterschiedliche Wege einschlagen.

Unter dem Namen von *Scharpfenberg* überliefert Hs. C vier Strophen, deren Anklänge an den Freundinnendialog in Sommerlied 26 unübersehbar sind. Die erste Strophe zitiert die dritte Neidhart-Strophe fast wörtlich. Das mit *Zwo gespilen mere* (I.1) einsetzende Lied variiert dann jedoch den homosozialen Austausch über Ferne bzw. Verlust des Geliebten, indem eine Dritte hinzukommt. Da ihre freudevolle Stimmung mit dem geteilten Leid der beiden anderen nicht übereinstimmt, wird sie abgewiesen: *ga hin da fröide si, | wan wir sin fröide fri* (C 10/III.5–6).⁸⁸ Die Abgewiesene deutet dies als Feindseligkeit (IV.2: *gehas*), sieht sich durch die geglückte Verbindung mit ihrem *liep* (IV.9) aber gegen jede Ablehnung gerüstet (C 11/IV). In der abschließenden Strophe führt diese dritte Sprecherin das Glück der gegenseitigen Zuneigung vor Augen (C 12/V). Der Akzent verlagert sich damit von der Konfrontation zweier homosozialer Konstellationen wieder deutlich zur heterosozialen Bindung im generalisierenden Gestus, womit auch zwei konträre Haltungen zum Geschlechterverhältnis exemplarisch gegeneinander gestellt werden.

Ganz anders verfährt Burkhard von Hohenfels in *Ich wil reigen*.⁸⁹ Abgesehen von zwei Inquit-Formeln, die die Sprecherinnen als *wunneklichú magt* (I.2) und *ir gespil* (II.2) identifizieren, besteht das gesamte Lied aus dem Dialog zweier junger Frauen, die trotz unterschiedlicher Standesugehörigkeit als Freundinnen ausgewiesen sind. Nach Abschluss ihres Dienstjahrs will sich die *magt* den versäumten Freuden des Mais zuwenden (I); die Adlige, *ir gespil* (II.2), wünscht sich, sie wäre ‚arm‘ wie die Freundin, um sich ihr anschließen zu können (II). Sie beklagt den Verschluss ihrer Gewänder durch

⁸⁷ Zu inhaltlichen Nachwirkungen der Neidhart-Lieder in der Lyrik des 13./14. Jhs. vgl. Händl 2018, 266–270; Kessel 2021, 260–263.

⁸⁸ SNE I: R 54, C 8–12; vgl. KLD Nr. 52: II. Vgl. zum Lied auch Joldersma 1984, 209–210; Kessel 2021, 261.

⁸⁹ LDM: C Burk 27–31; KLD Nr. 6: VII, 1–5. Bei einer Frühdatierung lässt sich dieses Lied als direkte Neidhart-Rezeption auffassen: vgl. Stock 2021, 724. Zum Lied vgl. Händl 1987, 239–241, die außerdem die Zurücknahme von ‚Regie-Elementen‘ betont (ebd., 246) und mit Blick auf die Verfasser späthöfischen Minnesangs aus dem schwäbisch-staufischen Umfeld resümiert, dass Burkhard „gerade mit der Frauen-Rolle am intensivsten experimentiert“ habe (ebd., 252).

eine ältere Verwandte (*mümel*) sowie deren (Miss-)Deutung ihrer Gefühlslagen (III). Ihre Freundin fordert sie auf, sich ihr anzuschließen und mit ihr das Leben einer Schnitterin zu führen (IV), worauf die Adlige Rachepläne gegenüber der Verwandten entwickelt (V). Die Refrainverse *Mir ist von strowe ein schapel unde min vrier müt | lieber danne ein rosenkranz, so ich bin behüt* (zitiert nach I.9–10) akzentuieren das Kernthema einer freien Lebensführung im Zeichen der Freude, die die standesniedere Stellung ermöglicht. Indem die wiederkehrenden Verse mal der einen, mal der anderen Sprecherin zugeordnet sind, stellen sie die gemeinsame Identifikation mit diesem Lebensentwurf aus.

Ähnlich wie in Sommerlied 10 richtet sich das verbalisierte Begehrn dominant auf den eigenen Genuss, wobei der heterosoziale Rahmen indirekt und ambivalent eingespielt wird. Die Verwandte fungiert nicht allein als Instanz von *huote* und Disziplinierung, sie ist es auch, die die Stimmungen der jungen Adligen argwöhnisch als Minnezeichen deutet:

*ture ich, si giht, ich habe
von liebe not.
frōwe ich mich: „daz tünt minne!“ (III.5–7)*

Die ältere Dame beherrscht offensichtlich den höfischen Minne-Code, doch nichts im Lied verifiziert ihre Unterstellungen. Die Abwehr der adeligen Sprecherin gilt der ausgeübten Kontrolle; ob sich aber ihre Wünsche mit den Deutungen ihrer Aufseherin und dem nur zitataft eingebblendeten Minne-Komplex berühren, bleibt offen. Den einzigen expliziten Bezug auf einen männlichen Partner stellt die Sprecherin in Strophe V her, wenn sie Rache für die erlittenen Einschränkungen und angedeuteten Verheiratungspläne⁹⁰ ersinnt: *so nim ich einen swachen, | daz ist ir [der Aufpasserin] leit* (V.7–8). Für diesen Akt des Widerstands und der Vergeltung ist der (standesniedere) Mann bloßes Instrument.

Demgegenüber verleiht die ständische Differenzierung der beiden Frauen dem mimetischen Begehrn der Adligen besonderen Nachdruck, denn sie sehnt sich danach, das Leben der Anderen zu teilen:

*hi, wer ich arn,
so wolt ich mit dir strichen,
ze frōiden varn. (II.6–8)*

⁹⁰ Das hier nur angespielte Thema einer Verlobung unter Zwang diskutieren zwei Freundinnen in Burkards *Ich wil min gemüte erjetten* (LDM C Burk 64–68; KLD Nr. 6: XV, 1–5); vgl. dazu weiter Joldersma 1984; Händl 1987, 241–243.

Die (gottgegebene) Ungleichheit von *arm* und *rich*⁹¹ etabliert eine Grenze, die wenigstens imaginär überschritten wird, denn die Freundin fordert nun zum gemeinsamen Aufbruch auf:

*ich wil dich leren sniden,
wis vröiden vol!
tüt daz we, wir sons miden,
uns wirt sus wol.* (IV.5–8)

Sniden lässt sich unschwer auf Tätigkeiten bei der Heu- oder Getreide-Ernte beziehen, doch animiert die enge Verbindung mit der ersehnten Freude sowie die Gegenüberstellung von *we* und *wol* zur Suche nach weiteren Bedeutungen. So schreibt Markus Stock, dass die Vorstellung von der „Schnitterinnenarbeit [...] sicherlich mit erotischen Konnotationen“⁹² versehen sei. Aber mit welchen?

Der topische Rahmen der Eingangsstrophe – Tanz, Mai-Freude – kann auch ohne nähere Bestimmung als Gelegenheit zu hetero-erotischen Begegnungen gelesen werden. Handelte es sich um ein Neidhart-Lied, wäre man bei mitunter schmerhaftem *sniden* wohl schnell bei einer sogenannten Deflorationsmetapher, die man zudem mit den Kränzen der Refrain-Versen in Verbindung bringen könnte.⁹³ Auffällig ist allerdings, dass die *magt* hier eine Rolle übernimmt, die in Sommerlied 20 jener Liebhaber innehatte, der *sô guote sprünge lêren kunde* (SL 20, V.2). Hier wird nun die Freundin zur Lehrerin – *ich wil dich leren sniden, | wis vröiden vol!* (IV.5) –, worauf auch nicht Anweisungen für eine Einzelne folgen. Vielmehr ist wiederholt von gemeinsamer Erfahrung die Rede: *wir sons miden, | uns wirt sus wol* (IV.7). Das beim Ernten verwendete Gerät muss ferner nicht, wie die hetero-erotische Lektüre unterstellen würde, auf ein männliches Genital verweisen. Die bekannte *graserin* Oswalds von Wolkenstein verfügt jedenfalls über eine *sichel braun gehart*, die ihren Partner erfreut (*Ain graserin durch külen tau*, I.4).⁹⁴ In Burkards Lied könnte auch die kraftvolle, rhythmische Bewegung im Zentrum einer Erotisierung stehen, die sich mittels auslösender Reize in die Vorstellung der Rezipierenden verlagert. Ebendeshalb bleibt jede versuchte Übertragung der Schnitterinnenverse letztlich spekulativ: Ob an konkrete sexuelle Akte, an gemeinsames oder generalisiertes Lustempfinden gedacht werden soll, lassen die gewählten Formulierungen offen.

91 Vgl. II.1–5: ›Lás erbarmen | dich‹, sprach ir gespil zehant, | ›daz mich armen | niht geschüf dü gottes hant, | wan si geschüf mihi richen. [.]

92 Stock 2021, 725.

93 Zeyen 1996 katalogisiert das erotische Vokabular mhd. Texte, wobei so gut wie alle aufgeführten Sprachbilder, die auf sexuelle Akte verweisen, dem heterogenitalen Verkehr entsprechen sollen. Vgl. zum Blumenbrechen als Defloration ebd., 31, zum Kranz als Symbol der Jungfräulichkeit ebd., 38. Zur Analogisierung von Kränzen und Jungfräulichkeit weiter Herchert 1996, 209–211; Kessel 2021, 217. Differenziert behandelt Fritsch 1976, 26–43, die Kranzmotive der Sommerlieder.

94 Die Lieder Oswalds von Wolkenstein, hrsg. von Klein/Wachinger 2015, 195–197. Vgl. zum Lied Kessel 2021, 158–161.

Im Kern von *Ich wil reigen* stehen zweifelsohne die „Wunschprojektionen eines von Freude und Entscheidungsfreiheit geprägten Lebens“⁹⁵ das von der homosozialen Dynamik getragen wird. Heterosoziale Bezüge sind der Verbindung unter Frauen nachgeordnet, sind aber auch Bestandteil jener Einschränkungsmechanismen, die die adlige Sprecherin beklagt. Das transgressive Moment des Befreiungsthemas ist zudem nicht mit dem Begehen nach einem männlichen Partner verknüpft, sondern mit dem Standesgrenzen überschreitenden Frauenbündnis zusammengeführt. Dass sich dieses Lied im zeitgenössischen Rezeptionsvorgang für homoerotische Obertöne öffnet, ist sicher weniger wahrscheinlich als seine Rückbindung an den hetero-erotischen Deutungsrahmen, der – jenseits des Freundinnendialogs – durch Gattungskonventionen und Publikumserwartungen aufgespannt wird. Dass sich Frauengemeinschaften aber auch ein Tanzvergnügen ohne Männer wünschen können, hat immerhin schon die eingangs zitierte *Carmina Burana*-Strophe verdeutlicht.

6 Fazit

Im frühen und hohen Minnesang zeigte sich stets nur ein externer Blick auf Frauenkollektive; interne Verbindungen unter Frauen sowie möglicherweise einende Faktoren oder geteilte Wünsche blieben aus dem gattungsspezifischen Redesystem ausgeschlossen. Gegenüber den geläufigen Redefiguren der Vereinzelung, Verallgemeinerung und Homogenisierung von Frauenkollektiven stellt sich im Neidhart-Korpus mit der Pluralisierung der Stimmen und der Partikularisierung männlicher und weiblicher Akteure eine Heterogenität her, die neue Inszenierungs- und Artikulationsformen ermöglicht. In den Freundinnengesprächsliedern resultieren derartige Erweiterungen aus dem Ineinander greifen unterschiedlicher Faktoren. Signifikant ist insbesondere die Tendenz, die Verklammerung von Frauenrede mit dem heterosozialen oder hetero-erotischen Bezugsrahmen zu lockern oder aufzulösen, sowie das ausgesprochen variable Zusammenspiel von Dialog und Rahmung. Die Reduktion der Präsenz eines männlichen Sprechers in Sänger-Strophen und Kommentaren, die Zurücknahme seiner Regie-Funktion (die bis zum Bedeutungsverlust reichen kann)⁹⁶ ebenso wie das Fehlen eines stabilisierenden männlichen Subjekts und Objekts von Begehren (eine Funktion, die dem Riuwentaler gerade nicht durchgängig zufällt) korrespondieren mit dem Hervortreten homosozialer Dynamiken und der Konzentration auf den Austausch unter Frauen. Auch das generelle Ausbleiben wechselseitiger Ansprache zwischen weiblichen und männlichen Umworbenen trägt zu einer Umgestaltung der Begehrenstrukturen bei.

„Weibliches“ Begehen artikuliert sich in den untersuchten Liedern nicht gemäß einem einzigen kohärenten Modell, sondern tritt vor dem Horizont einer von Freude

⁹⁵ Stock 2021, 725.

⁹⁶ Warning 2007, 94, zu SL 21 und der Möglichkeit, Eingangsstrophen auch Sprecherinnen zuzuordnen.

und Befreiung geprägten Minnekonzeption diversifiziert in Erscheinung. Richtet es sich stellenweise auf die zweifelhafte Figur des Riuwentalers, andernorts auf nicht näher vergegenwärtigte Partner oder abstrakt bleibende, *minne*-würdige Werber, so kann es sich in einzelnen Liedern auch als Reflexion verwirklichen und selbstbezüglich werden. Vor diesem Hintergrund ist die gängige Klassifikation der Sprecherinnen als Projektionsfiguren, deren Freiheitswünsche und -ansprüche doch immer nur männlichen Wünschen entgegenkommen, zu relativieren. Auch wenn es sich bei den Zwiegesprächen unter Freundinnen um Inszenierungen handelt, die den vertraulichen homosozialen Austausch von Wünschen und Erlebnissen einem männlichen Blick erschließen, gehen die resultierenden Artikulationsspielräume deswegen nicht gänzlich in männlicher Wunscherfüllung auf. Vielmehr können sie sich unter der Hand der Fixierung auf männliche Partner entziehen und weiterreichende Dynamiken freisetzen.

In Erweiterung des frühen Minnesangs, der mimetisches Begehrn unter Frauen als agonale *nít*-Konstellation festschrieb, lösen sich die Freundinnendialoge der Sommerlieder von der Konkurrenzsituation und verlagern das identifikatorisch orientierte Begehrn zur homosozialen Aushandlung, die mit der Verweigerung von Vertrauen zum Bruch, über geteilte Geheimnisse aber auch zur Stärkung der Bindung führen kann. Insgesamt besteht die Leistung der Dialoge weniger in der Vervielfältigung von Stimmen und Redepositionen als in Verschiebungen und Umbesetzungen der Begehrensdynamiken. Wenn sich die Freude-orientierte Minnekonzeption dergestalt für ‚weibliche‘ Eigenwilligkeit öffnet, die transgressive Wünsche hervorbringt, stellt sich auch die Frage nach einem möglichen „Eigenwert“ inszenierter Normbrüche.⁹⁷ Auf der Hand liegt jedenfalls eine Eigendynamik der dialogisch entfalteten Austauschbeziehungen unter Frauen. Gerade weil die kunstvolle Gestaltung der Lieder einsinnige Realitätsbezüge blockiert, können mit den Mitteln der Brechung und der Montage neue Darstellungs- und Artikulationsformen erzeugt werden. So deutlich die Lieder des Neidhart-Korpus einerseits als Replik auf Konzepte, Rollenentwürfe und Denkfiguren des hochhöfischen Sangs zu lesen sind, so klar arbeiten sie andererseits mit Formen der Destabilisierung, Umbesetzung und Distanzierung eines genrekonstitutiven Begehrens, die sich von den Rändern des Minnelieds her vollziehen: über die Pluralisierung und Dialogisierung von Frauenrede. Die Verschiebungen hin zur homosozialen Aushandlung erweisen sich dabei als ein transformatives Moment, das sich über die Neidharte hinaus fortsetzt.

⁹⁷ Vgl. Händl 1987, 200, die für die „aus der Inszenierung des Normbruchs heraus entstandenen Genres“ nach einem „von Normen unabhängigen ‚Eigenwert‘“ fragt, der beispielsweise in der Unterhaltungsqualität der Lieder liegen könne.

Bibliographie

Quellen

- Carmina Burana. Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift.* Vollständige Ausgabe des Originaltextes nach der von Bernhard Bischoff abgeschlossenen kritischen Ausgabe von Alfons Hilka und Otto Schumann. Übersetzung der lateinischen Texte von Carl Fischer, der mittelhochdeutschen Texte von Hugo Kuhn. Anmerkungen und Nachwort von Günter Bernt. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979. [CB]
- Des Minnesangs Frühling.* Bd. I: *Texte*. Bd. II: *Editionsprinzipien, Melodien, Handschriften, Erläuterungen*. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moritz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren. 36., neugestaltete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Hirzel, 1977. [MF]
- Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts.* Bd. 1: *Text*. Bd. 2: *Kommentar*. Hrsg. von Carl von Kraus. 2. Auflage, durchgesehen von Gisela Kornrumpf. Tübingen: Niemeyer, 1978. [KLD]
- Die Lieder Neidharts.* Hrsg. von Edmund Wießner. Fortgeführt von Hanns Fischer. Fünfte, verbesserte Auflage, hrsg. von Paul Sappler. Mit einem Melodienanhang von Helmut Lomnitzer. Tübingen: Niemeyer, 1999 (= Altdeutsche Textbibliothek, 44).
- Die Lieder Oswalds von Wolkenstein.* Hrsg. von Karl Kurt Klein. Vierte, grundlegend neu bearbeitete Auflage von Burghart Wachinger. Berlin/Boston: de Gruyter, 2015 (= Altdeutsche Textbibliothek, 55).
- Lyrik des deutschen Mittelalters.* Hrsg. von Manuel Braun, Sonja Glauch und Florian Kragl. URL: www.ldm-digital.de (abgerufen am 07.01.2023). [LDM]
- Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke.* Hrsg. von Ulrich Müller, Ingrid Bennewitz und Franz Viktor Spechtler. 3 Bde. Berlin/Boston: de Gruyter, 2022 (= Salzburger Neidhart-Edition). [SNE I-III]
- Walther von der Vogelweide: *Leich, Lieder, Sangsprüche*. 14., völlig neubearbeitete Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns mit Beiträgen von Thomas Bein und Horst Brunner. Hrsg. von Christoph Cormeau. Berlin/New York: de Gruyter, 1996. [L]

Forschungsliteratur

- Amer, Sahar: *Crossing Borders. Love Between Women in Medieval French and Arabic Literatures*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008 (= The Middle Ages Series).
- Apfelböck, Hermann: *Tradition und Gattungsbewusstsein im deutschen Leich. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte mittelalterlicher musikalischer „discordia“*. Tübingen: Niemeyer, 1991 (= Hermaea N.F., 62).
- Bennewitz, Ingrid: „Wie ihre Mütter? Zur männlichen Inszenierung des weiblichen Streitgesprächs in Neidharts Sommerliedern“, in: Angela Bader u. a. (Hrsg.): *Sprachspiel und Lachkultur. Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte. Rolf Bräuer zum 60. Geburtstag*. Stuttgart: Heinz, 1994 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 300), 178–193.
- Bennewitz, Ingrid: „Frauen-Gespräche. Zur Inszenierung des Frauendialogs in der mittelhochdeutschen Literatur“, in: *Das Mittelalter* 1,2 (1996), 11–26.
- Bennewitz, Ingrid: „Mothers and Daughters Revisited: The Mother-Daughter Songs in the Context of the Later Neidhart Tradition“, in: Sara S. Poor/Alison L. Beringer/Olga V. Trokhimenko (Hrsg.): *Gender Bonds, Gender Binds. Women, Men, and Family in Middle High German Literature*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 137–160.

- Bezner, Frank: „Lateinische Liebesdichtung des Mittelalters“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 125–155.
- Bleuler, Anna Kathrin: *Überlieferungskritik und Poetologie. Strukturierung und Beurteilung der Sommerliederüberlieferung Neidharts auf der Basis des poetologischen Musters*. Tübingen: Niemeyer, 2008 (= Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 136).
- Bleuler, Anna Kathrin: „Zwischen Tradition und Innovation. Zur Poetizität des Jahreszeitenbildes in Neidharts Sommerliedern“, in: *Wolfram-Studien* 21 (2013), 123–146.
- Bleuler, Anna Kathrin: „Sommer- und Winterlieder“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 583–591. [2021a]
- Bleuler, Anna Kathrin: „Neidhart“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 712–721. [2021b]
- von Bloh, Ute: „Zum Altersthema in Minneliedern des 12. und 13. Jahrhunderts: Der ‚Einbruch‘ der Realität“, in: Thomas Bein (Hrsg.): *Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Produktion, Edition und Rezeption*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 2002 (= Walther-Studien, 1), 117–144.
- Boll, Katharina: *Alsô redete ein vrose schoene. Untersuchungen zu Konstitution und Funktion der Frauenrede im Minnesang des 12. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007 (= Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie, 31).
- Brooten, Bernadette J.: *Love Between Women. Early Christian Responses to Female Homoeroticism*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1996.
- Brückner, Undine: „Freundschaft zwischen Nonnen“, in: *Oxford German Studies* 36,2 (2007), 195–211.
- Classen, Albrecht/Marilyn Sandidge (Hrsg.): *Friendship in the Middle Ages and Early Modern Age. Explorations of a Fundamental Ethical Discourse*. Berlin/New York: de Gruyter, 2010 (= Fundamentals of Medieval and Early Modern Culture, 6).
- Cramer, Thomas: „Was ist und woran erkennt man eine Frauenstrophe?“, in: ders. u. a. (Hrsg.): *Frauenlieder – Cantigas de amigo. Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin)*. Berlin, 06.11.1998, Apúlia, 28.–30.03.1999. Stuttgart/Leipzig: Hirzel, 2000, 19–32.
- Cramer, Thomas u. a. (Hrsg.): *Frauenlieder – Cantigas de amigo. Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin)*. Berlin, 06.11.1998, Apúlia, 28.–30.03.1999. Stuttgart/Leipzig: Hirzel, 2000.
- Fritsch, Bruno: *Die erotischen Motive in den Liedern Neidharts*. Göppingen: Kümmerle, 1976 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 189).
- [Fritsch]-Staar, Susanne: „Die ‚chanson de malmariée‘. Burkhard von Hohenfels: ‚Ich wil mîn gemüete erjetten‘“, in: Helmut Tervooren (Hrsg.): *Gedichte und Interpretationen. Mittelalter*. Stuttgart: Reclam, 1993 (= Reclam Universal-Bibliothek, 8864), 233–250.
- Goller, Detlef: „Inszenierungen des Alters im Minnesang bis Neidhart“, in: Elisabeth Vavra (Hrsg.): *Alterskulturen des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Internationaler Kongress, Krems an der Donau, 16. bis 18. Oktober 2006*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2008, 157–174.
- Händl, Claudia: *Rollen und pragmatische Einbindung. Analysen zur Wandlung des Minnesangs nach Walther von der Vogelweide*. Göppingen: Kümmerle, 1987 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 467).
- Händl, Claudia: „Neidhart im Kontext der mittelhochdeutschen und europäischen Liebeslyrik des 12. bis 15. Jahrhunderts“, in: Margarete Springeth/Franz-Viktor Spechtler (Hrsg.): *Neidhart und die Neidhart-Lieder. Ein Handbuch*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2018, 257–273.
- Haufe, Hendrikje: „Minne, Lärm und Gewalt. Zur Konstitution von Männlichkeit in Winterliedern Neidharts“, in: Martin Baisch u. a. (Hrsg.): *Aventiuren des Geschlechts. Modelle von Männlichkeit in der Literatur des 13. Jahrhunderts*. Göttingen: V&R unipress, 2003 (= Aventiuren, 1), 101–122.

- Hausmann, Albrecht: „Frauenlieder“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 522–533.
- Herchert, Gaby: „Acker mir mein bestes Feld“. *Untersuchungen zu erotischen Liederbuchliedern des späten Mittelalters. Mit Wörterbuch und Textsammlung*. Münster/New York: Waxmann, 1996 (= Internationale Hochschulschriften, 201).
- Joldersma, Hermina: „The Eavesdropping Male: ‚Gespielinnengesprächslieder‘ from Neidhart to the Present“, in: *Euphorion* 78 (1984), 199–218.
- Kellner, Beate: *Spiel der Liebe im Minnesang*. Paderborn: Fink, 2018.
- Kessel, Raffaela: *Die Motive der galloromanischen Pastourelletradition in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021 (= Deutsche Literatur. Studien und Quellen, 38).
- Klinger, Judith: „Minnesang in gender- und queertheoretischer Perspektive“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 331–351.
- Klinger, Judith: *Fremdes Begehen. Spiele der Identitäten und Differenzen im späten 12. Jahrhundert*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2024 (= Literatur – Theorie – Geschichte, 31).
- Kraß, Andreas: „Kritische Heteronormativitätsforschung (Queer Studies)“, in: Christiane Ackermann/Michael Egerding (Hrsg.): *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2015, 317–347.
- Labouvie, Eva (Hrsg.): *Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2009.
- Leyrer, Anna: „Über Freundinnen. Für eine Geschichte von Beziehungen zwischen Frauen“, in: *Feministische Studien* 38,2 (2020), 341–358.
- Lochrie, Karma: „Between Women“, in: Carolyn Dinshaw/David Wallace (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Medieval Women’s Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 70–88.
- Lochrie, Karma/Usha Vishnuvajjala (Hrsg.): *Women’s Friendship in Medieval Literature*. Columbus: Ohio State University Press, 2022.
- Lochrie, Karma/Usha Vishnuvajjala: „Introduction“, in: dies. (Hrsg.): *Women’s Friendship in Medieval Literature*. Columbus: Ohio State University Press, 2022, 1–11.
- Miklautsch, Lydia: „Mutter-Tochter-Gespräche. Konstituierung von Rollen in Gottfrieds *Tristan* und Veldekes *Eneide* und deren Verweigerung bei Neidhart“, in: Helmut Brall-Tuchel/Barbara Haupt/Urban Küsters (Hrsg.): *Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur*. Düsseldorf: Droste, 1994 (= *Studia humaniora*, 25), 89–107.
- Müller, Jan-Dirk: „Strukturen gegenhöfischer Welt: Höfisches und nicht-höfisches Sprechen bei Neidhart“, in: Gert Kaiser/Jan-Dirk Müller (Hrsg.): *Höfische Literatur, Hofgesellschaft, höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3. bis 5. November 1983)*. Düsseldorf: Droste, 1986 (= *Studia humaniora*, 6), 409–453.
- Müller, Jan-Dirk: „Jahreszeitenrhythmus als Kunstprinzip“, in: Peter Dilg/Gundolf Keil/Dietz-Rüdiger Moser (Hrsg.): *Rhythmus und Saisonalität. Kongreßakten des 5. Symposiums des Mediävistenverbandes in Göttingen 1993*. Sigmaringen: Thorbecke, 1995, 29–47.
- Müller, Jan-Dirk: „Männliche Stimme – weibliche Stimme in Neidharts Sommerliedern“, in: ders.: *Minnesang und Literaturtheorie*. Hrsg. von Ute von Bloh und Armin Schulz. Tübingen: Niemeyer, 2001, 233–244.
- Müller, Jan-Dirk: „Präsens und Präsenz. Einige Beobachtungen zum Tempusgebrauch bei Neidhart“, in: Andreas Kablitz/Wulf Oesterreicher/Rainer Warning (Hrsg.): *Zeit und Text. Philosophische, kulturanthropologische, literarhistorische und linguistische Beiträge*. München: Fink, 2003, 192–207.
- Osterdell, Johanne: *Inhaltliche und stilistische Übereinstimmungen der Lieder Neidharts von Reuenthal mit den Vagantenliedern der ‚Carmina Burana‘*. Diss., Köln: Druckerei der Studentenburse e. V., 1928.
- Röcklein, Hedwig/Hans-Werner Goetz (Hrsg.): *Frauen-Beziehungsgeflechte im Mittelalter*. Berlin: Akademie-Verlag, 1996 (= Das Mittelalter, 1,2).

- Sedgwick, Eve Kosofsky: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Shields, Michael: „Tanzspuren im Text. Choreographische Aufführungsindizien im Leich und ihre Bedeutung“, in: Dorothea Klein (Hrsg.): *Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012 (= Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie, 37), 181–204.
- Signori, Gabriela (Hrsg.): *Meine in Gott geliebte Freundin. Freundschaftsdokumente aus klösterlichen und humanistischen Schreibstuben*. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 1998 (= Religion in der Geschichte, 4).
- Stock, Markus: „Burkhard von Hohenfels und Gottfried von Neifen“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 722–735.
- Warning, Jessika: *Neidharts Sommerlieder. Überlieferungsvarianz und Autoridentität*. Tübingen: Niemeyer, 2007 (= Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 132).
- Worstbrock, Franz Josef: „Verdeckte Schichten und Typen im deutschen Minnesang um 1210–1230“, in: Hedda Ragotzky/Gisela Vollmann-Profe/Gerhard Wolf (Hrsg.): *Fragen der Liedinterpretation*. Stuttgart: Hirzel, 2001, 75–90.
- Zeyen, Stefan: „... daz tet der liebe dorn.‘ Erotische Metaphorik in der deutschsprachigen Lyrik des 12.–14. Jahrhunderts. Essen: Item, 1996 (= Item Mediävistische Studien, 5).
- Zimmermann, Julia: *Teufelsreigen – Engelstänze. Kontinuität und Wandel in mittelalterlichen Tanzdarstellungen*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 2007 (= Mikrokosmos, 76).
- Zimmermann, Julia: „Tanzlied“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 571–582.