

314 929 436

Dichtung und Didaxe

Lehrhaftes Sprechen
in der deutschen Literatur des Mittelalters

Herausgegeben von
Henrike Lähnemann
Sandra Linden

German

HM

925

Universität Tübingen
Fakultätsbibliothek Neuphilologie

206/10

Walter de Gruyter · Berlin · New York

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 978-3-11-021898-5

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Copyright 2009 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 10785 Berlin

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Satz: Henrike Lähnemann / Sandra Linden

Einbandabbildung: Tübingen, Universitätsbibliothek, Md 2 (Tübinger Hausbuch), Württemberg, drittes Viertel 15. Jh., f. 34v: Aufstieg auf der Bildungstreppe. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Universitätsbibliothek Tübingen.

Klaus Ridder

Grenzüberschreitungen
Tabu-Wahrnehmung und Lach-Inszenierung
in mittelalterlicher Literatur

I

Die gelenkte Wahrnehmung von Tabus und der kalkulierte Umgang mit Tabuverletzungen gehören scheinbar erst zu den ästhetischen Verfahrensweisen der Moderne. Die Künste beanspruchen seit der Moderne geradezu ein Monopol auf den Tabubruch. Der 'inszenierte Skandal' gilt als Ausweis künstlerischer Genialität. In ihren unterschiedlichen medialen Formen kommt den Künsten ohne Zweifel eine wichtige Rolle bei der kritischen Reflexion und Infragestellung von Tabus zu. So kann ein Tabu durch Ironie distanziert, durch Satire in Frage gestellt oder durch obszöne Darstellungsweise gebrochen werden. „Vor allem die performativen Medien und Institutionen des Kulturbetriebs (Theater, Kabarett, Film, Fernsehen, Literaturwettbewerbe, Literaturkritik) sind der bevorzugte Ort für eine förmliche Inszenierung gesellschaftlicher und ästhetischer Tabubrüche“.¹ Gleichwohl existiert bisher keine ästhetische Theorie und Geschichte des Tabus.

Nur wenige Tabus wie Inzest- oder Nahrungstabus² haben anscheinend eine universelle Bedeutung. Tabus sind kultur-, gesellschafts- und zeit-

¹ Wolfgang Braungart, Tabu, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. von Jan-Dirk Müller, Berlin, New York 2003 (III P-Z), S. 570-573, hier S. 571. Vgl. auch Hans-Thies Lehmann, Ästhetik des Risikos. Notizen über Theater und Tabu, in: Hans-Thies Lehmann, Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten, Berlin 2002 (Theater der Zeit, Recherchen 12), S. 93-101. Bis zu einem gewissen Grad ist auch das Theater der Gegenwart noch ein 'sozialer Kunstort' (S. 97), eine Form der 'Selbstdarstellung der Gesellschaft' (S. 96), eine Kunstform, die der Gesellschaft spielerisch den Spiegel vorhält: „Aus dem Verhältnis wechselseitiger Spiegelung resultiert die ambivalente Position des Theaters zwischen Bestätigungsritual und Gefährdung der sozialen Normen.“ (S. 96f.).

² In den verschiedenen Universalientabellen (Universalien: „Phänomene, die in allen Gesellschaften regelmäßig vorkommen“, S. 10) sind stets sowohl Inzest- als auch Nahrungstabus vertreten; vgl. Christoph Antweiler, Was ist den Menschen gemeinsam?, Darmstadt 2007, S. 359-375.

abhängig. Es ist davon auszugehen, dass auch die ästhetischen Prinzipien der Auseinandersetzung mit tabuisierten Themen kulturhistorischem Wandel unterliegen. Wichtig ist aber auch die Frage, ob sich ein Weg von der Innovationsästhetik der Moderne, für die die Tabuverletzung zentral ist, zu einer eher affirmativen Ästhetik des Mittelalters finden lässt. Eine Schnittstelle zwischen neuzeitlichen und mittelalterlichen in ästhetischen Medien dargestellten Tabu-Wahrnehmungen besteht vielleicht darin, dass es jeweils um Reflexionsprozesse geht. Reflexion in dem Sinne, dass ein tabuisiertes Objekt einerseits aus der Welt der symbolischen Kommunikation ausgegrenzt, andererseits als unterdrücktes Objekt nachträglich in ästhetische Wahrnehmungen und Diskurse wieder aufgenommen wird. Tabus bringen Grenzen in die Reflexion – zwischen Innen und Außen, zwischen Selbstbegrenzung und Grenzüberschreitung, zwischen öffentlich-sozialen und verborgen-individuellen Räumen.

Tabus müssen als solche in gesellschaftlichen Kontexten wahrgenommen, d. h. durch Unterlassungs- und Vermeidungshandlungen in einer Gemeinschaft vollzogen werden. Gerade Tabuverletzungen machen Grenzen bewusst, die für eine soziale Gemeinschaft wichtig sind; sie werden häufig weniger durch konkrete Strafen als durch sich einstellende negative Emotionen (Scham, Schuld, Angst, Zorn) geahndet. Tabu und Tabubruch ist also insofern eine performative Dimension eigen, als es sich um die Ausführung (und manchmal auch Aufführung) eines sozialen Aktes handelt.³ Unter Tabu und Tabubruch werden daher im Folgenden insbesondere Phänomene der Affirmation, Bedrohung und Reflexion von sozialer Ordnung verstanden. Die für jede kulturelle Entwicklung notwendige Auseinandersetzung über Grenzen und Grenzüberschreitungen in diesem Sinne wird natürlich auch in ästhetischen Medien geführt.

Wenn sie Voraussetzungen von Tabus reflektieren, Tabuschränken wahrnehmen oder Folgen von Tabubrechungen thematisieren, setzen sich Literatur, Schauspiel, bildende Kunst auf eine jeweils spezifische Weise zur sozialen Dimension des Tabus ins Verhältnis. D. h. die Darstellung der Wahrnehmung, des Vollzugs bzw. der Missachtung von Tabus ist selbst soziales Ereignis, ist performativ. Im Literaturvortrag, im Schauspiel und auch in der Performanz bildender Kunst sind Ästhetisches und Soziales eng verknüpft.⁴ Bestimmte Gegenstände und spezifische Inszenierungsstrategien lassen in der

³ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 32; s. auch die Beiträge in dem Band: Kathrin Audehm, Hans Rudolf Velten (Hgg.), *Transgression – Hybridisierung – Differenzierung. Zur Performativität von Grenzen in Sprache, Kultur und Gesellschaft*, Freiburg i. Br., Berlin, Wien 2007 (Rombach Wissenschaften. Reihe *Scenae* 4).

⁴ „Diese Verknüpfung entsteht nicht erst, wenn in einer Aufführung politische Sujets behandelt oder politische Programme verkündet werden“, Fischer-Lichte (Anm. 3), S. 68.

Aufführung die enge Verbindung von Ästhetischem und Sozialem zudem in besonderer Weise in Erscheinung treten. Auch eine umfassende Analyse der spezifisch performativen Ästhetik des Tabus und des Tabubruchs liegt jedoch bisher nicht vor.

Die performativen Strategien, die diese konstitutive Vermischung von Ästhetischem und Sozialem hervortreten lassen, sind in den Künsten unterschiedlich, betreffen jedoch insbesondere das Verhältnis von Distanz und Nähe, von Öffentlichkeit und Intimität, von Körperpräsenz und Symbolbildung. Es ist also zu fragen nach den ästhetischen Prinzipien der Auseinandersetzung mit tabuverdächtigen Grenzsituationen sowie nach den Funktionalisierungen ästhetischer Werke in kultureller Praxis. In historischer Perspektive ist letzteres besonders schwierig, da aussagekräftige Kontexte ästhetischer Zeugnisse nur in Ausnahmefällen rekonstruierbar sind. Man kann literarische Werke, Schauspiele und Bilder jedoch auch selbst danach befragen, ob und inwiefern ihnen ästhetische Strategien der Auseinandersetzung mit Grenzsituationen ablesbar sind. Die performative Dimension der ästhetischen Darstellung von Tabu und Tabubruch, also Formen der Bedeutungs-zuweisung sowie der Verschränkung von Ästhetischem und Sozialem in der Aufführung, möchte ich an einigen Texten exemplarisch herausarbeiten. Im Blick auf die performative Dimension der Darstellung von Tabu und Tabubruch sind beispielsweise die folgenden Fragen von Interesse:

Wie markiert ein Autor ein Tabu als solches, wie geht er mit der Spannung um, dass das Ausgegrenzte, das eigentlich außerhalb jeder Diskussion stehen sollte, im ästhetischen Medium zur Sprache kommen muss? Diese Spannung ist vielfach Quelle von Lachen und komischen Stilisierungen, doch auch andere ästhetische Verfahrensweisen der Distanznahme spielen eine Rolle. Das demonstrative Verletzten bestehender Tabus ist nicht erst seit der Moderne eine Form, mit der man die Normalität des Alltags zu transgredieren versucht, um Positionen außerhalb der Gesellschaft zu beziehen. Wie gelingt es jedoch, eine Position 'von Außen' im Rahmen der Reflexion von Tabus einzunehmen? Was ergibt sich schließlich für eine Situation, wenn es eigentlich nichts gibt, über das nicht diskutiert werden kann? Eine solche Situation scheint erst in der modernen, durch Massenmedien geprägten Gesellschaft gegeben. Doch auch die Fastnacht ist tendenziell ein Fest der Entgrenzung. Für eine beschränkte Zeit ist eine Vielzahl von bestehenden Tabus in der Gesellschaft außer Kraft gesetzt. Ästhetische Werke, die ihren Sinn aus dieser kulturellen Transgression beziehen, gestalten eine eigene Sicht auf das Tabu.

In einem ersten Schritt soll nach ästhetischen Strategien der Wahrnehmung und Inszenierung von Tabu und Tabubruch in hoch- und spätmittelalterlichen Texten aus den Bereichen Roman, Lyrik und Schauspiel gefragt werden.⁵ Im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach, in den Liedern Neidharts,

⁵ Die Forschung zum Tabu in der mittelalterlichen Literatur kann hier nicht ausführlich referiert werden; hingewiesen sei nur auf folgende Arbeiten: Anne Wawer, *Tabuisierte*

im ›Ring‹ Heinrich Wittenwilers und auch in Nürnberger Fastnachtspielen kommen aggressive sexuelle Handlungen zur Sprache. Im Zentrum der folgenden Ausführungen steht der männliche Übergriff auf den weiblichen Körper, der Griff an das Geschlecht, als symbolische Geste für diesen Typ von Grenzüberschreitung.

Schon im ›Parzival‹ ist die Spannung zwischen Strategien der Vermeidung (als Folge gesellschaftlicher Tabuisierung) und Strategien der Wahrnehmung von sexuellen Übergriffen (als Folge ästhetischer Reflexion von Tabuisiertem) als komisches Vexierspiel zwischen Erzählhandlung und Erzählerkommentar erfahrbar (II.). Neidhart gilt als derjenige, der dem unerlaubten Griff einen neuen Kontext, das bäuerliche Milieu, schafft. Seine Liedkunst gewinnt dadurch eine neue Spannungsdimension, eine neue Quelle komischer Effekte und einen neuen Raum der Reflexion. Das Tabu des sexuellen Übergriffs scheint in der Welt der Bauern nicht mehr von Bedeutung; als ein gravierender Akt der Störung von sozialen Vereinbarungen existiert es jedoch fort (III.). Die triebgesteuerte Bauernwelt ist dann im ›Ring‹ auf der einen Seite mit der Sphäre gelehrten Wissens konfrontiert, auf der anderen in eine Perspektive von Krieg und Selbstvernichtung gerückt. Motive aus Neidharts Liedern, auch der sexuelle Übergriff, rücken auf diese Weise in eine andere Wahrnehmungsperspektive (IV.). Kultureller Kontext der Fastnachtspiele ist die Fastnacht als Fest der Grenzüberschreitung und der Verkehrung. Die Imagination von aggressivem sexuellem Verhalten, auch und gerade von Übergriffen der besprochenen Art, ist ein wichtiges Element der temporären Suspendierung von körperbezogenen Tabus (V.).

Liebe: mythische Erzählschemata in Konrads von Würzburg 'Partonopier und Meliur' und im 'Friedrich von Schwaben', Köln u. a. 2000; Christoph Huber, Mythisches erzählen. Narration und Rationalisierung im Schema der 'gestörten Mahrtehe' (besonders im *Ritter von Staufenberg* und bei Walter Map), in: Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Udo Friedrich und Bruno Quast, Berlin, New York 2004 (Trends in Medieval Philology 2), S. 247–273; Marion Oswald, Tabubrüche. Choreographie ihrer Wahrnehmung zwischen „Heimlichkeit“ und Öffentlichkeit, in: Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten, hg. von Horst Wenzel und C. Stephen Jaeger, Berlin 2006 (Philologische Studien & Quellen 195), S. 167–187. Hubertus Lutterbach, Die Sexualtabus in den Bußbüchern. Ein theologie-, religions- und zivilisationsgeschichtlicher Beitrag zur Neubewertung der Sexualität im Mittelalter, in: Saeculum 46 (1995), S. 216–248.

II

Die Tabu-Konvention der höfischen Gesellschaft, Sexuelles nicht offen darzulegen, formuliert der Erzähler im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach explizit, und zwar bevor er vom Beilager der Orgeluse mit Gawain berichtet:⁶

Kunn si zwei nu minne steln,
daz mag ich unsanfte heln.
ich sage vil liht waz dâ geschach,
wan daz man dem unfuoge ie jach,
der verholniu mære machte breit.
ez ist ouch noch den höfschen leit:
och unsæliget er sich dermite.
zuht sî dez slôz ob minne site (643,1–8).

Der Erzähler unterwirft sich dieser Beschränkung ebenso wie er die Grenze durch komische Stilisierungen überschreitet. Ironisch zugespitzt sind diese Transgressionen dadurch, dass er einige Male den Gestus desjenigen einnimmt, der seine unziemlichen Bemerkungen bedauert. Das Ich bezeichnet seine 'komische Potenz' mit dem Begriff der *unnuoge* (487,12), „und mit dem gleichen Wort sein Reden von sexuell Tabuiertem“ (643,5).⁷

Als einen solchen Tabubruch hat man Gawains Griff unter das Kleid von Antikonie häufig betrachtet. Der Erzähler kommentiert:

er greif ir undern mantel dar:
ich wæne, er ruort irz hüffeln.
des wart gemêret sîn pîn.
von der liebe alsölhe nôt gewan
beidiu magt und ouch der man,
daz dâ nâch was ein dinc geschehen,
hetenz übel ougen niht ersehen (407,2–8).

Von einem sexuellen Übergriff ist hier jedoch nicht die Rede. In der gewollten Liebesbegegnung sind Berührungen möglich, die in der Öffentlichkeit ausgeschlossen sind.⁸ Erst als fremde, das Geschehen missbilligende

⁶ Wolfram von Eschenbach, Parzival, Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann, Einführung zum Text von Bernd Schirok, Berlin, New York 1999.

⁷ Karl Bertau, Versuch über tote Witze bei Wolfram, in: Karl Bertau, Wolfram von Eschenbach. Neun Versuche über Subjektivität und Ursprünglichkeit in der Geschichte, München 1983, S. 60–109, hier S. 96.

⁸ Zwischen Jason und Medea herrscht jedoch nicht solches Einverständnis; der Übergriff löst Abwehrreaktionen aus: *Vnd als er die muoze/Vn die state an ir fant/Er greif ir an ir gewant/Den stoup er ir abe las/Da gestupes nie niht was/Da hette er die geberde/Als da stoup were/Daz tet der herre vmbe daz/Daz er griffe furbaz/Er greif ir under daz kleit/Daz was der iunfrouwē leit/Sie sprach tut hine daz durch got/Iz ist ernste oder spot/Ir sit in grozzē vmbatē/Deheimes griffens ich vch statē/Redet daz vch zu redē geschit/Ich enkere mich an das griffē niht, V. 704–720; Sie begūdē in beider sit sweben/*

Augen ('übel ougen') auf das Paar blicken, erst als die Situation von einer intimen zu einer sozialen wird, ist ein Tabubruch gegeben. Das Eingreifen der Beobachter hebt die Grenze von Öffentlichkeit und Intimität hervor.

Der Erzähler – wenn man so will: ein weiterer Beobachter – schaltet sich mit der Bemerkung ein, dass der Griff an das hüffelin zielte (vermutlich die Schamgegend)⁹ und sich die Situation zu einem Liebesakt weiterentwickelt hätte, wäre das Paar nicht plötzlich gestört worden. Was handlungsbezogen unbestimmt bleibt, phantasiert die Erzählinstanz weiter aus. Auf der Figurenebene wird die Intimität der sexuellen Berührung gewahrt, auf der Ebene des Kommentars jedoch im Modus der kalkulierten Assoziation überspielt. Die Imagination der Erzählinstanz zielt tendenziell darauf, das Verhältnis von Öffentlichkeit und Intimität zu destabilisieren. Das Tabu, Sexuelles in Gesellschaft und Literatur unverhüllt darzustellen, gerät in die Reflexion. Die Präsenz des Vortragenden in der Aufführung ermöglicht es den Zuhörern, sich selbst zwischen die bekannten Grenzmarkierungen zu versetzen und Erfahrungen neu zu denken.

Wie sehr es Wolfram versteht, mit Erwartungshaltungen der Zuhörer zu spielen, verdeutlicht die Jeschute-Szene (129,18–132,25). In der erotisch aufgeladenen Episode hält der tumbe Held mechanisch an den Lehren der Mütter fest und befriedigt in ungezügelter Weise seinen Nahrungstrieb. Er raubt Jeschute ihren Ring und reißt ihr eine Brosche von der Brust, doch jede Art von sexueller Aggressivität liegt ihm fern. Den Tabubruch imaginiert wieder der Erzähler, indem er sich 'hinter' Gahmuret, 'hinter' eine Figur des Textes, stellt.

*In der mine suzkeit / Ir herze in of vñ nider reit / Die frauwe begüde sich schamē /
Doch vurtreip si iz mit gamē / Vñ wart ouch dicke vil rot / Dem herren waz zu sprechē
not; Herbot's von Fritslâr liet von Troye, hg. von Karl Frommann, Quedlinburg,
Leipzig 1837 (Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur von der ältesten
bis auf die neuere Zeit 5), V. 724–730. – In der ›Krone‹ Heinrichs von dem Türlin wird
der Griff unter das Gewand im Zusammenhang mit einer versuchten Vergewaltigung
geschildert: Daz er sich in ir schoz liez / Vnd sein hant vil ofte stiez, / Swa er moht, vnder
ir gewant, / So erwand si im ie die hant / Vnd bat in tivv genuoc, / Daz er alsölhen
ungevuoc / Durch got an ir verbære, / Wan ez im laster wäre, / Daz er mit deheimen
sachen / Jr leip wolt swachen, / Vntz er doch chom ze lande; Heinrich von dem Türlin,
Die Krone (V. 1–12281), nach der Handschrift 2779 der Österreichischen National-
bibliothek nach Vorarbeiten von Alfred Ebenbauer, Klaus Zatloukal und Horst P.
Pütz, hg. von Fritz Peter Knapp und Manuela Niesner, Tübingen 2000 (Altdeutsche
Textbibliothek 112), V. 11641–11651. – Zu dem Motiv in der afrz. Literatur vgl. Samuel
Singer, Wolfram und der Gral, Bern 1939, S. 39f.*

⁹ Wolfram von Eschenbach, Parzival. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn, Frankfurt am Main 1994 (Band 2) (Bibliothek deutscher Klassiker 110, Bibliothek des Mittelalters 8/2), Kommentar zu 407,3, S. 647.



Abb. 1: Bern, Burgerbibliothek, Cod. AA 91, Bl. 23r.
(Wolfram von Eschenbach, Parzival)

Als Parzival später zu seinem Köcher mit Pfeilen greift, assoziiert der Erzähler, dass dieser noch beide Pfänder besaß, die er Jeschute entrissen hatte. Das Greifen/Entreißen ist dann die Brücke zu einer sexuell aggressiven Phantasie:

het er gelernt sîns vater site,
die werdecliche im wonte mite,
diu bukel wære gehurtet baz,
da diu herzoginne al eine saz,
diu sît vil kumbers durch in leit (139,15-20).

Gahmuret hätte die Gelegenheit im Zelt bei Jeschute sicher zu einer *tjoste* mit ihr genutzt, Parzival dagegen war offenbar noch „nicht auf der Höhe seiner Männlichkeit“¹⁰. Dass das asexuelle Verhalten des Protagonisten seine Erwählung, die „*saelde* [seiner] *tumpheit*“¹¹ symbolisiert, wird für einen Augenblick ausgeblendet und zu einem tendenziösen Witz genutzt.

Wenn man diese Sicht auf die Situation des Vortrags der Jeschute-Szene projiziert, so ist leicht vorstellbar, dass Zuhörer in dem törichtem Herunterreißen der Spange von Jeschutes Hemd (131,17-18) einen sexuellen Übergriff Parzivals sehen konnten – allerdings gegen die Tendenz der Handlung. Vermutlich wird dieser Blick dem Erwartungshorizont von Teilen des Publikums sogar entsprochen haben. Indiz dafür könnte beispielsweise eine Illustration in der Berner Parzival-Handschrift sein. Der Maler setzt genau diese Sicht ikonographisch um (Abb. 1).

Wolframs Erzählen verleitet den Hörer/Leser (so lässt sich festhalten) mit sachkundiger Hilfe seiner Erzählinstanz vielfach dazu, sexuelle Tabubrüche imaginativ zu vollziehen. Auf der Ebene des Erzählens werden dafür alle Voraussetzungen geschaffen, die Grenzüberschreitung selbst bleibt überwiegend ausgespart. Das bei Hörern/Lesern assoziativ Freigesetzte ist kalkuliertes Resultat suggestiver Strategien. Der eigentliche Tabubruch besteht in einem imaginatorischen Erzählen, das die Zuhörer auf eine bisher nicht gekannte Weise einbezieht und dadurch besondere Wirkungen erzielt.

III

Der Ritter Neidhart bzw. das werbende Ich konkurriert in einem bestimmten Typus der in der Überlieferung mit diesem Autornamen verbundenen Lieder (Winterlieder) mit den Repräsentanten der unhöfischen Welt, den *dörpern*, um die Gunst der ländlich Schönen. Diese geben in der Regel den

¹⁰ Vgl. Bertau (Anm. 7), S. 88.

¹¹ Gottfried Weber, Parzival: Ringen und Vollendung. Eine dichtungs- und religionsgeschichtliche Untersuchung, Oberursel 1948, S. 25 und 30; vgl. auch Alois M. Haas, Parzivals *tumpheit* bei Wolfram von Eschenbach, Berlin 1964 (Philologische Studien und Quellen 21), S. 73.

dörpern den Vorzug, obwohl ihnen durch grobsinnliche Berührung und Raub Gewalt angetan wird. Komische Wirkungen gewinnt der Autor daraus, dass diese Verhaltensweisen in der Sicht der Bauern habituelle Akte der Liebeswerbung sind, in der höfischen Welt jedoch als Tabuverletzungen gelten. Notwendige Konsequenz der für diese Lyrik konstitutiven Konfrontation von Bauernwelt und höfischer Welt ist es daher, Sexuell-Anstößiges ebenso unverhüllt zur Sprache zu bringen wie als Tabuverletzung zu inszenieren. Der Autor entwirft ein neues Rollenkonzept (Neidharts Streit mit den *dörpern* um die Gunst eines Mädchens im dörperlichen Milieu), das andere Wahrnehmungsweisen der sexuell-aggressiven Berührung eröffnet. Diese Konzeption fand besonderen Anklang und regte zu variierenden Fassungen, Nachahmungen und zu produktiven Weiterdichtungen an.¹²

Einige Male weist der Autor den obszönen Griff¹³ dem Ritter Neidhart selbst zu; das Mädchen reagiert mit Schlägen und erteilt ihm eine Abfuhr in grob obszömem Ton. Weitere Stellen thematisieren den Übergriff von *dörpern* auf ein Mädchen, dem Neidhart in besonderer Weise zugetan ist.¹⁴ So heißt es beispielsweise in Winterlied 20 über einen *dörper*: *mîner ougen wünne greif er an den fûdenol* (III,9).¹⁵ Der Griff, den der Ritter nicht verhindern kann, ist dessen persönliche Schande, in der Sicht der *dörper* ein grober Werbegestus, in höfischer Perspektive die Verletzung eines Tabus und in der Wahrnehmung des Publikums sicher eine Lach-Inszenierung (*hæner schimph gevellet nimmer guoten liuten wöl*, III,11).

Da jedoch Neidhart und die *dörper* auf diese Weise handeln, lassen sich Grenzen zwischen beiden Normsystemen nicht (mehr) klar erkennen. Die in den Liedern sehr bewusst inszenierten Kollisionen beider Szenerien schaffen

¹² Vgl. dazu Deutsche Lyrik des späten Mittelalters, hg. von Burghart Wachinger, Frankfurt am Main 2006 (Bibliothek deutscher Klassiker 191, Bibliothek des Mittelalters 22), S. 636f.

¹³ Zu diesem Motiv in den Liedern Neidharts vgl. insbesondere Bruno Fritsch, Die erotischen Motive in den Liedern Neidharts, Göttingen 1976, S. 157-164; Stefan Zeyen, [...] daz tet der liebe dorn. Erotische Metaphorik in der deutschsprachigen Lyrik des 12.-14. Jahrhunderts, Essen 1996 (Item Mediävistische Studien 5), S. 185-189; Gaby Herchert, 'Acker mir mein bestes Feld'. Untersuchungen zu erotischen Liederbuchliedern des späten Mittelalters. Mit Wörterbuch und Textsammlung, Münster, New York 1996 (Internationale Hochschulschriften 201), S. 202f. Zu entsprechenden ikonographischen Zeugnissen vgl. Christoph Gerhardt, *Ein spruch von einer geisterin* von Rosenplüt, vier Priamel und *Ein antwurt omb einen ters*, in: Texte zum Sprechen bringen. Philologie und Interpretation. Festschrift für Paul Sappeler, hg. von Christiane Ackermann und Ulrich Barton, Tübingen 2009, S. 315f., Komm. zu Vers 67 (>Ein spruch von einer geisterin).

¹⁴ Stellen aufgelistet bei Edmund Wießner, Kommentar zu Neidharts Liedern, Leipzig 1954, S. 102 zu 44,11-14 und S. 99 zu 42,17-19.

¹⁵ Ausgabe: Die Lieder Neidharts, hg. von Edmund Wießner, fortgeführt von Hanns Fischer. Fünfte, verbesserte Auflage hg. von Paul Sappeler. Mit einem Melodieanhang von Helmut Lomnitzer, Tübingen 1999 (Altdeutsche Textbibliothek 44).

für die Zuhörer eine Situation, in der die Dichotomie von höfischer und dörperlicher Welt nicht mehr 'selbstverständlich' gilt, d. h. nach den in der Literatur entwickelten Regeln. In einer Aufführungssituation muss gleichsam immer wieder neu entschieden werden, in welchem Verhältnis beide Sphären, in welchem Verhältnis welche Verhaltensweisen zu welchen Normsystemen gedacht werden können.

Im Liedvortrag als sozialem Ereignis geht es u. a. um die Aushandlung von solchen Positionen. Hinweise darauf finden sich in der schriftlichen Überlieferung. Zu der besprochenen Stelle ist eine sogenannte Trutzstrophe überliefert, also eine direkte Antwort auf die Strophe Neidharts.¹⁶ Die Urheberschaft lässt sich im Einzelfall nicht mehr genau klären.

Der Verfasser dieser Trutzstrophe nimmt die Rolle des „spöttischen Trösters“¹⁷ ein. Es sei für Neidhart ja noch glimpflich abgegangen, da die Hand des Bauern nur bis zum Schamhügel und nicht weiter gekommen sei. Dann schwenke er – so die Argumentation von Burghart Wachinger – „aber in den letzten Zeilen in die Haltung des empörten Augenzeugen ein, ja er erzählt ein Detail, von dem Neidhart nichts berichtet hat“.¹⁸ Dennoch plädiert Wachinger für einen der späteren Nachahmer, die „beim Abschreiben und Wiedervortragen die Lieder Neidharts erweitert und verändert haben. Während er das Lied überliefert, nimmt er in einem Teil der sogenannten Trutzstrophe für kurze Zeit ironisch Abstand von der Neidhartrolle, um gleich wieder in sie einzuschwenken“ (S. 106).

III Wesse ich, wem ich solde klagen
 mînen grôzen ungemach,
 den ich von in [sc. den dörpern] lîde und lange her geliten hân!
 swaz mir noch bî mînen tagen
 leides ie von in geschach,
 deist ein wint, wan daz mir nû der eine hât getân.
 owê, daz ich sol
 nû mîn selbes laster rûegen!
 mîner ougen wûnne greif er an den fûdenol.
 tumber gouch, des mehte joch den keiser Friderîch genûegen.
 hcener schimph gevellet nimmer guoten liuten wol.

¹⁶ Solche Antwortreden haben sich an „einige Lieder Neidharts (meist Winterlieder) angelagert“ und können sowohl vom Autor selbst, von einem Zeitgenossen oder von einem Nachahmer Neidharts stammen, vgl. Burghart Wachinger, Die sogenannten Trutzstrophen zu den Liedern Neidharts, in: Formen mittelalterlicher Literatur. Siegfried Beyschlag zu seinem 65. Geburtstag von Kollegen, Freunden und Schülern, hg. von Otmar Werner und Bernd Naumann, Göttingen 1970, S. 99–108, hier S. 99.

¹⁷ Wachinger (Anm. 16), S. 105.

¹⁸ „jâ was sîn zît, daz sî die fûst sô hôhe ûf gein im reit. Dieser Satz könnte fast wieder vom Erzähler selbst, d. h. von Neidhart sein“; Wachinger (Anm. 16), S. 105.

IIIa Her Nithart, senftet iuwern zorn,
 sît daz ist alsô ergân,
 daz sîn hant niht verrer kam wan ûf den vûdenol!
 iuwer êre wære verlorn,
 hete er sich sîn rehte verstân,
 daz der vinger wære gesnellet, dâ man schimpfen sol.
 iuwer herzeleit
 sul wir iu ze guote bescheiden.
 iuwer schande und iuwer laster wære worden breit,
 waz diu hant volvarn, als ers doch het erdâht, er wilder heiden.
 jâ was sîn zît, daz sî die fûst sô hôhe ûf gein im reit (Winterlied 20).

Die Verfasser dieser Strophen greifen Neidharts Spiel mit Grenzüberschreitungen auf und entwickeln es im genannten Beispiel so weiter, dass die Grenze der Rolle des spöttischen Trösters zum Text der Neidhart-Rolle – also vermutlich zum Autortext – nicht mehr exakt festzustellen ist.¹⁹ Die Inszenierungstechnik zielt auf Unmittelbarkeit in der Aufführung. Es wird der Eindruck hervorgerufen, dass sich ein Zuhörer an den Sänger bzw. Ritter Neidhart wende. Die Aufführung erscheint als Resultat der Interaktion zwischen dem Werk des Autors Neidhart und seinen Zuhörern. Subjekt- und Objektpositionen lassen sich dadurch nicht mehr klar unterscheiden.

Das Gleiche gilt für den Tabubruch. In den Liedern ist einerseits nicht eindeutig auszumachen, ob die Übergriffe der *dörper* und die Neidharts als Tabubruch wahrgenommen werden. Andererseits deuten Art und Vehemenz der Sanktionen von Seiten der Frauen in öffentlichen Situationen sehr wohl auf eine durch ein Tabu geschützte Sphäre. Auch das Faktum, dass ein vermutlich späterer Bearbeiter genau an dieser Stelle zu einer Weiterdichtung ansetzt, kann man so interpretieren, dass der geschilderte Vorgang aus dem Alltagshandeln ausgegrenzt und daher von besonderem Interesse ist.

Neidhart macht den obszönen Griff (so lässt sich zusammenfassen) zum Symbol einer neuen Art von Liedkunst, in der sich Höfisches und Dörperliches durchdringen. Die Grenzen dieser beiden Bereiche werden teilweise unscharf oder aus ästhetischen Gründen überspielt. Der Ritter Neidhart beklagt den Tabubruch, begeht ihn aber auch selbst. Der Tabubruch ist ebenso Signum einer neuen raffinierten Form ästhetischer Gestaltung wie (vermutlich) kulturelle Symbolisation von irritierenden Sozialerfahrungen. Auch Grenzen zwischen Autor- und Nachahmertext sind nicht immer klar zu erkennen. Die imaginierte Interaktion zwischen dem Ritter Neidhart und einem fiktiven Hörer ist eine ästhetisch-performative Strategie, um den Tabubruch in Szene zu setzen, um Aufmerksamkeit auf das Phänomen zu lenken.

¹⁹ Vgl. Wachinger (Anm. 16), S. 105.

IV

In Heinrich Wittenwilers ›Ring‹ nimmt der Ritter Neidhart die Rolle desjenigen ein, der alle groben und hässlichen Eigenschaften der Bauern am Beginn der Erzählung hervor treibt, von Mal zu Mal steigert, bis schließlich fast alle zu Schaden und etliche zu Tode gekommen sind. Die bäuerliche Welt versinkt in einem großen Krieg. Über die *dörper*-Komik in Neidharts Liedern und auch über die der Neidhartschwänke geht dies weit hinaus.²⁰ Der ›Ring‹ fußt jedoch nicht nur auf der Neidhart-Tradition, sondern Hauptfiguren und Handlungsgerüst lehnen sich bekanntermaßen stark an den Bauernhochzeitsschwank an.²¹ Wittenwiler erzählt von der maßlosen Liebe des jungen Bauern Bertschi Triefnas zu Mätzli Rüerenzumpf, von seiner Werbung und dem Hochzeitsfest des Paares. Darüber hinaus hat der studierte Autor zahlreiche Darstellungen gelehrten Wissens über verschiedene Bereiche des weltlichen und religiösen Lebens eingeflochten. Diese Wissensinszenierungen lassen sowohl die Erzählelemente aus der Neidhart- als auch die aus der Schwank-Tradition in einem neuen Licht erscheinen; bereits im Prolog wird dieses Erzählverfahren programmatisch vorgestellt:

Nu ist der mensch so chlainer stät,
Daz er nicht allweg hören mag
Ernstleich sach an schimpfes sag,
Und fräwet sich vil manger lai.
Dar umb hab ich der gpauren gschrai
Gemischet unter diseu ler,
Daz sei dest senfter uns becher (V. 32–38).²²

Wie bewusst der Autor die Aufnahme des Erzählgeschehens durch das Publikum von Beginn an über eine kalkuliert entworfene Wahrnehmungslenkung zu steuern versucht, zeigt die erste Seite der einzigen Handschrift (Abb. 2); auf dieser finden sich neben der Vorrede auch das Bild eines Gelehrten (in der Anfangsinitiale D) und eine Federzeichnung des Protagonistenpaares. Nach den Untersuchungen von Eckart Conrad Lutz (auf der Grundlage von Wießner) ist der Prolog vermutlich „nach Abschluß des

²⁰ Vgl. Eckart Conrad Lutz, *Spiritualis fornicatio: Heinrich Wittenwiler, seine Welt und sein „Ring“*, Sigmaringen 1990 (Konstanzer Geschichts- u. Rechtsquellen 32), S. 362.

²¹ Ausgabe: *Der Bauernhochzeitsschwank. Meier Betz und Metzen hochzit*, hg. von Edmund Wießner, Tübingen 1956 (Altdeutsche Textbibliothek 48). Zum Verhältnis des ›Ring‹ zum ›Meier Betz‹ und zu ›Metzen hochzit‹ vgl. Ortrun Riha, *Die Forschung zu Heinrich Wittenwilers 'Ring' 1851–1988*, Würzburg 1990 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 4), S. 155–160.

²² Heinrich Wittenwiler, *Der Ring. Frühneuhochdeutsch/Neuhochdeutsch*. Nach dem Text von Edmund Wießner ins Neuhochdeutsche übersetzt und hg. von Horst Brunner. Durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1999 (Universal-Bibliothek 8749).

Werks auf die Rückseite des freigehaltenen Blattes 1 geschrieben und der übrige Raum dann durch die Zeichnung gefüllt worden“²³. Auf dieser Federzeichnung „umfasst [Mätzli] mit der Rechten Bertschis Hals und scheint ihn heranzuziehen [...]. Bertschi hat seinen linken Arm um Mätzlis Schulter gelegt und schiebt seine Hand in ihren Ausschnitt; seine Rechte greift an ihre Scham“²⁴.

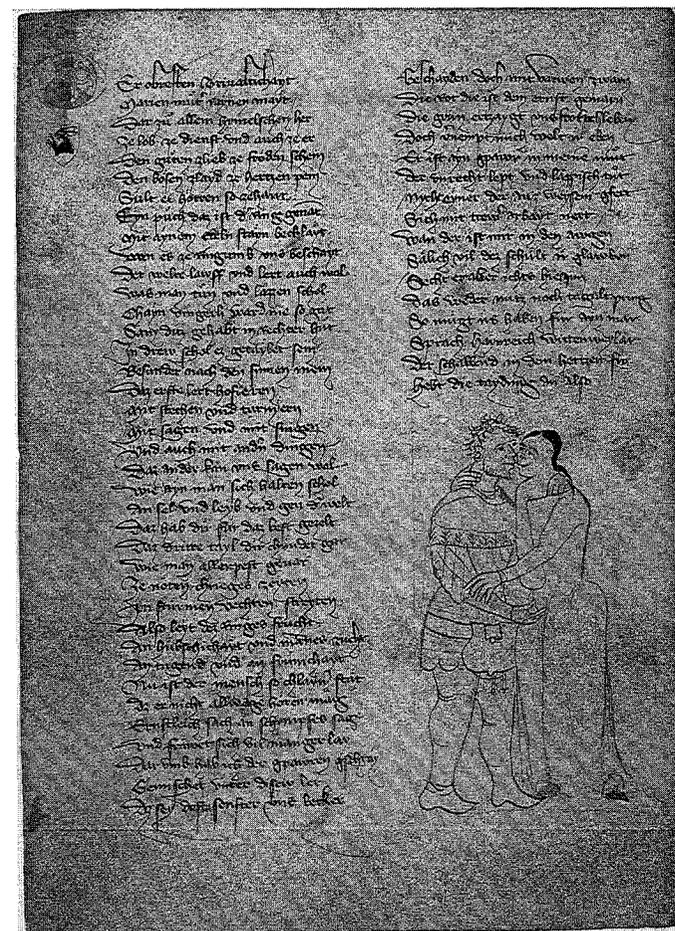


Abb. 2: München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 9300, Bl. 1v
(Heinrich Wittenwiler, *Der Ring*)

²³ Lutz (Anm. 20), S. 427.

²⁴ Lutz (Anm. 20), S. 302.

Bei der Illustration in der Initiale handelt es sich um das „Brustbild eines Mannes in der grünen Tracht eines Gelehrten“, den man „allgemein mit dem Dichter selbst identifiziert“²⁵. Am Beginn und am Ende der Vorrede auf der ersten Seite finden sich damit bildliche Darstellungen, die programmatisch die beiden Ebenen der Dichtung – erzähltes gelehrtes Wissen und literarisch-inszenierter Tabubruch – zur Anschauung bringen.²⁶

Am Anfang des dritten Werkteils folgt auf das ausschweifende Hochzeitsmahl der ebenso exzessive Tanz. Wittenwiler geht mit den aus der Neidhart-Tradition bekannten Motiven auf eine neue Weise um. In der Hitze des Tanzes entblößt zu heftiges Springen Frau Hildes Brust, und Hüdlein wird es so heiß, dass sie ihr Kleid aufreißt, so dass man ihre Scham sieht.²⁷ Es wird so eng beim Tanz, dass ein kollektives *griffen* (V. 6423) einsetzt. Bertschi versucht den Tanz erfolglos zu beenden, aber erst der Übergriff Eisengreins setzt ihm ein Ende. Doch welche Art von sexuellem Berührungstabu soll in einer solchen Szenerie noch gebrochen werden?

Eisengrein brennt in Liebe zu Greduln, kratzt sie heimlich in der Hand, diese fängt zu bluten an, Schinddennack hat alles gesehen und erklärt, Eisengrein habe die Freude zerstört. Jetzt kommt eine Raufferei in Gang, die mehr und mehr ausufert und sich schließlich zum großen Krieg ausweitet. Ursache und Anlass der tödlichen Konfrontation sind im ›Ring‹ bewusst mehrdeutig gehalten. Der Übergriff Eisengreins mutet in seiner Geringfügigkeit fast wie eine groteske Übersteigerung von Tabuverletzungen durch obszöne Berührungen an, wie sie die Neidhart-Tradition überliefert. Der Kontrast von Geringfügigkeit des Anlasses und Ausmaß der Folgen zielt zudem auf eine komische Wirkung. Doch der Erzähler macht auch den Teufel für den Umschlag der Festfreude verantwortlich. Damit erscheint zumindest punktuell – wenngleich vielleicht in ironischer Brechung – eine religiöse Sinngebung auf: *Do sat der tiefel äschen drein* (V. 6448). Wießner hat zudem die soziale Situation der Tabuverletzung ins Spiel gebracht: „Der Anlaß des Streites ist nicht Eifersucht [...], sondern der Nissinger Schinddennack stellt den Lappenhauser Eisengrein wegen unziemlicher Behandlung seiner Nichte Gredul Ungemäß als beleidigter Gast zur Rede“²⁸. Der Text arbeitet unterschiedliche Positionen der Wahrnehmung einer scheinbar harmlosen Grenz-Überschreitung

²⁵ Brunner [Nachwort] (Anm. 22), S. 653.

²⁶ Für Lutz (Anm. 20) ist zudem die im ›Ring‹ dominante religiös-didaktische Perspektive in der Darstellung präsent, denn er fasst die Illustration als Sinnbild der *luxuria* auf, S. 303: „Bertschi läßt sich als von seinen eigenen Sünden geblendeter, seiner Erkenntnisfähigkeit beraubter Mensch mit der Hure ein, in der Wollust und Weltliebe aufgehen“.

²⁷ Alle schreien: *Sei wil ein man: Sei hat ein mau und har dar an* (V. 6412f.).

²⁸ Edmund Wießner, Kommentar zu Heinrich Wittenwilers Ring, Leipzig 1936 (Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe Realistik des Spätmittelalters), Kommentar zu 6458ff., S. 230.

heraus, legt aber den Akzent auf die damit beginnende blutige Wendung des komisch-dörperlichen Treibens:

Und do es an dem besten was,
Do sat der tiefel äschen drein.
Daz schuoff der laidig Eisengrein;
Der wolt in Greduln minn verprinnen
Und sei des lassen werden innen
Mit chratzlen haimleich in der hand.
Daz stuond nicht wol, es was ein schand,
Won die junchfraw an der vart
Von dem chretzen plüetend wart.
Dar umb so cham der gpauren schimph
Nach ir gewon ze ungelimpf (V. 6447–57).

Der Autor inszeniert eine triebhaft-bäuerliche Welt (so viel zu diesem Werk), die sich insgesamt jenseits der durch Tabus gesetzten Grenzen entfaltet. Der aus der Neidhart-Tradition übernommene Übergriff wird durch Eisengreins Kratzen an der Hand des Mädchens ad absurdum geführt. Doch der Text bleibt nicht bei der komischen Verzerrung stehen, sondern der Übergriff ist Ausgangspunkt und zugleich Symbol für den Untergang der bäuerlich-gottlosen Welt. Wittenwilers Umgang mit dem Motiv ist signifikant für das Sinnstiftungsverfahren des Textes. Maßloses Begehren, ungezügelter Sexualität und Missachtung von Tabugrenzen sind Prinzipien einer als irrational erfahrenen Welt, die im Untergang ihr Ziel findet. Der ›Ring‹ als literarisch inszenierter Tabubruch bezieht erst vom Ende des Erzählens her, vom Untergang der bäuerlichen Welt, seinen eigentlichen Sinn. Die mit der ersten Seite der Handschrift dem Zuhörer/Leser abverlangte Umkehrbewegung – die Wendung zu einem Leben diesseits der Tabuschränken (V. 36–38) – findet hier ihr stärkstes Argument.²⁹

V

Die spätmittelalterlichen Nürnberger Fastnachtspiele vermitteln ein Verständnis von Fastnacht als Zeit der Grenzüberschreitung und des Tabubruchs. Zentrale Prämisse dieser Schau-Spiele ist das „zeitliche Recht“ der Fastnacht, insbesondere gegenüber der nachfolgenden vorösterlichen Fasten-

²⁹ Lutz hat die These vertreten, dass Wittenwiler den Bauernhochzeitsschwank – oder doch zumindest wesentliche Elemente des Schwanks – als Allegorie einer Verkehrung der gottgewollten Ordnung angelegt habe, die in maßlosem Begehren und unzüchtiger Liebe wurzele und daher in engem Kontakt zur allegorisch-kosmologischen lateinischen Dichtung des 12./13. Jhs zu denken sei. In jedem Fall lässt sich die im ›Ring‹ dominante Art des Erzählens nicht nur als Ausdruck eines etwa durch die Schwanktradition vorgegebenen Sinns begreifen.

zeit, aber auch gegenüber dem Rest des Jahres.³⁰ Fastnacht ist wie die Fasten zwar eine Ausnahmezeit, aber Bestandteil des Kirchenjahres und damit der Heilsordnung.

Im Selbstverständnis der Spiele steht nicht der Verstoß gegen die Ordnung und die Verletzung von Tabus im Vordergrund (wenngleich alles darauf hinausläuft). Das Recht der Fastnacht gebietet vielmehr – so die Perspektive der Stücke – die Verkehrung des Geltenden. Fastnacht verpflichtet geradezu zu Närrischsein und Grobianischtun. Diese Sicht bringt man auf die Wirtshausbühne, zum einen indem Fastnacht und Fastenzeit als allegorische Figuren selbst agieren und ihr jeweiliges Recht darlegen (K 72, 73), zum anderen durch hyperbolische Reden von Fastnachtsnarren in Gestalt von Bauerntölpeln, Liebestoren, mannstollen Frauen und inkompetenten Gelehrten.

Um die verkehrte Welt sinnlich vor Augen zu führen, greift man insbesondere auf Themen aus dem Feld der Sexualität, Obszönität und Skatologie zurück. Referenzrahmen der Verkehrung ist vornehmlich die alltagsweltlich-städtische Ordnung, aber auch literarische und religiöse Traditionen sind Bezugspunkte. In dieser Weise ist auch die Neidhart-Tradition im Fastnachtspiel präsent, d. h. der Typus des Bauern mit Ritterambitionen und das erotische Tanzvergnügen³¹ mit sexuellem Übergriff. Das Recht der Fastnacht verlangt nun allerdings nicht den Tabubruch als ein singuläres unerhörtes Ereignis, sondern als Programm. Die Spiele inszenieren den Übergriff in Serie und die Selbstüberschätzung als 'normale' Kommunikationsform. So charakterisiert ein junger Bauer seine sexuellen Fähigkeiten mit den Worten:

Ich han in dörrfern getanzt vnd gesprungen
Vnd trayb an tenczen solch geradigkayt,
Das mir holt warn all rockenmayt.
Ee das ain pfeyyfer ainen reyen het pffiffen,
So het ich einer drew mal dran gryffen
Vnd gab yr vier schmücz am abfürn,
Das nye kain mensch kund von mir spürn.
Das trayb ich an allen tenczen an.
Die geradigkayt ich all noch wol kan.³²

³⁰ Zu dieser Perspektive der Spiele vgl. Christa Ortman und Hedda Ragotzky, *Itlicher zeit tut man ir recht*. Zu Recht und Funktion der Fastnacht aus der Sicht der Nürnberger Spiele des 15. Jahrhunderts, in: *Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, hg. von Hans-Joachim Ziegeler, Tübingen 2004, S. 207–218.

³¹ Vgl. Cora Dietl, *Tanz und Teufel in der Neidharttradition: Neidhart Fuchs und Großes Neidhartspiel*, in: *ZfdPh* 125 (2006), S. 390–414.

³² *Bauernprahlereien I*, Z. 16–24, in: *Frühe Nürnberger Fastnachtspiele*, zusammen mit Oliver Huck, Silvia Kretschmer, Christina Lechtermann, Martin Przybilski, Ulrike Sals und Klaudia Wegge, hg. von Klaus Ridder und Hans-Hugo Steinhoff, Paderborn, München, Wien, Zürich 1998 (Schöninghs mediävistische Editionen 4), S. 30. Übersetzung: „In (vielen) Dörrfern habe ich getanzt und war beim Tanzen so geschickt, dass

Die Logik des Falschen als Macht der Verkehrung tritt insbesondere dort hervor, wo Frauen diese Art von Übergriff als Bestätigung ihrer sexuellen Attraktivität selbst einfordern³³ oder beklagen, dass ihnen dergleichen etwa von einem potenzschwachen Ehemann nicht widerfährt. Die Spiele bringen den Tabubruch mit aller Selbstverständlichkeit auf die Bühne. Wie im ›Ring‹ findet nur indirekt das Bewusstsein Ausdruck, etwas Unschickliches und Obszönes zu präsentieren.

Durch stereotype Einleitungs- und Abschlussformeln, durch Ankündigung von grobem Scherz, durch ausleitende Aufforderungen zu Gelage und Tanz wird das Publikum fast immer sehr direkt einbezogen. Spielerische Formen der Selbstzensur, die (ironische) Bitte um Nachsicht für den Fall, dass man es zu toll getrieben habe, und die Aufforderung an die Zuschauer, der Fastnacht ihr Recht zu verschaffen (sich also den sinnlichen Genüssen hinzugeben und das Offiziell-Geltende aus den Angeln zu heben), stehen sich dabei unvermittelt gegenüber.

Die Ein- und Ausschreier der Stücke fordern das Publikum auf, die Schauspiel-Perspektive auf die Feier der Fastnacht zu übertragen. Die auf der Wirtshausbühne ohnehin fließenden Grenzen zwischen Spielgeschehen und Zuschauerrealität werden kalkuliert übersprungen. So konstituiert sich in der Aufführungssituation eine Spannung zwischen der inszenierten Welt des legitimiert-selbstverständlichen Tabubruchs und der Welt des realen Fastnachtgeschehens. Durch insistierende Wiederholungen stellt sich teilweise sogar der Eindruck ein, dass die Spiele ihre Sicht der Fastnacht den Zuschauern nicht nur nahe legen, sondern sogar aufzwingen wollen.

Die Spiele arbeiten (so viel zu diesem Punkt) an der Institutionalisierung des Tabubruchs, indem sie Tabuverletzungen performativ als Recht der Fastnacht ausdeuten und zugleich institutionelle Zensurmaßnahmen des Nürnberger Stadtrechts³⁴ in ästhetische Strategien transformieren. Der Tabu-

mir alle Spinnerinnen zugetan waren. Bevor noch der Pfeiffer einen Reigen fertig gepfiffen hatte, hatte ich einer drei Mal dran gegriffen und gab ihr vier Küsse beim Wegführen, so dass mich niemand dabei beobachten konnte. So trieb ich es bei allen Tänzen. Auf diese Geschicklichkeit verstehe ich mich immer noch gut.“

³³ Vgl. *Fastnachtsspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert*, hg. von Adelbert von Keller, Stuttgart 1853 (Zweiter Teil) (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 29), S. 750, 17–25: *Nu wil ich trachten umb ainn aiden/Und wil meiner tochter ainn jungen man geben./So waiß ich ainn, der ist mir eben,/Den hab ich vor gehabt in schlegen,/Den wil ich an meinen arm legen/Und wil in kützeln unter den üchsen,/So greift er mir zu der pfefferpüchsen/Und zaigt mir denn sein haimlich tück./Wir farn da hin, nu wünscht uns glück!*, vgl. beispielsweise auch folgende Textstellen: K 102, S. 769, 18–27 und S. 771, 24–33.

³⁴ Das Selbstverständnis der Spiele, die Aufforderung zu permanentem Tabubruch, hat entsprechende Gegenreaktionen ausgelöst. Die durch den Rat der Stadt Nürnberg erlassenen Zensurmaßnahmen (Maskenverbot, Verbot gegen Geld zu spielen, Verbot von Unfläterei etc.) vermitteln davon einen Eindruck; vgl. dazu Eckehard Simon, *Die Anfänge des weltlichen deutschen Schauspiels 1370–1530*. Untersuchung und Doku-

bruch wird zum Symbol für die verkehrte Welt der Fastnacht, macht jedoch zugleich elementare Grenzen des sozialen Zusammenlebens bewusst. Tabu und Tabubruch der Sexualität erweisen sich als zwei Seiten eines ordnungspolitischen Diskurses, der in den Spielen mit erkennbarer Lust an Gewalt, Denunziation und Ausgrenzung geführt wird.

VI

Ruft man sich die eingangs angesprochenen performativen Züge des Tabus in gesellschaftlichen Zusammenhängen in Erinnerung, so wird verständlicher, warum Tabu und Tabubruch auch in ästhetischen Medien tendenziell performativ verhandelt werden. Grenzen zwischen Gattungen erscheinen in dieser Sicht fließender, die Verschränkung von sozialer und ästhetischer Erfahrung tritt dafür umso deutlicher hervor. Die imaginierten sexuellen Übergriffe des Erzählers im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach, die das Publikum zu weitergehenden Assoziationen verleiten, evozieren komische Wirkungen. Es ist aber auch nicht zu übersehen, dass diese Komik, diese ästhetischen Tabuverletzungen, eine deutlich spürbare Distanz des Erzählsubjekts zur höfischen Welt überdeckt und zugleich aufdeckt.³⁵ Neidhart formt das komische Potential des Übergriffs erst eigentlich aus und macht daraus ein Leitmotiv seiner Liedkunst, doch zugleich vermitteln sich über das Motiv auch Irritationen im Umgang mit normativen Abgrenzungen. Der Ritter Neidhart und die *dörper* tendieren zum Anstoß erregenden Übergriff; sich ausschließende Prinzipien von Ideal- und Gegenwelt sind nicht mehr klar erkennbar, Tabu und Tabuverletzung lassen sich ständisch nicht mehr eindeutig zuordnen. Wittenwilers ›Ring‹ komisiert und parodiert den 'frehen Griff' der Neidhart-Tradition, wählt ihn aber zugleich als Ausgangspunkt eines exzessiven Gewalthandelns, das die Bauern zur Suspendierung des Tötungstabus (*Ir froid ist unser tod*, V. 8498) und schließlich zur Selbstvernichtung führt. Der ›Ring‹ begreift die Perversion der Ordnung und den Untergang der Welt als Folge des Tabubruchs, zumindest ist er dem Autor Bild für diesen Verfallsprozess. Im Fastnachtspiel symbolisiert der sexuelle Tabubruch in Serie die zeitlich beschränkte Geltung des 'ordo der Verkehrung'. In dieser Zuspitzung auf ein 'Recht' zu Norm- und Tabuverletzung ist die Spannung zu den lizenzierten lebensweltlichen Formen der streng geregelten Fastnachtsbelustigungen in der Reichsstadt Nürnberg immer präsent.

Wolframs ›Parzival‹, die Lieder Neidharts, der ›Ring‹ Wittenwilers und auch die Fastnachtspiele sind vor allem für die Aufführung bestimmte Wer-

mentation, Tübingen 2003 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 124), S. 291–348.

³⁵ Bertau spricht in diesem Zusammenhang von einem Zerfallensein Wolframs mit der höfischen Welt; vgl. Bertau (Anm. 7), S. 109.

ke. Für den hier verwendeten Begriff des Performativen sind daher Strategien signifikant, die die Grenzen zwischen Text, Aufführung und Publikum fließend erscheinen lassen. Wolfram lässt seinen Erzähler als einen Imaginator auftreten, der die Zuhörer/Leser zu tabuverletzenden Reaktionen auf das Dargestellte verleitet. Diese Reaktionen laufen überwiegend auf der inneren Bühne ab, die Aktivität des Publikums ist Tätigkeit der Einbildungskraft. Bei Neidhart wird ein Prozess der Reflexion über das Tabu durch das Ineinander von Vorgängigem (Text des Autors) und Fortsetzendem (Text der Nachahmer) beim Publikum in Gang gesetzt. In der Aufführung eines Liedes sind beide Ebenen dann nicht mehr zu trennen. Auf der ersten Seite der Handschrift des ›Ring‹ zielt die bildliche Darstellung des Tabubruchs, die gegenseitige Auslegung von Text und Bild, auf eine Lenkung der Erwartungen des Publikums. Es ist ohne weiteres vorstellbar, dass eine so gestaltete Handschriftenseite zu einem programmatischen Teil der Aufführung werden konnte. Die Fastnachtspiele versuchen das Publikum mit ihrer Sicht der Fastnacht 'anzustecken'. Der inszenierte Tabubruch zielt jedoch letztlich nicht auf lebensweltliche Imitation, sondern auf Reflexion – wenn nicht sogar Affirmation – der verkehrten sozialen Regeln und Vereinbarungen.

Die analysierten Textbeispiele verweisen auf eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem Tabubruch durch sexuellen Übergriff in unterschiedlichen Gattungen. Gewollte Ähnlichkeit, kalkulierte Umformung und umfassende Neuakzentuierung tabuisierter sexueller Berührung zeigen die Konstanz des Motivs. Was sich ändert, sind die sozialen Kontexte und die ästhetischen Strategien, mit denen das Motiv performativ lesbar gemacht wird. Tabubruch im vorgestellten Sinne wird zum Symbol für eine neue Art imaginativ-subjektiven Erzählens (Wolfram), für einen neuen Typus höfisch-dörperlicher Liedkunst (Neidhart), für Irrationalität und Untergang der triebhaft-bäuerlichen Welt (›Ring‹) und für das Durchspielen fastnächtlicher Verkehrung (in den Nürnberger Fastnachtspielen). Über die Analyse von Tabu und Tabubruch in unterschiedlichen ästhetischen Medien sind daher in besonderer Weise Einsichten über das produktive Spannungsverhältnis von Text und Bedeutungskonstitution in der Aufführung, also über historische Aspekte einer performativen Ästhetik, zu erwarten.