

Neidhart: Typologie der Lieder

Anna Kathrin Bleuler

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Bleuler, Anna Kathrin. 2018. "Neidhart: Typologie der Lieder." In *Neidhart und die Neidhart-Lieder: ein Handbuch*, edited by Margarete Springeth and Franz Viktor Spechtler, 117–30. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110334067-009>.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



Anna Kathrin Bleuler

Neidhart: Typologie der Lieder

Die Beschreibung volkssprachiger Gattungen und Genres des Mittelalters stößt auf etliche Schwierigkeiten, von denen eine darin besteht, dass es für den Bereich der mittelhochdeutschen Dichtung keine Poetiken gibt. Das heißt, man kann sich bei ihrer Beschreibung nicht auf vorgängig definierte Normen berufen, sondern muss versuchen, konstituierende Merkmale durch Analyse und Vergleich der Texte induktiv zu erschließen.

Für Neidharts Œuvre allerdings liegt ein Hinweis vor, der dafür spricht, dass die Lieder bereits im Mittelalter als Typen gewertet und vorgestellt wurden, auch wenn Gattungsbezeichnungen fehlen (abgesehen von der Bezeichnung *ein Neidhart*, die sich in der Überlieferung des 15. und 16. Jahrhunderts für Lieder mit Neidhart-spezifischen Themen, u. a. die *dörper*-Thematik, eingebürgert hat). Diesen Hinweis liefert die Anordnung der Lieder in den Handschriften. Denn in den meisten mittelalterlichen Neidhart-Sammlungen sind die Lieder zumindest tendenziell nach ihren sommerlichen und winterlichen Natureingängen geordnet (u. a. in Handschrift R, Ende 13. Jh., Niederösterreich; s. Bennewitz 1987, 44, Bleuler 2008, 37). Handschrift c (entstanden zwischen 1461 und 1466, vermutlich in Nürnberg) weist dieses Anordnungsprinzip sogar durchgängig und nahezu ohne Abweichung auf (Becker 1978, 96).

Dieser Unterscheidung folgend, führte Rochus von Liliencron 1848 die Bezeichnung ‚Sommer-‘ und ‚Winterlieder‘ für die zwei Typen von Neidhart-Liedern ein (Liliencron 1848, 79). Seither sind in der Forschung mehrere Versuche unternommen worden, diese Einteilung zu differenzieren und zu spezifizieren. Hierzu gehören die Typologien von Kurt Ruh (1986), Günther Schweikle (1990) und von mir selbst (Bleuler 2008). Gemeinsam ist diesen Arbeiten, dass sie von der Unterscheidung zwischen Sommer- und Winterliedern ausgehen und bei der Typisierung des Materials induktiv verfahren, indem sie versuchen, konstituierende Merkmale der Lieder zu bestimmen und in Korrelation miteinander zu bringen. Gemeinsam ist ihnen auch, dass sie jeweils nicht alle unter Neidharts Namen überlieferten Lieder einbeziehen, sondern lediglich einen Teil davon: Ruh und Schweikle arbeiten auf der Basis der ATB-Ausgabe (*Die Lieder Neidharts*), die ein stark reduziertes Œuvre präsentiert. Meine Arbeit hingegen bezieht sich zwar auf die handschriftliche Überlieferung und berücksichtigt bei der Typisierung der Lieder auch deren Textgeschichte, vorgenommen wird die Untersuchung aber lediglich für die Sommerlieder der Handschrift R. Eine Typologie aller unter Neidharts Namen überlieferten Lieder, dies sei betont, fehlt bislang.

1 Typologie der Lieder nach Ruh (1986)

Ruh beruft sich bei seinem Versuch zur Liedtypologie auf den einschlägigen Aufsatz von Michael Titzmann (1971), der Neidharts Lieder ausgehend von einem strukturalistischen Ansatz als Transformation des Minnesang-Sprachsystems zum ‚offenen‘ System beschreibt. Zwar kritisiert Ruh Titzmanns Vorgehen der Ineinssetzung von Sommer- und Winterliedern zu einem System mit der Begründung, dass dieses eine ‚Gleichmachung‘ der beiden Genres zur Folge habe, die den Liedern nicht gerecht werde (Ruh 1986, 253). Im Gegensatz dazu plädiert er dafür, die Sommer- und Winterlieder getrennt voneinander zu behandeln, um auf diese Weise ihre spezifischen Eigenheiten deutlicher hervortreten zu lassen (Ruh 1986, 253). Entgegen dieser Prämisse analysiert er dann jedoch sowohl die Sommer- als auch die Winterlieder, ausgehend von Titzmanns Studie, in enger Fixierung auf den ‚klassischen‘ Minnesang – und setzt darüber hinaus für beide Genres dieselben Beschreibungskategorien an, wodurch es dann doch wieder zu einer tendenziellen Nivellierung von Unterschieden kommt.

Den an der Überlieferung gemessen ohnehin schmalen Textbestand der ATB-Ausgabe reduziert Ruh zusätzlich, indem er die Kreuzlieder (SLL 11, 12 = SNE I: R 12, 19), die Lieder mit zeitkritischen Akzenten (SLL 27–29 = SNE I: R 8, 10, 55), das Lied mit dem rückschauenden Bericht über den ‚Raub‘ von Friederuns Spiegel (SL 22 = SNE I: R 52) sowie zwei Lieder, deren Echtheit angezweifelt wird (WLL 21, 37 = SNE II: c 65, I: C 192–194), von vornherein als Sonderfälle aus seiner Untersuchung ausklammert.

Die Typisierung der restlichen Lieder erfolgt auf der Basis folgender Beschreibungskategorien: ‚Natureingang‘, ‚Thematik‘, ‚Minneschema‘, ‚Sängerrolle‘, ‚Rolle der *vrouwe*‘ und ‚*dörper*-Rolle‘. Der Natureingang wird im Hinblick auf Umfang, Sprecheridentität, Motivik und Funktion untersucht. Die Thematik der Lieder wird unter dem Gesichtspunkt ihrer szenischen Elemente beschrieben. Zur Beschreibung des ‚Minneschemas‘ werden die Lieder in Bezug auf den ‚Hohen Minnesang‘ betrachtet und kontrastive Aspekte herausgearbeitet. Und hinsichtlich der Figurendarstellung werden unterschiedliche Ausprägungen, aber auch konstante Merkmale der Sänger-, *vrouwen*- und *dörper*-Rolle beschrieben.

1.1 Die Sommerlieder

Für die Sommerlieder gelangt Ruh auf diese Weise zu einer Einteilung in drei Untertypen:

- Mutter-Tochter-Dialog: SL 1 (SNE I: C 210 – 212), SL 2 (I: C 222 – 226), SL 6 (I: C 260a – 265), SL 7 (I: C 266 – 271), SL 8 (I: C 280 – 284), SL 9 (I: R 9), SL 15 (I: R 22), SL 16 (I: R 23), SL 17 (I: R 50), SL 18 (I: R 56), SL 19 (I: R 25), SL 21 (I: R 51), SL 23 (I: R 53);
- Gespielinnen-Dialog: SL 10 (SNE I: R 11), SL 14 (I: R 15), SL 20 (I: R 48), SL 25 (I: R 58), SL 26 (I: R 54);
- Sängergedicht: SL 3 (SNE I: C 237 – 239), SL 4 (I: C 245 – 248), SL 5 (I: C 258 – 260);
Sängergedicht mit Mädchenstrophen: SL 13 (SNE I: R 49/R 14), SL 24 (I: R 57).

Eine Binnendifferenzierung dieser Typen ergibt sich durch die Ordnung der Lieder nach der Sprecheridentität im Natureingang, wobei zwischen Sängereden (SL 2 = SNE I: C 222 – 226, SL 3 = I: C 237 – 239, SL 4 = I: C 245 – 248, SL 5 = I: C 258 – 260, SL 8 = I: C 280 – 284, SL 9 = I: R 9, SL 13 = I: R 49/R 14, SL 14 = I: R 15, SL 15 = I: R 22, SL 16 = I: R 23, SL 19 = I: R 25, SL 20 = I: R 48, SL 23 = I: R 53, SL 24 = I: R 57, SL 25 = I: R 58, SL 26 = I: R 54), Mädchenreden (SL 7 = SNE I: C 266 – 271, SL 17 = I: R 50, SL 18 = I: R 56, SL 21 = I: R 51) und Liedern mit ‚offener‘ Sprecherrolle (SL 6 = SNE I: C 260a – 265, SL 10 = I: R 11) unterschieden wird.

Eine weitere Differenzierung erfolgt aufgrund der Thematik der Lieder. Für die Sommerlieder wird unterschieden zwischen

- Liedern, in denen das Dorfmädchen zum Tanz bzw. zum Liebsten will und die Mutter dem Vorhaben warnend entgegentritt (SL 2 = SNE I: C 222 – 226, SL 6 = I: C 260a–265, SL 7 = I: C 266 – 271, SL 8 = I: C 280 – 284, SL 13 = R 49/R 14, SL 15 = I: R 22, SL 16 = I: R 23, SL 17 = I: R 50, SL 18 = I: R 56, SL 19 = I: R 25, SL 21 = I: R 51, SL 23 = I: R 53, SL 24 = I: R 57);
- Liedern, in denen ein Rollenwechsel zwischen Mutter und Tochter stattfindet (SL 1 = SNE I: C 210 – 212, SL 3 = I: C 237 – 239, SL 9 = I: R 9);
- Liedern, in denen sich zwei Gespielinnen über Erfahrungen beim Tanz und in der Liebe austauschen (SL 10 = SNE I: R 11, SL 14 = I: R 15, SL 20 = I: R 48, SL 25 = I: R 58, SL 26 = I: R 54);
- Liedern, die spezielle Motive enthalten, wie das Betrachten der Liebsten (SL 5,III = SNE I: C 258 – 260,II), den Preis von Liebe und Treue (SL 13,V/VI = SNE I: R 14,V/VI), Drohreden gegenüber den ‚dörperlichen‘ Rivalen (SL 20,IX = SNE I: R 48,IX) oder eine Sängerklage (SL 26,VII = SNE I: R 54,VII).

Neben solchen Unterscheidungsmerkmalen werden auch Aspekte aufgezeigt, die allen Sommerliedern gemeinsam sind. Hierzu gehört nach Ruh das gegenüber dem klassischen Minnesang veränderte ‚Minneschema‘, das sich dominant durch Vertauschung (Mädchen bzw. Mutter begehrt Sänger/sozial niedrigerer Status der weiblichen Figuren) und Konkretisierung (Ausübung der *huote*-Funktion durch Mutter bzw. Tochter oder Gespielin) der Positionen auszeichnet, und ferner die

spezifische Ausgestaltung der Sngerrolle (adliger Stand, Minneziel der weiblichen Figuren, passives Verhalten in der Minne, ambivalente Darstellung als Liebhaber, durchwegs positive Darstellung als Sänger).

1.2 Die Winterlieder

Für die Winterlieder gelangt Ruh zu einer Unterscheidung zwischen Typus und Sondertypus, wobei er die *dörper*-Thematik für die Lieder beider Kategorien als kennzeichnend erachtet. Denn diese kommt in allen Winterliedern der ATB-Ausgabe vor, wenngleich sie in manchen eher als funktionsloses ‚Anhängsel‘ erscheint wie in WL 28 (SNE I: R 13, *Werltseze*-Lied), in WL 29 (SNE I: R 18, Friedrich-Preislied), in WL 30 (SNE I: R 20, Frau-Welt-Lied), in WL 34 (SNE I: R 40, Altersklage) und in WL 36 (SNE I: R 46, politisches Lied). Dabei sei es gerade diese Bezugslosigkeit – so Ruh –, die die *dörper*-Thematik in diesen Liedern als Gattungszeichen zu erkennen gebe (Ruh 1986, 271).

Kennzeichnend für die Lieder, die Ruh dem Winterlied-‚Typus‘ zuordnet, ist ferner das Thema der Klage, das zumeist auf ein Mädchen aus der hoffernen Welt bezogen ist und als parodierte Minneklage erscheint. Wo diese fehlt, kommen *dörper*-, Gesellschafts- und/oder Zeitklagen vor (WL 18 = SNE I: R 29, WL 20 = I: R 47, WL 28 = I: R 13, WL 29 = I: R 18, WL 30 = I: R 20, WL 34 = I: R 40, WL 36 = I: R 46).

Von dieser Bestimmung ausgehend, definiert Ruh einen Sondertypus des Winterliedes, den er in Hinblick auf die – heute nicht mehr akzeptierte (Bleuler 2008, 1) – Werkchronologie von Neidharts Liedern gegenüber einer groeren Gruppe von ‚späten‘ Winterliedern (WLL 11–36 = SNE I: R 28, 45, 3, 7, C 240, R 26, 32, 29, 39, 47; SNE II: c 65; SNE I: R 5, 24, 2, 1, 4, 6, 13, 18, 20, 21, 38, 41, 40, 44, 46) als ‚frühe‘ Winterlieder bezeichnet (Ruh 1986, 264). Diese Gruppe von 10 Liedern (WLL 1–10 = SNE I: R 35, 36, 27, 33, 34, 42, 30, 31, 17/43, 16) unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht von den restlichen Winterliedern. Erstens fehlt das Thema der Klage. Zweitens ist das genrehafte ‚drperliche‘ Milieu verhältnismäßig stark ausgeprägt. Drittens ähnelt das lyrische Ich (Sänger/Liebender) dem der Sommerlieder: Es verkündet Freude, fordert auf zum Tanz und beteiligt sich auch sonst aktiv an der Gestaltung von Tanzveranstaltungen (u. a. als Sänger). Ort des Geschehens ist allerdings nicht wie in den Sommerliedern der Anger oder die Linde, sondern die warme Stube. Viertens verhält sich der Sänger den Mädchen gegenüber ähnlich wie in den Sommerliedern mehrheitlich passiv, ist aber dennoch erfolgreich; fünftens sind die *dörper*, anders als in den sonstigen Winterliedern, nicht als ‚Feindbilder‘ des Ritters/Sängers dargestellt.

Eine Binnendifferenzierung dieser Einteilung in Typus und Sondertypus ergibt sich durch die Zuordnung einzelner Lieder bzw. einzelner Strophen zum *genre*

objectif (WL 8 = SNE I: R 31, und partiell: WLL 1–5 = SNE I: R 35, 36, 27, 33, 34, WL 7 = SNE I: R 30; WLL 17, 18, 19 = SNE I: R 32, 29, 39; WL 27 = SNE I: R 6).

Als Merkmal, das allen Winterliedern gemeinsam ist, nennt Ruh das zugrunde liegende ‚Minneschema‘, das, anders als in den Sommerliedern, in seiner Ausrichtung (Mann begehrt Frau) dem des Hohen Sangs entspricht. Abweichungen, die eine parodistische Wirkung ermöglichen, ergeben sich durch die Verlagerung des Geschehens ins dörfliche Milieu und damit einhergehend durch die Umbesetzung der Position der *vrouwe* durch ein Dorfmädchen sowie die Ersetzung der Position der Gesellschaft (*huote*-Funktion) durch die rivalisierenden *dörper*.

Ruhs Typologie benennt einige basale Beschreibungsmuster, die eine Handreichung für den Einstieg in die Auseinandersetzung mit Neidharts Liedern bieten sollen (Ruh 1986, 272–273). In der Forschung wurde Ruhs Vorgehen allerdings grundsätzlich kritisiert (Bockmann 2001, 134; Bleuler 2008, 2). Der Vorwurf gegen Ruh, der im Übrigen in den 1970er Jahren bereits gegen Titzmann vorgebracht wurde (Goheen 1972, 348), besteht darin, dass Neidharts Lieder zu ausschließlich vor der Folie des ‚klassischen‘ Minnesangs interpretiert werden. Diese Vorgehensweise hat zum einen zur Folge, dass die Lieder der Vergleichsgröße ‚klassischer‘ Minnesang in unzulässiger Vereinfachung auf ein ‚Schema‘ reduziert werden, und zum anderen, dass in Bezug auf Neidharts Œuvre zwar die ‚gegensängerischen‘ Elemente profiliert werden, andere Aspekte jedoch unberücksichtigt bleiben.

Dieses Analysedefizit betrifft sowohl die Sommer- als auch die Winterlieder, für die Sommerlieder wiegt es jedoch umso schwerer; denn, wie bereits im 19. Jahrhundert festgestellt wurde (Liliencron 1848), weist ein Großteil der unter Neidharts Namen überlieferten Sommerlieder konstante Merkmale auf, die das Genre sowohl von den Winterliedern als auch von den Liedern des ‚Hohen Minnesangs‘ abhebt. Hierzu gehört die Reienstrophenform sowie die Themenverbindung von Natureingang, Freude-/Tanz-Appell und Frauendialog. In dieser Konstellation wird ein poetologisches Muster fassbar, das der Produktion des einzelnen Liedes vorausgeht und das darauf hindeutet, dass die Lieder nicht so unmittelbar in der Tradition des Hohen Sangs stehen, wie es Titzmann und Ruh annehmen, sondern an eine andere Liedtradition anknüpfen (s. dazu unten). Solche Aspekte, die für die poetische Konzeption der Sommerlieder konstitutiv sind, fallen in Ruhs Typologie gänzlich durch das am Hohen Sang orientierte Raster (Bleuler 2008, 2).

2 Typologie der Lieder nach Schweikle (1990)

Ebenso wie Ruh arbeitet Schweikle (1990) auf der Basis der ATB-Ausgabe, er bezieht die handschriftliche Überlieferung jedoch in seine Überlegungen mit ein. Dabei erfolgt die Typisierung der Lieder nicht so unmittelbar auf den ‚Hohen Minnesang‘ bezogen wie bei Ruh, sondern es werden sowohl für die Sommer- als auch für die Winterlieder jeweils spezifische Merkmale herausgearbeitet. Hinzu kommt, dass die klassische Einteilung in diese beiden Genres bei Schweikle um zwei Kategorien erweitert ist: die „Sondergattungen“ und die „besonderen Strophen“ (Schweikle 1990, 87–97). Hier vereint Schweikle Lieder und Strophen, die seiner Ansicht nach von den Sommer- und Winterliedern grundsätzlich abweichende Elemente aufweisen, wie die Kreuzzugs- und Reiselieder (u. a. SLL 11, 12 = SNE I: R 12, 19; WL 37 = SNE I: C 192–194), die Schwanklieder (u. a. SNE II: c 17), das Herbstlied (*Neidharts Fraß* bzw. *Neidharts Gefräß*; SNE II: s 15), die Bittstrophen (u. a. WL 23, XII = SNE I: R 24/d 3, XII; WL 35, VII = SNE I: R 44/C 1–10, X/c 93, XIV), die Bilanzstrophen (WL 28, VI = SNE I: R 13/c 88, V; SNE II: c 90, XII) sowie die Trutzstrophen (u. a. SNE II: c 39, XV; SNE I: R 42, VI).

Die Differenzierung und Strukturierung des restlichen Liedguts erfolgt auf der Basis folgender Kriterien:

1. formale Kriterien: Lieder aus Reien-, Stollen- und Periodenstrophen;
2. strukturelle Kriterien: Monologe (lyrische [Gefühls-]Ausprachen: *genre objectif*), Dialoge, Szenenlieder (weitgehend statische Darstellungen), Erzähl- oder Berichtslieder: *genre objectif*;
3. Kennzeichnende Personen: Frauen- (Mutter-Tochter- und Gespielinnen-)Lieder, Sängeriieder, *dörper*-Lieder (darunter die *Engelmâr*- oder *Friderûn*-Lieder);
4. Intentionen: in der Minnesangtradition stehende Preis- und Klagelieder, komische, parodistische und satirische Lieder;
5. Grundstimmungen: Lieder, in denen Sommerfreude und Lebensbejahung oder Resignation, Pessimismus, ‚Weltmüdigkeit‘ thematisiert sind (Schweikle 1990, 69).

2.1 Die Sommerlieder

Für die Typisierung werden dominante thematische, strukturelle oder perspektivische Merkmale der Lieder bestimmt, die dann als Bezeichnungen für die Typen und Untertypen fungieren, auch wenn diese Merkmale nicht immer das gesamte Lied prägen (Schweikle 1990, 71). Für die Sommerlieder definiert Schweikle das strukturelle Kriterium der Gesprächssituation als kennzeichnendes Element und

gelangt so zu einer Einteilung des Liedguts in ‚Dialog-‘ und ‚Monologlieder‘. Eine Binnendifferenzierung der Dialoglieder erfolgt auf der Basis der Sprecheridentität (Mutter/Tochter/Gespielin/Sänger). Für die Monologlieder verwendet Schweikle die „Intention“ und die „Grundstimmung“ (Schweikle 1990, 77 ff.) als Kriterien für weitere Differenzierungen. Auf diese Weise gelangt er zu folgender Einteilung der Sommerlieder:

Dialog-Lieder:

- Mutter-Tochter-Gesprächslieder (u. a. SL 2 = SNE I: C 222–226, SL 6 = I: C 260a–265, SL 7 = I: C 266–271, SL 15 = I: R 22, SL 16 = I: R 23, SL 18 = I: R 56, SL 19 = I: R 25, SL 23 = I: R 53, SNE II: c 36, 38, 58, 66);
- Gespielinnen-Gesprächslieder (u. a. SL 10 = SNE I: R 11, SL 14 = I: R 15, SL 20 = I: R 48, SL 24 = I: R 57, SL 25 = I: R 58, SL 26 = I: R 54, SNE II: c 48, 61);
- Sänger-Mädchen-Dialoge (u. a. SNE II: c 7).

Monolog-Lieder:

- Sommerpreislieder (u. a. SL 3 = SNE I: C 237–239, SL 4 = I: C 245–248, SL 5 = I: C 258–260, SL 13 = I: R 49/R 14, SNE II: c 15);
- Pastourellenartige Lieder (u. a. SNE II: c 7, 73);
- Minnelieder (u. a. SL 30 = SNE I: R 37);
- Zeit- und Weltklagen (u. a. SL 27 = SNE I: R 8, SL 28 = I: R 10, SL 29 = I: R 55);
- ‚Dörperliche‘ Sommerlieder (u. a. SL 22 = SNE I: R 52).

2.2 Die Winterlieder

Bei den Winterliedern ist es nicht die Gesprächssituation, sondern es sind die „Intention“ und die „Grundstimmung“ (s.o.), die als Kriterien für die Typisierung fungieren. Dabei gelangt Schweikle zu einer Einteilung in zwei Gruppen – in eine mit Liedern, in denen die *dörper*-Thematik im Vordergrund steht, und in eine mit Liedern, in denen das Thema der Klage (Zeitklage, Weltklage, Minneklage) dominiert und die *dörper*-Thematik eine untergeordnete Bedeutung hat bzw. gar nicht vorkommt.

Für die *dörper*-Lieder nimmt Schweikle eine weitere Unterteilung vor, indem er zwischen Liedern unterscheidet, in denen der Sänger in das ‚*dörper*-Treiben‘ integriert ist (u. a. als Sänger, als Tanzaufrufer, als Liebender), und solchen, in denen er davon ausgeschlossen ist bzw. wo die *dörper* versuchen, ihn zu verdrängen. Aus dieser zweiten Gruppe sondert er wiederum die Lieder aus, die vom ‚Spiegelraub‘ an *Friderûn* handeln, indem sie diesen beklagen, erinnern oder ihn als Anlass für die *dörper*-Schelte nehmen:

- *dörper*-konforme Lieder (u. a. WLL 1–10 = SNE I: R 35, 36, 27, 33, 34, 42, 30, 31, R 17/R 43, R 16);
- *dörper*-kontroverse Lieder (u. a. WL 11 = SNE I: R 28, WL 12 = I: R 45, WL 13 = I: R 3, WL 15 = I: C 240–244, WL 16 = I: R 26, WL 18 = I: R 29, WL 19 = R 39, WL 20 = R 47, WL 22 = I: R 5)
- Die sog. *Friederûn*-Lieder (u. a. WL 14 = SNE I: R 7, WL 22 = I: R 5, WL 23 = I: R 24, WL 28 = I: R 13, WL 34 = I: R 40)
- Sog. *Werltsüeze*-Lieder (Alterslieder) (u. a. WL 28 = SNE I: R 13, WL 30 = I: R 20, WL 34 = I: R 40, SNE II: c 13, 45)

Insgesamt will Schweikle seine Liedtypologie nicht als ein starres System verstanden wissen, sondern er macht immer wieder auf den durch die lebendige Rezeption bedingten ephemeren Charakter von Neidharts Gattungen und Genres aufmerksam. Ein Kennzeichen dieses prozesshaften Grundzugs von Neidharts Lyrik ist – so Schweikle – das (textgeschichtlich betrachtet) zunehmende Vorkommen von Realitätsdetails wie Personen- und Ortsnamen, die zur poetischen Ausgestaltung der *dörper*-Welt beitragen.

Schweikles Typologie war prägend für die Neidhart-Forschung der letzten Jahrzehnte. Aber auch sie wurde in jüngerer Zeit grundlegend kritisiert (Bleuler 2008). Hauptsächlich Kritikpunkt ist die ‚ATB-zentrische‘ Perspektive auf Neidharts Œuvre, die z. B. dazu führt, dass die Schwanklieder, die zwar in der ATB-Ausgabe fehlen, aber auf die gesamte Überlieferung hin gesehen einen nicht unbeträchtlichen Teil von Neidharts Werk ausmachen, zu den „Sondergattungen“ gezählt werden. Allein schon unter quantitativem Gesichtspunkt erscheint diese Zuordnung als nicht gerechtfertigt bzw. sie wirft die Frage auf, wie Schweikle den Begriff „Sondergattung“ definiert. Ein weiterer Kritikpunkt betrifft generell die Zuordnung mancher Lieder und Liedgruppen zur Kategorie der „Sondergattungen“. Der Nachteil davon ist – so Bleuler –, dass dadurch Texte, wie die Kreuzzugslieder, vom Rest der Sommer- und Winterlieder isoliert werden, was zur Folge hat, dass konstitutive Bezüge zu Neidharts Sommer- und Winterlied-Genres in Schweikles Beschreibung unberücksichtigt bleiben (Bleuler 2008, 23).

3 Typologie der Lieder nach Bleuler (2008)

Eine Typologie der Lieder Neidharts, welche die Kritik an Ruh (1986) und Schweikle (1990) berücksichtigt, muss in mehrfacher Hinsicht neu ansetzen. In meiner Dissertation *Überlieferungskritik und Poetologie* (Bleuler 2008) habe ich einen solchen Versuch für die Sommerlieder der Hs. R unternommen. Ich komme dabei zu einer grundsätzlich anderen Einteilung als Ruh und Schweikle.

Die Prämissen meines Vorgehens sind folgende:

1. Ausgegangen wird von der zuletzt von Franz-Josef Worstbrock (2001) vertretenen These, wonach die Sommer- und Winterlieder zwei verschiedenartige „Prätexte“ reflektieren: die Winterlieder das *leit*-zentrierte Minnekonzept des ‚Hohen Sangs‘ und die Sommerlieder die *vreude*-fixierte Konzeption einer unbezeugten, neben dem ‚Hohen Minnesang‘ wirksamen volkssprachlichen Lieddichtung, von der Überreste in den deutschen Begleitstrophen der *Carmina Burana* zu finden sind (Worstbrock 2001, 89). Für die Sommerlieder lässt sich im Abgleich mit den ‚deutschen‘ *Carmina Burana* ein einfaches poetologisches Muster definieren, das beiden Dichtungstypen zugrunde liegt und das sich in der Verbindung folgender Merkmale manifestiert:

Liedtypus I

Strophenform	Reienstrophe Liedteil 1	Liedteil 2	Liedteil 3
Themen	Naturdarstellung	Freude-Tanz/-Appell (Adressaten: junge Leute)	Nur bei Neidhart: Gesprächsszene zwischen zwei Frauen (Gespielinnen/ Mutter-Tochter)
Tempus	Sommer: Präs. Winter: Prät.	Präsens	Präteritum

Ausgehend von diesem dreigliedrigen Konstruktionsprinzip werden die Sommerlieder typisiert.

2. Die Typisierung des Textbestands erfolgt nicht wie bei Schweikle auf der Beschreibungsebene der Gesprächssituation (Monolog/Dialog; Sprecheridentität), sondern auf der Basis der das dreiteilige Konstruktionsprinzip kennzeichnenden Merkmale: Strophenform, Themenaufbau, Tempusstruktur.
3. Textgrundlage ist nicht die ATB-Ausgabe, sondern die handschriftliche Überlieferung der Lieder in der Hs. R, wobei alle Lieder mit sommerlichem Natureingang einbezogen werden, auch die aus Ruhs und Schweikles Typologien ausgeschlossenen Kreuzlieder, Zeit- und Weltklagen.
4. In den Blick genommen wird zudem die Textgeschichte der Sommerlieder der Hs. R. Ziel ist es hierbei, den in der Forschung vielfach besprochenen prozesshaften Charakter mittelalterlicher Gattungen (s. u. a. Jauß 1972, 108 ff.) in Bezug auf die Sommerlieder Neidharts herauszuarbeiten.

3.1 Die Sommerlieder

Ich gelange dabei zu folgender Einteilung der Sommerlieder der Hs. R:

Liedtypus I: Dreiteiliges Konstruktionsprinzip

1. Grundform (SL 10 = SNE I: R 11, SL 13 = I: R 49/R 14, SL 16 = I: R 23, SL 19 = I: R 25, SL 20 = I: R 48, SL 21 = I: R 51, SL 23 = I: R 53, SL 24 = I: R 57);
2. Variationsformen
 - 1.2.1 Reduktionsformen (SL 13 = SNE I: R 49/R 14, SL 18 = I: R 56, SL 25 = R 58);
 - 1.2.2 Expansion des dritten Liedteils (SL 17 = SNE I: R 50);
 - 1.2.3 Abweichung der Strophenform (SL 14 = SNE I: R 15 und SL 26 = I: R 54);
 - 1.2.4 Thematische Abweichung des dritten Liedteils und Variation des Tempusgebrauchs (SL 22 = SNE I: R 52 und SL 12 = I: R 19);
 - 1.2.5 Thematische Abweichung und Vertauschung der Liedteile (SL 15 = SNE I: R 22);
 - 1.2.6 Thematische Abweichung des dritten Liedteils und Expansion der Themenstruktur (SL 27 = SNE I: R 8).

Zum Liedtypus I werden 18 der insgesamt 23 in R überlieferten Sommerlieder gezählt. Bei diesen 18 Liedern wird unterschieden zwischen einer Grundform und verschiedenen Variationsformen. Zur Grundform zählen Lieder, die entsprechend dem oben dargestellten poetologischen Muster formal den Typus der Reienstrophe aufweisen und thematisch aus den drei strukturell unterschiedlichen Liedteilen ‚Naturdarstellung‘, ‚Freude-/Tanz-Appell‘ und ‚Tanzwunsch des Mädchens‘ bestehen.

Für das erste Thema, die ‚Naturdarstellung‘, ist kennzeichnend, dass die Beschreibung der sommerlichen Natur im Präsens erfolgt und die Zeitform des Präteritums in Verbindung mit dem Kontrastbild des Winters als der vergangenen Jahreszeit steht; ferner ist kennzeichnend, dass die Sprecheridentität nicht markiert ist.

Das zweite Thema, der ‚Freude-/Tanz-Appell‘, zeichnet sich dadurch aus, dass sich ein wiederum unbestimmter Sprecher bzw. eine unbestimmte Sprecherin in präsentischer Rede an ein Kollektiv junger Leute richtet und dieses zu Freude und Tanz auffordert. Das appellative Moment kann sich dabei auf eine implizite Andeutung beschränken (SL 10 = SNE I: R 11, SL 20 = I: R 48, SL 21 = I: R 51).

Das dritte Thema, ‚Tanzwunsch des Mädchens‘, geht sodann mit einem Wechsel in die Berichtsperspektive einher, die einen Tempuswechsel ins Präteritum sowie eine Spezifizierung der Sprecheridentität mit sich bringt. Der Argumentationsgang entwickelt sich in diesem Liedteil aus dem Thema ‚Tanzwunsch des Mädchens‘, unabhängig davon, ob er als Monolog (SL 13 = SNE I: R 49/R 14, SL 24 = I: R 57), als Gespielinnen- (SL 10 = SNE I: R 11, SL 20 = I: R 48) oder als Mutter-

Tochter-Dialog (SL 16 = SNE I: R 23, SL 19 = I: R 25, SL 21 = I: R 51, SL 23 = I: R 53) gestaltet ist. Das Anliegen des Mädchens kann dabei entweder als Wunsch, am Tanzvergnügen teilzunehmen (SL 10 = SNE I: R 11, SL 16 = I: R 23, SL 19 = I: R 25, SL 20 = I: R 48, SL 21 = I: R 51, SL 23 = I: R 53, SL 24 = I: R 57) oder als Klage über das herrschende Tanz- und Freudeverbot geäußert werden (SL 13 = SNE I: R 49/R 14).

Von dieser Grundform ausgehend werden unterschiedliche Variationsformen des Liedtypus I definiert. Hierbei handelt es sich um Texte, die zwar grundsätzlich mit dem dreiteiligen Konstruktionsprinzip des Liedtypus I übereinstimmen, jedoch einzelne von der Grundform abweichende Merkmale aufweisen.

Solche Abweichungen können sein:

1. das Fehlen eines Liedteils (Reduktionsformen);
2. die thematische Expansion eines Liedteils (SL 17 = SNE I: R 50: Auf das Thema ‚Tanzwunsch des Mädchens‘ folgt das Thema ‚Tanzwunsch der Mutter‘);
3. die Verwendung einer abweichenden Strophenform (SL 14 = SNE I: R 15 und SL 26 = I: R 54: stolliger Strophenbau, der mit einer Verdichtung thematisch-motivischer Merkmale des ‚Hohen Minnesangs‘ einhergeht) und
4. die thematische Abweichung eines der Liedteile (z. B. SL 22 = SNE I: R 52, dritter Liedteil: Bericht über eine Tanzveranstaltung; SL 12 = SNE I: R 19, dritter Liedteil: Kommunikation mit einem imaginären Boten). Die thematische Abweichung eines Liedteils kann zudem mit einer Variation des Tempusgebrauchs (SL 22 = SNE I: R 52 und SL 12 = I: R 19), einer Vertauschung der Liedteile (SL 15 = SNE I: R 22) oder mit einer Expansion der Themenstruktur korrelieren (SL 27 = SNE I: R 8).

Neben dem Liedtypus I gibt es eine kleine, in sich heterogene Gruppe von fünf Sommerliedern, deren poetologische Konzeption sich nicht über das Merkmal der Variation fassen lässt, da diese Lieder auf der Grundlage anderer Lyrikkonzepte erstellt sind und lediglich vereinzelte Merkmale des Liedtypus I aufweisen. Auf den für die Typologie maßgeblichen Beschreibungsebenen von Themenaufbau, Tempusstruktur und Strophenform lassen sich diese fünf Lieder ihrerseits in zwei Gruppen einteilen, die als Liedtypen II und III bezeichnet werden. Mit dieser Bezeichnung wird nicht der Anspruch auf eine umfassende Typenbeschreibung erhoben (hierfür ist die Textbasis zu schmal); vielmehr soll damit einerseits die grundsätzliche Andersartigkeit dieser Lieder sichtbar gemacht werden. Andererseits soll durch die Beschreibung dieser Lieder in Relation zum Liedtypus I die Möglichkeit geschaffen werden, ihre Position im Bezugsfeld von Neidharts Sommerliedern der Hs. R zu bestimmen.

Zum Liedtypus II werden SL 11 (SNE I: R 12), SL 29 (SNE I: R 55) und SL 9 (SNE I: R 9) gezählt. Diese Lieder zeichnen sich gegenüber den Liedern des Typus I durch eine kontinuierliche Entfaltung des Gedankengangs aus, bei dem ein

Thema jeweils direkt an das vorausgehende anschließt und die Strophen durch grammatische Verknüpfungen eng zusammengehalten werden. Ein Tempuswechsel innerhalb des Liedes findet nicht statt; die Rede ist durchgehend im Präsens als zum Sprechzeitpunkt andauernd gestaltet. Die vom Liedtypus I abweichende Themenstruktur ist formal mit einer abweichenden Strophenform, nämlich der Periodenstrophe, verbunden. Die Verwendung dieses Strophentypus verweist auf die frühhöfische Minnelyrik als konzeptionellen Bezugspunkt, denn sie begegnet in erster Linie bei Minnesängern der Frühphase bzw. der ersten Hochphase (z. B. bei Friedrich von Hausen, Heinrich von Veldeke oder Rudolf von Feñis).

Zum Liedtypus III werden SL 28 (SNE I: R 10) und SL 30 (SNE I: R 37) gezählt, in denen sich dagegen Merkmale des ‚Hohen Minnesangs‘ verdichten. Die Themenstruktur dieser beiden Texte zeichnet sich dadurch aus, dass die Liedaussagen kontrast-parallel (s. dazu Bleuler 2008) zur einleitend angekündigten Sommerfreude gesetzt sind. Ganz in hochminnesängerischem Stil kommt dem Jahreszeitentopos hier eine symbolische Funktion zu, indem die Freudlosigkeit des erfolglosen Minnedieners vor der Kontrastfolie des ankommenden Sommers und der damit in eins gesetzten Freude der Gesellschaft konturiert wird. Die abweichende Themenstruktur ist formal mit der für den ‚Hohen‘ Sang typischen Stollenstrophe verbunden.

Ausgehend von der Typisierung wird die Textgeschichte der Sommerlieder der Hs. R untersucht (Bleuler 2008, 250–306). Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass diese die Überlieferungsgeschichte eines Liedes niemals eins zu eins abbildet und Abweichungen zwischen den Überlieferungszeugnissen nicht als Ergebnisse einer linearen Entwicklung aufgefasst werden dürfen, sondern stets damit gerechnet werden muss, dass die jüngeren Überlieferungszeugen auch älteres Liedgut bewahren, versuche ich, Veränderungen im Überlieferungsprozess des Liedtypus I nachzuvollziehen (eine entsprechende Untersuchung der Liedtypen II und III kann nicht vorgenommen werden, da die Textbasis zu schmal ist). Dabei gelange ich zum Ergebnis, dass der Überlieferungsprozess tendenziell mit einem Komplexitätsverlust der Lieder des Typus I einhergeht (Bleuler 2008, 324–326). So zeigt sich beispielsweise, dass Strukturbrüche, die in den R-Liedern durch die Konfrontation von Merkmalen unterschiedlicher Liedgattungen erzeugt werden, im Überlieferungsprozess oftmals nivelliert sind, wodurch z. B. die Voraussetzung für das unerwartete Umschlagen von höfischer in gegenhöfische Rede, das in R als Stilmittel zur Schöpfung von Pointen dient, wegfällt. Zum Komplexitätsverlust des Liedtypus I in den jüngeren Überlieferungszeugen trägt ferner bei, dass dort deiktische Sprachgesten (wie *loset*, *hoeret*, *nv nemt des war* usw.), die der Rede Mehrfachgerichtetheit und Ambiguität einschreiben, zumeist getilgt sind. Die komplexe Verweisstruktur zwischen interner Figurenrede und externer

Kommunikationssituation (Sänger/Publikum) weicht dort oftmals einer textimmanent organisierten Referenzialisierung der Rede.

Nicht zuletzt ist festzustellen, dass die jüngeren Handschriften (insbesondere des 15. Jh.) eine Angleichung der poetologischen Konzeption des Sommer- und Winterlied-Genres zu erkennen geben. Diese ist auf eine inhaltlich einseitige Ausbreitung der (Winterlied-)Thematik der *dörper*-Feindschaft zurückzuführen, welche die Textgestalt beider Genres erfasst hat. So handelt es sich bei den zwei einzigen Sommerliedern in R, die im Überlieferungsprozess großräumige Expansionen erfahren haben (R-c-Versionen von SL 22 = SNE I: R 52 und SL 27 = SNE I: R 8), gerade um jene, die Anknüpfungsmöglichkeiten für die Ausformulierung des Konflikts zwischen dem höfischen Ritter/Sänger und den rüpelhaften *dorff gepawern* bieten. Außerdem weist die Überlieferung des 15. Jahrhunderts eine Fülle an Sommerliedern auf, die das (typusfremde) Thema der *dörper*-Feindschaft ins Zentrum rücken. Diesen Befund interpretiere ich dahingehend, dass die Sommerlieder im Überlieferungsgang den wandelnden Publikumsvorlieben angepasst und einseitig ausgestaltet worden sind.

Meine Typologie müsste in zweifacher Hinsicht ergänzt werden: Zum einen müsste man die nicht in Handschrift R enthaltenen Sommerlieder in die Typologie einbeziehen. Zur Typisierung dieses Textbestands würden sich die Beschreibungskategorien des dreiteiligen Konstruktionsprinzips (Strophenform, Themenaufbau, Tempusstruktur) ebenfalls anbieten, denn die Durchsicht des Materials zeigt, dass dieses auch einem Großteil der Sommerlieder der anderen Handschriften zugrunde liegt. Um die Typologie dann aber nicht auf die synchronische Ebene zu verkürzen, müsste die Typisierung des Textbestands für jede Handschrift gesondert vorgenommen werden. Auf diese Weise könnten handschriftenspezifische Sommerlied-Typologien erarbeitet werden, die eine Basis für vergleichende Untersuchungen darstellen würden.

Zum anderen müsste eine Typologie der Winterlieder Neidharts vorgenommen werden, welche die Kritik, die an den Typologien Ruhs und Schweikles geübt wurde, berücksichtigt. Durch die in jüngerer Zeit intensivierte Erforschung der Sommerlieder (u. a. Warning 2007, Bleuler 2008) ist die Beschäftigung mit den Winterliedern ins Hintertreffen geraten. Eine Typologie der Winterlieder könnte bei Worstbrocks Überlegungen zur Gattungspoetologie (Worstbrock 2001) ansetzen, aber auch ältere, von typologischem Interesse angeleitete Arbeiten zu den Winterliedern einbeziehen, wie Titzmann (1971), Ortman/Ragotzky/Rischer (1976) und J.-D. Müller (1986).

Ergänzendes Literaturverzeichnis

Jauß, Hans Robert: Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters. In: Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters. Bd. 1. Hg. Maurice Delbouille. Heidelberg 1972, S. 107–138.