UNIVERSITÄT AUGSBURG
Universitätsbibliothek

OPEN ACCESS
OPUS AUGSBURG

Neidhart im Codex Manesse: Untersuchung zum poetischen Profil des Autorcorpus in Handschrift C unter Berücksichtigung des Blattverlustes sowie des Überlieferungskontextes

Claudia Maria Kraml

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Kraml, Claudia Maria. 2026. “Neidhart im Codex Manesse: Untersuchung zum poetischen Profil des Autorcorpus in Handschrift C unter Berücksichtigung des Blattverlustes sowie des Überlieferungskontextes.” Hamburg: BoD - Books on Demand.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

CC BY-NC 4.0

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:
CC-BY-NC 4.0: Creative Commons: Namensnennung - Nicht kommerziell
Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de

Claudia Maria Kraml

Neidhart im Codex Manesse



Untersuchung zum poetischen Profil des Autorcorpus in Handschrift C unter Berücksichtigung des Blattverlustes sowie des Überlieferungskontextes

UNIVERSITÄT AUGSBURG

Neidhart im Codex Manesse

Claudia Maria Kraml

Neidhart im Codex Manesse

Untersuchung zum poetischen Profil des Autorcorpus
in Handschrift C unter Berücksichtigung
des Blattverlustes sowie des Überlieferungskontextes

Um aus dieser Publikation zu zitieren, verwenden Sie bitte diesen Link:
https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:384-opus4-1332395

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über dnb.dnb.de abrufbar.

Inauguraldissertation eingereicht an der Philologisch-Historischen Fakultät der Universität Augsburg am 08.08.2024 im Fach Deutsche Literatur und Sprache des Mittelalters
Tag der mündlichen Prüfung: 1. April 2025
Erstgutachterin: Prof. Dr. Anna Kathrin Bleuler
Zweitgutachter: Univ.-Prof. Dr. Manfred Kern
Drittgutachter: Prof. Dr. Andreas Hammer

Dieser Band wird von Claudia Maria Kraml Open Access unter der Lizenz CC-BY-NC 4.0 veröffentlicht. Alle Text- und Bildzitate sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, einschließlich der Vervielfältigung, Veröffentlichung, Bearbeitung und Übersetzung, bleiben hier vorbehalten.

© 2026
Claudia Maria Kraml

Verlag: BoD · Books on Demand GmbH, Überseering 33, 22297 Hamburg, bod@bod.de
Druck: Libri Plureos GmbH, Friedensallee 273, 22763 Hamburg

Coverabbildung: Codex Manesse, UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, fol. 273r, Herr Neidhart (Herr Nithart)

ISBN: 9783696388904

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertationsschrift, die ich im August 2024 an der Universität Augsburg eingereicht habe. Im Wintersemester 2024/25 wurde sie von der Philologisch-Historischen Fakultät angenommen. In Zusammenhang mit der Publikation der Arbeit danke ich dem Open-Access-Team der Universitätsbibliothek Augsburg, Sonja Härkönen und Julia Hoffmann, für die sachkundige Beratung und angenehme Zusammenarbeit.

Mein fachbezogener Dank gilt zunächst meiner Betreuerin und Erstgutachterin Prof. Dr. Anna Kathrin Bleuler. Mit großer fachlicher Expertise und persönlichem Engagement hat sie das Projekt von der ersten Besprechung bis zur Disputation begleitet und auch im Angesicht diverser Hürden an mich geglaubt. Des Weiteren danke ich Univ.-Prof. Dr. Manfred Kern (Universität Salzburg) und Prof. Dr. Andreas Hammer (Universität Konstanz) für die Übernahme der Zweit- und Drittbegutachtung meiner Arbeit. Letzterer war auch Projektpartner des von Anna Kathrin Bleuler geleiteten Projekts „Codex Manesse. Sammlungsaufbau und Kontextualisierung der Forschungscorpora“ (März 2021 bis Oktober 2024), in dessen Rahmen ich mich mit den das Neidhart-Corpus umgebenden Œuvres (hier: Kapitel IV) auseinandergesetzt habe. Ihm sowie meinem Salzburger Projektkollegen und generell langjährigen freundschaftlichen Begleiter an der Uni, Dominik Nießl, gebührt ebenfalls großer Dank.

Meine akademische Reise hat in Salzburg begonnen, wo die Idee zu dieser Arbeit in einer Sprechstunde am ersten Tag meines ersten Doktoratssemesters entstand und in den nachfolgenden zwei Jahren immer mehr Gestalt annahm. Daran beteiligt waren mit ihren hilfreichen Hinweisen auch zahlreiche Kolleg:innen aus dem Teilfach Ältere deutsche Literatur und Sprache, die Teilnehmer:innen an den Forschungs- und Begleitseminaren des Teilfaches sowie die Mitglieder der Doctorate School PLUS „Interdisziplinäre Erforschung historischer Kulturen“.

Die intensivste Schreibphase und der Abschluss der Dissertation fanden dann in Augsburg statt. Am dortigen Lehrstuhl für Deutsche Literatur und Sprache des Mittelalters habe ich während dieses Prozesses insbesondere durch meinen

Kollegen Dr. Klaus Vogelgsang große Unterstützung erhalten. Auch Markus, Toni, Tabea und Nadine haben mir verdeutlicht, dass Wissenschaft allem voran von Menschen lebt und am angenehmsten und zugleich produktivsten ist, wenn sie auch nach menschlichen Werten gelebt wird. AI could never.

Vor allem möchte ich aber meinen *vriunden unde mâgen* danken, die mir auch in turbulenten akademischen Zeiten zur Seite gestanden sind. Bei meiner Mutter, meinem besten Freund Tom Ghostly, Lisa, Cassie und Carola konnte ich auf Rückhalt und ein offenes Ohr zählen, wann immer es galt, dem *dörperlichen* Treiben zu entfliehen.

Augsburg, Herbst 2026

Inhalt

Vorwort **5**

I Einleitung **11**

I.1 Problemstellung und Forschungsinteresse 11

I.2 Methodisches Vorgehen 20

I.3 Prämissen der Untersuchung 27

I.3.1 Zur Verwendung der Begriffe ‚Autor', ‚Werk' und ‚Gattung' im Kontext der Untersuchung 28

I.3.2 Zur Verortung der Arbeit im Kontext verschiedener Editionsprinzipien 36

I.3.3 Formale Gesichtspunkte 41

II Rekonstruktion des im 17. Jahrhundert eingetretenen Textverlustes im Neidhart-Corpus des Codex Manesse **48**

II.1 Forschungsstand und historische Hintergründe 50

II.2 Hinweise auf die Identität der verlorengegangenen Strophen 65

II.2.1 *Hypomnemata in aulicorum poetarum Carmina amatoria sive Odas eroticas* 66

II.2.2 *Confusanea variarum observationum* 75

II.2.3 *Paraeneticorum veterum pars I* 78

II.3 Durchführung der Rekonstruktion des Textverlustes 82

II.3.1 Methodik 84

II.3.2 Rekonstruktion der ersten Textlücke (C *34–*93) 94

II.3.3 Rekonstruktion der zweiten Textlücke (C *150–*172) 129

II.4 Fazit zur Rekonstruktion des Textverlustes 141

II.4.1 Zusammenfassung erste Textlücke (C *34–*93) 141

II.4.2 Zusammenfassung zweite Textlücke (C *150–*172) 148

II.5 Inhaltlich-poetologische Angaben zum rekonstruierten Text 152

II.5.1 Inhaltliche Charakteristika der ersten Textlücke (C *34–*93) 153

II.5.2 Inhaltliche Charakteristika der zweiten Textlücke (C *150–*172) .. 156

II.5.3 Fazit zur inhaltlich-poetologischen Verortung des rekonstruierten Texts ... 158

III Untersuchung zum poetischen Profil des Neidhart-Corpus im Codex Manesse ... 161

III.1 Die Miniatur Neidharts in Handschrift C ... 163
III.1.1 Einordnung der Miniatur in den Entstehungsprozess des Codex Manesse ... 164
III.1.2 Aufbau und Interpretation der Miniatur ... 170
III.1.3 Aussagen über das zeitgenössische Neidhart-Bild ... 181

III.2 Die Lieder Neidharts in Handschrift C ... 184
III.2.1 Einleitung ... 186
III.2.1.1 Die Grundproblematik ... 186
III.2.1.2 Kritik an früheren typologischen Modellen ... 194
III.2.1.3 Gegenwärtiger Forschungsstand ... 209

III.2.2 Theoretische Grundlagen zur Typologie von Neidharts Liedern in Handschrift C ... 218
III.2.2.1 Typologie der Sommerlieder ... 220
III.2.2.2 Typologie der Winterlieder ... 243
III.2.2.3 Typologie der Lieder ohne Hinweis auf die Jahreszeit ... 272

III.2.3 Analyse ausgewählter typisierter Neidhart-Lieder in Handschrift C ... 274
III.2.3.1 Analyse der Sommerlieder ... 276
III.2.3.2 Analyse der Winterlieder ... 355
III.2.3.3 Analyse der Lieder ohne Hinweis auf die Jahreszeit ... 405

III.2.4 Synthese: Charakteristika des Neidhart-Corpus im Codex Manesse ... 420
III.2.4.1 Die Sommerlieder ... 421
III.2.4.2 Die Winterlieder ... 426
III.2.4.3 Die Lieder ohne Hinweis auf die Jahreszeit ... 430
III.2.4.4 Liedtypenübergreifende Beobachtungen ... 431

IV Kontextualisierung des Neidhart-Corpus im Sammlungsaufbau von Handschrift C 439

IV.1 Lage XXIV – die ‚Neidhart-Lage' 442
IV.1.1 Von Stamheim 443
IV.1.2 Goeli 452
IV.1.3 Der Tannhäuser 455
IV.1.4 Von Buchheim 459
IV.1.5 Lage XXIV im Kontext des Sammlungsaufbaus 464

IV.2 Lage XXVI – die Lage der zeitgenössischen Autoren 465
IV.2.1 Meister Heinrich Teschler 466
IV.2.2 Rost, Kirchherr zu Sarnen 470
IV.2.3 Lage XXVI im Kontext des Sammlungsaufbaus 472

IV.3 Die ‚Sangspruch-Corpora' der Lagen XXVII und XXVIII 473

IV.4 Neidhart-Bezüge in der ‚gemischten' Lage XXVIII 476
IV.4.1 Herr Pfeffel 477
IV.4.2 Der Taler 479
IV.4.3 Steinmar 481
IV.4.4 Lage XXVIII im Kontext des Sammlungsaufbaus 483

IV.5 Fazit zur Kontextualisierung des Neidhart-Corpus 484

V Gesamtfazit und Ausblick 486

Literaturverzeichnis 495

Quellen 495
Nachschlagewerke 498
Textausgaben 499
Sekundärliteratur 500

Anhang 517

a) Transkription der Strophen des bis heute erhaltenen Neidhart-Corpus in Hs. C und Vergleich mit der Parallelüberlieferung 517
b) Rekonstruktion der verlorengegangenen Neidhart-Strophen in Hs. C 517
c) Tabellarische Übersicht zur Typisierung von Neidharts Liedern in Hs. C 517

I Einleitung

I.1 Problemstellung und Forschungsinteresse

Im Codex Manesse, der größten und prachtvollsten deutschsprachigen Lyrikhandschrift des Mittelalters, die 2023 von der UNESCO zum Weltdokumentenerbe ernannt wurde, befinden sich die Corpora von 140 Dichtern aus dem Zeitraum von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis um 1300. In den 5240 Strophen der Großen Heidelberger Liederhandschrift sind so viele Autoren überliefert wie in keiner anderen volkssprachigen Liedersammlung, 90 davon singulär. Umso erstaunlicher erscheint angesichts dieser Dimensionen die Tatsache, dass bis heute viele der im Codex erhaltenen Autoren kaum oder gar nicht erforscht sind. Andererseits beinhaltet die Handschrift aber auch Corpora von sehr bekannten Dichtern mit auch insgesamt umfangreichen Œuvres, wie etwa Walther von der Vogelweide oder Neidhart, wobei allerdings jeweils ihrem Corpus in Handschrift C bisher keine gesonderte Beachtung zukam.

Der Grund für beide Aspekte ist in den Anfängen der Editon mittelalterlicher deutschsprachiger Lyrik im 19. Jahrhundert zu suchen. Diese Zeit war geprägt von der Herausbildung eines deutschen Nationalbewusstseins, das schließlich 1871 in die Gründung des Deutschen Reichs mündete, und damit vom Interesse an allen ‚deutschen' Kulturgütern, die dieses in möglichst vorteilhafter Weise repräsentierten. Damit einher ging allerdings auch eine Eingrenzung des literaturwissenschaftlichen Fokus auf jene Autoren, deren Corpora auf die „‚Blütezeit' der höfisch-ritterlichen Adelskultur"[1] (1150–1210) unter staufischer Herrschaft zu datieren sind und damit – analog zu den Werken der Weimarer Klassik in Bezug auf die Neuzeit – gemäß damaliger Geschichtsvorstellungen den Höhepunkt mittelhochdeutscher Literatur darstellen. Daraus resultierte die Marginalisierung von nach Walther von der Vogelweide entstandener Lyrik, die sich bis heute selbst innerhalb der germanistischen Mediävistik in einer selektiven Kenntnis der im Codex vertretenen Dichter äußert. Neben diesem chronologischen Kriterium kamen bei der Sondierung und Beurteilung

[1] BLEULER, Anna Kathrin: *Der Codex Manesse. Geschichte, Bilder, Lieder*, München 2018, S. 12 (im Folgenden: BLEULER 2018a).

mittelhochdeutscher Literatur, die in editorischer Absicht als Erstes von Karl Lachmann und Moriz Haupt vorgenommen wurde, aber auch zeitgenössische ästhetische und moralische Wertvorstellungen zum Tragen.[2] Eine Vielzahl an Strophen wurde als ‚unecht' – d.h. als nicht von dem ihnen zugeschriebenen Autor stammend – befunden, da in ihnen erotische oder in anderer Hinsicht ‚anstößige' Aussagen enthalten sind, und in der Folge bei der Edition stark überarbeitet oder ganz ausgeklammert.

Besonders deutlich wird die bis in die Gegenwart reichende Wirkung derartiger Auswahlverfahren in Hinblick auf das Textcorpus Neidharts in C (Bl. 273v–280v). Erstmals wurde dieses 1758/59 in der weitgehend handschriftennahen Transkription des Codex Manesse von Johann Jakob Bodmer[3] der Öffentlichkeit zugänglich gemacht; 1838 publizierte Friedrich Heinrich von der Hagen in seiner vierbändigen Ausgabe *Minnesinger*[4] u.a. auch eine Transkription dieses Textbestands. 20 Jahre später erschien schließlich die erste kritische Neidhart-Ausgabe des Lachmann-Schülers Moriz Haupt,[5] in der dieser Karl Lachmanns – nie exakt erläuterte – textkritische Methode mit dem Leithandschriften-Prinzip verbindet. In seinem Vorwort beruft sich Haupt auf Wilhelm Wackernagel, der in seiner Transkription v.a. von Neidhart-Liedern aus Handschrift c und den Drucken z „die verwilderung vieler unter Neidharts namen überlieferter lieder gemässigt"[6] habe, ferner auf Georg Friedrich Benecke,

---

[2] Zur Vorgeschichte der Lachmann'schen und Haupt'schen Editionstätigkeit vgl. BLEULER, Anna Kathrin: Johann Jakob Bodmers anthologische Ausgaben des Codex Manesse (Zürich 1748; 1758/59), in: Detering, Nicolas/Rose, Dirk/Walser-Bürgler, Isabella (Hgg.): *Anthologien der Frühen Neuzeit im europäischen Kontext: Definition und Kontext*, Amsterdam 2024 (= Daphnis-Themenheft 52,3–4), S. 342–375 (im Folgenden: BLEULER 2024b).

[3] BODMER, Johann Jakob (Hg.): *Sammlung von Minnesingern aus dem schwaebischen Zeitpuncte, CXL Dichter enthaltend.* Durch Ruedeger Manessen, weiland des Rathes der Uralten Zyrich. Aus der Handschrift der koeniglich-franzoesischen Bibliothek herausgegeben, weiland des Rathes der Uralten Zyrich, Zürich 1758/59.

[4] HMS = Von der Hagen, Friedrich Heinrich von (Hg.): *Minnesinger. Deutsche Lieddichter des 12., 13. und 14. Jahrhunderts aus allen bekannten Handschriften und früheren Drucken gesammelt und berichtigt, mit den Lesarten derselben, Geschichte des Lebens der Dichter und ihrer Werke, Sangweisen der Lieder, Reimverzeichnis der Anfänge und Abbildungen sämtlicher Handschriften*. 5 Teile in 4 Bänden, Leipzig1838–1856. Nachdruck Aalen 1962/63.

[5] HAUPT, Moriz (Hg.): *Neidhart von Reuenthal*, Leipzig 1858.

[6] HAUPT 1858, S. V.

der die Texte aus Handschrift R transkribiert hatte,[7] sowie auf Rochus von Liliencrôn. Letzterer hatte in seinem Aufsatz „Über Neidharts höfische Dorfpoesie“ von 1848[8] erstmals eine Trennung von ‚echtem‘ und ‚unechtem‘ unter diesem Dichternamen überliefertem Liedgut vorgeschlagen, wie sie in weiterer Folge die Neidhart-Forschung bis heute bestimmen sollte.

Der Bezug auf diese drei zentralen Figuren der damaligen Beschäftigung mit dem Autor gewährt bereits einen Einblick in die Prämissen von Haupts Arbeit: Zum einen geht er davon aus, dass es eine „echte gestalt der neidhartischen lieder“[9] gibt, der nur ein Teil derjenigen Lieder bzw. Strophen entspricht, die in den Handschriften Neidhart zugeschrieben wurden. Zum anderen betrachtet er die Berliner Neidhart-Handschrift R (mgf 1062, vormals Riedegger Handschrift, Ende 13. Jahrhundert, Staatsbibliothek Berlin) als den besten Textzeugen für die Lieder des Dichters, d.h., sie fungiert für Haupts Edition als Leithandschrift, die ihm in Form von Beneckes Ausgabe sowie von dessen Transkription vorlag. Als Grund dafür nennt er den Umstand, dass in dieser Handschrift „nur selten willkürliche änderungen“[10] erkennbar seien, die Strophenfolge darin in den meisten Fällen ‚richtig‘ sei und sie zudem die wenigsten ‚unechten‘ Lieder bzw. Strophen enthalte. Umgekehrt gelangt er zu dem Schluss: „was in R nicht steht das hat keine äussere gewähr der echtheit [...]“[11].

Jenen Liedern Neidharts, die im Codex Manesse überliefert sind, bescheinigt Haupt hingegen den größten Anteil von ‚Unechtem‘ unter den Pergamenthandschriften.[12] Welche Merkmale diese von ihm postulierte ‚Echtheit‘ ausmachen, wird in der Einleitung zur Edition nicht beschrieben, sondern erst bei der Lektüre des Stellenkommentars zu den einzelnen Liedern erkennbar.[13] So heißt es etwa u.a. in Bezug auf die in Handschrift C singulär

---

[7] BENECKE, Georg Friedrich (Hg.): *Beyträge zur Kenntniss der Altdeutschen Sprache und Literatur*. Bd. 1, Theil 1: *Minnelieder*. Ergänzung der Sammlung von Minnesingern. Nachdruck der Ausgabe von 1810–1832. Wiesbaden, 1966.

[8] LILIENCRÔN, Rochus von: Über Neidharts höfische Dorfpoesie, in: *ZfdA* 6 (1848), S. 69–117.

[9] HAUPT 1858, S. V.

[10] HAUPT 1858, S. V.

[11] HAUPT 1858, S. IX.

[12] Vgl. HAUPT 1858, S. IX.

[13] Haupt nimmt einleitend allerdings auch vorweg, dass er nicht „überall die beweise der unechtheit ausführlich dargelegt“ habe, nachdem er davon ausgeht, dass sie ohnehin „kein verständiger für echt halte[]“ (ebd., S. IX). Ebenso wie die von ihm angewandten Kriterien bei der Auswahl diverser

überlieferten Lieder C 113[195]–115[197] und C 116[198]–118[200]: „dass dieses lied und das folgende unter die neidhartischen gekommen sind hat nur ihr schmuz verschuldet"; zudem wird der „ungenaue reim" *schieben* : *biegen* (HW XLIV,17 bzw. 18[14]) als ein typisches Kennzeichen ‚unechter' Lieder genannt.[15] Im Allgemeinen zeigt sich, dass „angeblich nicht zu ‚Neidharts art' gehörende formale, stilistische und v.a. thematische Kriterien"[16] – dabei in Bezug auf C v.a. explizite Schilderungen des Erotischen bzw. Sexuellen – zum Anlass genommen wurden, um Lieder als nicht tatsächlich vom Autor stammend zu erklären. Unter den 23 von Haupt am Beginn seiner Ausgabe unter ‚unechte Lieder' abgedruckten Liedern befinden sich nicht weniger als 14 im Codex Manesse überlieferte, darunter wiederum sieben von neun in dieser Handschrift unikal tradierten Texten. Insgesamt wurden von 150 unter Neidharts Namen überlieferten Liedern, die Haupt begutachtet hatte, nur 66 – davon 29 Sommer- und 37 Winterlieder – mit dem Prädikat ‚echt' in seine Edition aufgenommen.[17]

Haupts Ausgabe hatte weitreichende Konsequenzen für die weitere Neidhart-Rezeption. Die darin implizierten Werturteile waren insofern maßgeblich für die Beschäftigung mit dem Werk des Autors, als über lange Zeit hinweg in der Forschung nur denjenigen Liedern, die von Haupt als tatsächlich von Neidhart stammend ausgewiesen worden waren, Aufmerksamkeit zukam. Sämtliche weiteren Texte sind – abgesehen von der Erwähnung einzelner darin enthaltener Wörter in Edmund Wießners *Vollständigem Wörterbuch zu Neidharts Liedern*[18] – weitgehend aus dem Blick geraten. In sämtlichen Untersuchungen zu Neidhart stützte man sich vielmehr im Wesentlichen auf das Corpus in Handschrift R. Wenngleich diese Handschrift die älteste ist, in der Neidhart-Lieder überliefert sind, mit 58 Liedern mehr Textmaterial bietet als z.B. der Codex Manesse und für Haupt nach dem Leithandschriftenprinzip mit der

---

Lieder aus anderen Handschriften als R, bei denen seiner Einschätzung zufolge „kein innerer grund gegen ihre echtheit sprach" (ebd.), bleibt seine genaue Vorgehensweise bei der Zuordnung von Texten zu den Kategorien ‚Unechte Lieder' bzw. ‚Echte Lieder' also zum Teil im Dunkeln.

[14] HW = HAUPT, Moriz (Hg.): *Neidharts Lieder*. 2. Aufl, neu bearb. von Edmund Wießner, Leipzig 1923.

[15] HAUPT 1858, zu XLIV,17.

[16] Vgl. SCHWEIKLE, Günther: *Neidhart*, Stuttgart 1990, S. 33.

[17] Vgl. SCHWEIKLE 1990, S. 37.

[18] Vgl. WIEßNER, Edmund: *Vollständiges Wörterbuch zu Neidharts Liedern*, Leipzig 1954 (im Folgenden: WIEßNER 1954b).

oben angeführten Argumentation den ‚besten' Textzeugen darstellte, so erscheint eine hauptsächliche Konzentration auf sie dennoch aus mehreren Gründen fragwürdig.

Ein wesentlicher Punkt der erst in den letzten Jahrzehnten aufgekommenen Kritik an Haupts Beurteilung der Neidhart-Überlieferung besteht im dadurch „reduzierten Textcorpus"[19] des Autors, das den Blick auf dessen Gesamtœuvre dauerhaft verengte. Die in dieser Hinsicht von Ulrich Müller kritisierte „nicht hinterfragte Autoritätsgläubigkeit"[20] zahlreicher Studien ist dabei schlichtweg auf die Verwendung von Haupts Edition bzw. darauf basierender Werke als Textgrundlage zurückzuführen, durch die an sich bereits eine Vorauswahl der zu untersuchenden Lieder getroffen wird. Auch Edmund Wießner äußerte bei der Erstellung seiner für die mediävistische Forschung wirkmächtigen Studienausgabe von 1955[21] keinerlei Zweifel an Haupts Urteilen, sondern klammerte dabei sämtliche von diesem als ‚unecht' klassifizierten Lieder und Strophen von vornherein aus. In der Einleitung zu dieser Edition werden neben einer Übersicht zur ‚Echtheit' von Neidhart-Überlieferungen v.a. subjektive Wertvorstellungen aus einer Zeit abgebildet, die von der Suche nach einer ‚deutschen' Nationalidentität geprägt war. Erst in der Neubearbeitung dieser von der *Altdeutschen Textbibliothek* herausgegebenen Ausgabe durch Paul Sappler 1984 gelangten zumindest die laut Haupt ‚unechten' Strophen der insgesamt als ‚echt' ausgewiesenen Lieder wieder – allerdings in Kleindruck – in die Ausgabe,

---

[19] WARNING, Jessika: *Neidharts Sommerlieder. Überlieferungsvarianz und Autoridentität*, Tübingen 2007 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 132), S. 10.

[20] MÜLLER, Ulrich: Rezension zu: Bleuler, Anna Kathrin: Überlieferungskritik und Poetologie. Strukturierung und Beurteilung der Sommerliedüberlieferung Neidharts auf der Basis des poetologischen Musters, Tübingen 2008 (= MTU 136), in: *ZfdA* 139/1 (2010), S. 108–112, hier: S. 109. Im Kontext des hier rezensierten Werks erscheint die Kritik im Übrigen nicht ganz am rechten Platz, nachdem in Bleulers Dissertation explizit eine Untersuchung der Sommerlieder in Handschrift R und keine Auseinandersetzung mit der Neidhart-Überlieferung im Allgemeinen angestrebt wird. Nachvollziehbar ist sie hingegen jedenfalls in dem Punkt, dass eine Neuausrichtung des literaturwissenschaftlichen Fokus auch auf andere, in der Geschichte der Editionsphilologie weniger ‚prominente' Überlieferungsträger von Neidharts Lyrik vielversprechend erscheint.

[21] Vgl. WIEßNER, Edmund (Hg.): *Die Lieder Neidharts*, Tübingen 1955 (= Altdeutsche Textbibliothek 44).

wobei die Texte auch wieder einen Stellenapparat erhielten.[22] Kritik an dem „Mehrklassensystem von ‚unechten' Texten", das Mitte des 19. Jahrhunderts seinen Ausgang genommen hatte, wurde erst ab dem ausgehenden 20. Jahrhundert etwa in Schweikles Monographie zu Neidhart von 1992 laut.

Trotz der in der Forschung in weiterer Folge immer häufiger vorzufindenden Artikulierung dieser Problematik liegen allerdings bis heute noch keine Publikationen vor, die sich explizit mit dem Textcorpus einer anderen Handschrift beschäftigen. Während Anna Kathrin Bleuler die Argumentation in ihrer Dissertationsschrift zur *Strukturierung und Beurteilung der Sommerliedüberlieferung Neidharts auf der Basis des poetologischen Musters* (2008) auf Neidharts Œuvre in Handschrift R stützt, bezieht Jessika Warning in ihre einschlägige Untersuchung von 2007 zwar teilweise auch die Überlieferung in C mit ein, widmet sich jedoch ebenfalls lediglich den Sommerliedern. Es kann also resümiert werden, dass in der Literaturwissenschaft bisher nur eine relativ isolierte, an Handschrift R bzw. an bestimmte Liedtypen gebundene Beschäftigung mit Neidharts Dichtung erfolgt ist, die kein ganzheitliches Bild des unter seinem Namen überlieferten Werks bietet.

Dabei würde gerade der Codex Manesse für die Neidhart-Forschung eine bedeutende weitere Quelle darstellen: Zum einen enthält er das drittumfangreichste noch erhaltene Textcorpus des Autors. Bei den beiden noch umfassenderen Textzeugen handelt es sich um die Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779, ehemals Ried'sche Handschrift, zweite Hälfte 15. Jahrhundert, Berliner Staatsbibliothek), die mit 131 Liedern an erster Stelle steht, sowie um die Handschrift R mit 58 Liedern an zweiter Stelle. Handschrift c und R überliefern Neidharts Werk zusammen mit Versepik, während Handschrift C – wie bereits erwähnt – keine dahingehende Spezialisierung aufweist, sondern auch noch die Werke von 139 weiteren Dichtern enthält. Außerdem bildet das Werk Neidharts innerhalb des Codex Manesse mit 206 vollständig sowie drei fragmentarisch erhalten gebliebenen Strophen den drittgrößten Textbestand, der gleich nach Walther von der Vogelweide (ein Leich und 450 Strophen) und Ulrich von Liechtenstein (223 Strophen) folgt. Interessant erscheint zudem der Umstand, dass Neidharts Texte in C keine Übereinstimmungen mit weiteren unter diesem Namen tradierten Textzeugen

[22] Vgl. Wießner, Edmund/Sappler, Paul/Lomnitzer, Helmut (Hgg.): *Die Lieder Neidharts*, Tübingen 1984 (= Altdeutsche Textbibliothek 44).

in den Handschriften A und B aufweist, was darauf hindeutet, dass die Vorlagen für diese Lieder „unabhängig von der *AC- und *BC-Tradition im Umlauf waren".[23] Dies ist zugleich die einzige Aussage, die aus heutiger Sicht über diese Quellen getroffen werden kann.[24]

Wenngleich bis dato keine ausführlichen Abhandlungen zu Neidharts C-Œuvre vorhanden sind, zeigen überblickhafte Darstellungen, dass dieses im Vergleich zum Autorcorpus in anderen Handschriften neben der singulären Überlieferung von neun Liedern des Dichters auch einige formale und überlieferungsgeschichtliche Besonderheiten aufweist. Das Werk, das in seiner heutigen Form aus 16 Sommer-, 14 Winterliedern und 11 Liedern ohne Natureingang[25] besteht, entfernt sich laut Holznagel bereits angesichts seiner quantitativen Zusammensetzung vom Schwerpunkt von Handschrift R, der auf

---

[23] HOLZNAGEL, Franz-Josef: *Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik*, Tübingen/Basel 1995, S. 346. Von mindestens zwei verschiedenen Vorlagen ist unterdessen auszugehen, nachdem der Textbestand in C nach SALOWSKY 1993 in zwei verschiedene Phasen der Arbeit am Codex Manesse einzuteilen ist: Die Eintragungen auf Bl. 273r–274v werden der ersten Arbeitsphase des Grundstockschreibers A_s zugeordnet (Abkürzungsindex 23), während für Bl. 275r–280v ein Wert von 46 ermittelt wurde, der auf die mittlere Eintragungsphase verweist (vgl. SALOWSKY, Hellmut: Codex Manesse. Beobachtungen zur zeitlichen Abfolge der Niederschrift des Grundstocks, in: *ZfdA* 122 (1993), S. 251–270, hier: S. 261). Wo genau sich der Wechsel zwischen diesen beiden Abschnitten vollzogen hat, kann indes nicht mehr festgestellt werden, da exakt zwischen diesen beiden Anfang des 17. Jahrhunderts Blattverlust eingetreten ist; vgl. Kapitel II.

[24] Vgl. HOLZNAGEL 1995, S. 346.

[25] Zur Rolle des Natureingangs bzw. des Jahreszeitentopos in der mhd. Literatur vgl. ADAM, Wolfgang: Die *wandelunge*. Studien zum Jahreszeitentopos in der mittelhochdeutschen Literatur, Heidelberg 1979; EDER, Daniel: *Der Natureingang im Minnesang. Studien zur Register- und Kulturpoetik der höfischen Liebeskanzone*, Tübingen 2016; LIEB, Ludger: Die Eigenzeit der Minne. Zur Funktion des Jahreszeitentopos im Hohen Minnesang, in: Kellner, Beate/Lieb, Ludger/Strohschneider, Peter (Hgg.): *Literarische Kommunikation und soziale Interaktion*, Frankfurt a. M. 2001 (= Mikrokosmos 64), S. 183–206; MÄRZ, Christoph: Die Jahreszeiten der Sentimente. Zum „Natureingang" in den Liedern Neidharts, in: Pfau, Christine/Slámová, Kristyna (Hgg.): *Deutsche Literatur und Sprache im Donauraum. Internationale mediävistische Konferenz, Olmütz 5.5.–7.5.2005*, Olomouc 2006, S. 221–236; PHILIPOWSKI, Katharina: *die werlt ist ûf den herbest komen*. Vom Natureingang zur Jahreszeiten-Allegorie in der Lyrik des 13. bis 15. Jahrhunderts, in: Glauch, Sonja/Köbele, Susanne/Störmer-Caysa, Uta (Hgg.): *Projektion – Reflexion – Ferne. Räumliche Vorstellungen und Denkfiguren im Mittelalter*, S. 85–119, u.v.m.

den Winterliedern liegt.[26] In formaler Hinsicht unterscheidet er sich durch das Fehlen von Natureingängen sowie durch Refrainlieder von letzterem Textbestand, zudem herrscht unter den Sommerliedern gegenüber anderen Ausprägungen dieses Liedtypus ein Übergewicht an Mutter-Tochter-Dialogen. „Bei den Winterliedern treten die Töne mit Minneklage und erfolglosem Dienst zugunsten der genrehaften Lieder zurück", d.h. jene Lieder, in denen das Treiben der *dörper* während der kalten Jahreszeit betont wird, bilden die größte Gruppe. Insgesamt konstatiert Holznagel für das C-Corpus eine „charakteristische Verlagerung der Schwerpunkte" gegenüber Handschrift R:

> Durch die Dominanz der Sommerlieder, die Aufnahme von in R unbekannten Liedtypen wie den erotischen Liedern und durch gleichzeitiges Zurückdrängen der Winterlieder (zumindest in dem heute noch überlieferten Liedbestand) wird das Neidhart-Bild zum einen erweitert und zum anderen in Richtung auf das Komische, Burleske und z.T. auch Zotige verschoben.[27]

Als weitere Merkmale des C-Corpus nennt er das anders als in Handschrift B darin vorhandene Spiel mit der Figur des Sprecher-Ichs, das zugleich auch als Figur innerhalb der Erzählung in Erscheinung tritt, sowie die Erwähnung „zeitpolitische[r] Umstände[]" in den Heischestrophen und in C 110[192]–112[194] (nach der ATB-Ausgabe Winterlied 37). Auch der Einbezug eines Rivalen des Sängers, der im Gegensatz zu diesem bei der Liebeswerbung erfolgreich ist (C 58[117]–70[131] mit der Erwähnung des *ungenanten*; C 119[201]–123[205], singulär), wird als Besonderheit von C angeführt, wo eine „pseudobiographische[] Ausgestaltung der Sängerrolle" sichtbar werde.[28]

Daran knüpft auch Bleuler 2008 an, die bezüglich der Sommerlieder zusätzlich betont, dass sich diese durch die Verwendung von Reienstrophen in C – während die Sommerlieder der Neidhart-Corpora A und B überwiegend Stollenstrophen enthalten – „formal vom Aussagesystem des hohen Minnesangs [entfernen]"[29]. Diesen Umstand setzt sie in einen Kontext zur generellen Offenheit des Codex für Lieder abseits dieser Lyrikgattung. Des Weiteren wird

---

[26] Vgl. HOLZNAGEL 1995, S. 351.

[27] HOLZNAGEL 1995, S. 351f.

[28] HOLZNAGEL 1995, S. 352.

[29] BLEULER, Anna Kathrin: *Überlieferungskritik und Poetologie. Strukturierung und Beurteilung der Sommerliedüberlieferung Neidharts auf der Basis des poetologischen Musters*, Tübingen 2008 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 136), S. 279.

auf die oftmals großen Unterschiede zwischen der C-Version eines Liedes und dessen Fassung in Handschrift R hingewiesen, die sowohl die Formulierung von Strophen als auch deren Reihenfolge innerhalb eines Liedes betreffen. Ist in beiden Textzeugen Parallelüberlieferung vorhanden, so enthält C in einigen Fällen laut Bleuler „unvollständige Lieder und solche mit ungeordneten Strophenreihenfolgen, die die Qualität des Überlieferungszeugen beeinträchtigen“[30]. Zugleich wird mit Holznagel darauf hingewiesen, dass dieser Befund in einem Zusammenhang mit der weiten Verbreitung der betreffenden Texte stehen könnte, die dazu führte, dass sich „vielfältige, konkurrierende Gebrauchsversionen [...] im Zuge der Verschriftlichung vermischt haben“[31].

Eine über derartige Einzelbeobachtungen hinausgehende, systematisierte Betrachtung des Neidhart-Œuvres in C ist allerdings bis heute nicht erfolgt. Ebendiese Forschungslücke sucht die vorliegende Untersuchung wenn nicht völlig zu schließen, so doch zu verkleinern, indem sie die allen übergeordnete Forschungsfrage stellt: Wie lässt sich das poetische Profil Neidharts in der Großen Heidelberger Liederhandschrift beschreiben? Anders als in bisherigen Analysen soll das Augenmerk hier allein den unter diesem Namen überlieferten Liedern im Codex Manesse gelten, deren wesentliche Charakteristika herausgearbeitet werden. Damit wird angestrebt, erstmals ein Bild dieses Autorcorpus zu erarbeiten, das unabhängig von Echtheits-zuschreibungen des 19. Jahrhunderts, der Parallelüberlieferung – hier insbesondere der von Haupt für ‚am besten‘ erklärten Handschrift R – sowie von Urteilen über die Qualität der C-Tradition existiert, deren Maßstab bei anderen Liedversionen ansetzt. Zu diesem Zweck wird nach einer Rekonstruktion des Inhalts der heute im Corpus fehlenden vier Pergamentblätter eine Typologie sämtlicher Lieder in C vorgenommen, welche an Bleulers Arbeit zu den Sommerliedern R angelehnt ist. Im Zuge dessen werden Eigenschaften erkennbar, die als genuine Merkmale der Neidhart-Überlieferung im Codex Manesse betrachtet werden können. Schließlich soll eine Kontextualisierung des Œuvres im Umfeld der in der Handschrift unmittelbar davor und dahinter eingetragenen Autorcorpora erfolgen, um seine Position im Sammlungsaufbau des Codex zu untersuchen. Der genauen Vorgehensweise bei diesem Unterfangen widmet sich Unterkapitel I.2.

[30] BLEULER 2008, S. 280.
[31] BLEULER 2008, S. 281.

Neidharts Texte waren im Laufe der Zeit verschiedenen Editionsprinzipien unterworfen, die mit Lachmanns bzw. Haupts teils intransparentem Ausschlussverfahren von zahlreichen Liedern, welche unter seinem Namen überliefert sind, und der New Philology, die sämtliche unterschiedlichen Versionen als gleichwertig nebeneinanderstehen lässt, gegensätzliche Pole bilden. Mit der Positionierung der vorliegenden Arbeit im Spannungsfeld dieser Forschungspositionen beschäftigt sich im Rahmen der Prämissen dieser Untersuchung in Abschnitt I.3.1. Das ihr zugrundeliegende Autor- bzw. Werk- und Gattungskonzept, nach dem alles, was Anfang des 14. Jahrhunderts in Zürich unter „Neidhart" in Handschrift C eingetragen wurde, auch als Textbestand Neidharts in C anzusehen ist, wird in Abschnitt I.3.2 näher ausgeführt, bevor Abschnitt I.3.3 formale Aspekte der Auseinandersetzung mit dem C-Corpus Neidharts sowie weiteren, umliegenden Œuvres thematisiert.

I.2 Methodisches Vorgehen

Die Untersuchung ist in drei Kapitel (Nr. II–IV) gegliedert, die sich jeweils mit einem bestimmten Aspekt beschäftigen, der zu neuen Erkenntnissen bezüglich der Zusammensetzung, des Inhalts und der spezifischen Merkmale des C-Corpus Neidharts führen soll. Die einzelnen Kapitel bauen dabei aufeinander auf, wodurch eine möglichst fundierte, umfassende Beleuchtung der Thematik aus sich ergänzenden Perspektiven angestrebt wird.

Kapitel II enthält im Zuge dessen die Vorarbeiten für die weitere Erforschung des Textbestandes sowie der diesem vorangestellten Miniatur in Kapitel III. Eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Neidhart-Corpus im Codex Manesse ist nämlich prinzipiell nicht möglich, ohne sich auch mit dem Anfang des 17. Jahrhunderts eingetretenen Blattverlust zu beschäftigen, auf den vier unvollständig erhaltene Strophen am Beginn von Bl. 276r sowie die großen Sprünge in der mit Bleistift vermerkten Strophennummerierung verweisen. Letztere wurde vom humanistischen Gelehrten Melchior Goldast von Haiminsfeld (1578–1635) angebracht, der zwischen 1599 und 1604 philologische Studien an der Handschrift durchführte.[32] Er unterstützte um die

[32] Vgl. VOETZ, Lothar: *Der Codex Manesse. Die berühmteste Liederhandschrift des Mittelalters*, Darmstadt 2015, S. 124. Die Identität der neuzeitlichen Schreiberhand mit Melchior Goldast zeigt

Jahrhundertwende den St. Galler Juristen Bartholomäus Schobinger (1566–1604) bei diversen editorischen Arbeiten und erhielt im Zuge dessen auch Zugang zu Handschrift C. Dass ihm das sich darin befindende Œuvre Neidharts noch in vollständiger Form vorlag, zeigt einerseits die Tatsache, dass seine im Codex vermerkte Zählung bis Strophe 289 reicht, während heute zwischen C 33 und C 94 sowie zwischen C 150 und C 173 keine weiteren Lieder zu finden sind. Zugang zu der Handschrift dürfte er bei einem Besuch bei Schobinger erhalten haben.[33]

Andererseits geht auch aus Publikationen von Goldast hervor, dass er es noch mit einem weitaus umfangreicheren Textbestand zu tun hatte: 1604 erstellte er mit der Handschrift Ms. 104 der Vadianischen Sammlung (heute Kantonsbibliothek St. Gallen) eine partiell kommentierte teilweise Abschrift des Codex Manesse. Der Hauptteil des Werks besteht aus den *Hypomnemata in aulicorum poetarum*,[34] wobei es sich um eine Auflistung von „Stichwörter[n] und kleineren Syntagmen sowie [...] Namen“[35] handelt. Goldast zeigte großes Interesse an sämtlichen Appellativa, die in Handschrift C vorkommen, indem er sie hier in der Reihenfolge ihres Auftretens notierte. Wie Lothar Voetz bemerkt, handelt es sich dabei um ein für die Rekonstruktion des ursprünglichen Neidhart-Corpus bedeutsames Dokument, nachdem es Hinweise auf die Namen in den heute nicht mehr erhaltenen Strophen liefert. Anhand des Vergleichs mit der Parallelüberlieferung ist es möglich, zahlreiche davon zu identifizieren.[36] Bei diesem Arbeitsvorgang erwies sich zudem die Transkription von Goldasts

sich auch beim Vergleich des Materials, das handschriftlich unter Goldasts Namen erhalten ist, mit dem Schriftduktus der Strophennummern bzw. weiterer handschriftlicher Notizen im Codex Manesse.

[33] Vgl. VOETZ, Lothar: Zur Rekonstruktion des Inhalts der verlorenen Blätter im Neidhart-Corpus des Codex Manesse, in: Haustein, Jens (Hg.): *Septuaginta quinque. Festschrift für Heinz Mettke. Heidelberg*, Heidelberg 2000, S. 381–408, hier: S. 393.

[34] Vgl. Goldast von Haiminsfeld, Melchior: *Hypomnemata in aulicorum Poetarum Carmina amatoria sive Odas Eroticas* [St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana, Vadianische Sammlung, Ms 104], o.D. (im Folgenden: Goldast, *Hypomnemata*).

[35] VOETZ 2000, S. 386.

[36] Vgl. VOETZ 2000, S. 393.

Hypomnemata als hilfreich, die Michael Wolbring 2019 im Zuge seiner Untersuchung zu Goldasts Verhältnis zum Codex Manesse veröffentlichte.[37]

Insgesamt fehlen laut aktuellem Forschungsstand vier Blätter mit insgesamt 80 vollständigen und drei heute nur noch teilweise vorhandenen Strophen. Für die Annahme, dass Goldast selbst für den Textverlust verantwortlich war, spricht zum einen seine zum damaligen Zeitpunkt noch umfangreichere Strophenzählung, wohingegen die erste vollständige Abschrift des Codex Manesse (Rostgaard-Handschrift, 1686–1697) bereits den gegenwärtigen Zustand des Autorcorpus widerspiegelt. Zum anderen war der bibliophile Humanist 1605 Angeklagter eines Gerichtsprozesses, im Zuge dessen ihm „zahlreiche Verluste und Schäden“[38] in der Stadtbibliothek St. Gallen zur Last gelegt wurden und Zeugen von einem ähnlichen Vorgehen Goldasts im Ausland berichteten.

Weitere Hinweise auf die verlorengegangenen Lieder liefert der ebenfalls 1604 von Goldast veröffentlichte Druck *Paraeneticorum veterum pars I*,[39] wo neben u.a. drei vollständigen Abschriften von C-Corpora im Begleitteil *Animadversiones* auch einzelne Strophen weiterer Autoren festgehalten sind. in Bezug auf Neidhart handelt es sich dabei um insgesamt 18 Verse der nicht mehr erhaltenen Strophen, die laut Voetz‘ Untersuchungen aus drei Strophen von drei unterschiedlichen Liedern stammen. Auch in Goldasts Handschrift *Confusanea variarum observationum*[40] (zwischen 1599 und 1605) findet sich u.a. unter diversen Zitaten aus dem Codex Manesse die Abschrift einer vollständigen, heute nicht mehr erhaltenen Strophe aus dem Neidhart-Corpus. Anhand dieser beiden Quellen lässt sich somit zusätzlich auf den genauen Wortlaut eines weiteren Teils des verschwundenen Textes schließen.

---

[37] Vgl. WOLBRING, Michael: *Melchior Goldast und der ‚Codex Manesse‘. Mit besonderer Berücksichtigung der ‚Hypomnemata in aulicorum Poetarum Carmina amatoria‘*, Bd. 1: *Untersuchungsband*, Bd. 2: *Materialienband,* Heidelberg 2019; hier: Bd. 2, S. 384–775.

[38] WOLBRING 2019, S. 391.

[39] Vgl. Goldast von Haiminsfeld, Melchior: *Paraeneticorum veterum pars I (1604).* Im Nachdruck herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Manfred Zimmermann, Stuttgart 1980 (= Litterae 64).

[40] Vgl. Goldast von Haiminsfeld, Melchior: *Confusanea variarum observationum*. Genevae, Episcopicellae Helvetiorum (= Genf, Bischofszell) 1599–1605 [Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek, Sammlung Goldast, msa 0097].

Am Schluss seines Beitrags „Zur Rekonstruktion des Inhalts der verlorenen Blätter im Neidhart-Corpus des Codex Manesse“ spricht Voetz von weiteren geplanten Arbeitsschritten in Bezug auf die verlorengegangenen Strophen im Codex Manesse, zu denen neben der Edition aller von Goldast angeführten Lesarten und einer Transkription und kritischen Edition von Ms. 104 auch eine „Gesamtschau des nun weitgehend bekannten ursprünglichen Neidhart-Corpus in C“[41] zählt. Bis auf einen 2015 erschienenen Band des Autors zu Handschrift C im Allgemeinen folgte allerdings bis heute keine entsprechende Publikation. Daher setzt es sich der erste Teil der vorliegenden Untersuchung nun zum Ziel, mittels der von Voetz zur Verfügung gestellten Anhaltspunkte sowie mithilfe von Goldasts Aufzeichnungen in seinen drei genannten Publikationen und der Parallelüberlieferung den Inhalt der vier verlorenen Blätter so genau wie möglich zu rekonstruieren.

Kapitel III widmet sich daraufhin dem poetischen Profil des Neidhart-Corpus in C, das zugleich den Kern der Untersuchung darstellt. Mittels der Rekonstruktion des Textverlustes in Kapitel II ist es im Zuge dessen nun möglich, einen möglichst großen Teil des Autorcorpus in seiner ursprünglichen Zusammensetzung zu analysieren. Am Beginn steht eine Betrachtung der Miniatur, die den Texteinträgen vorangestellt ist, im Hinblick auf die daraus ableitbaren Aussagen über das zeitgenössische Neidhart-Bild. Nach einer zeitlichen Einordnung der Miniatur in den Entstehungsprozess des Codex Manesse wird sich im Zuge ihrer Beschreibung und Interpretation zeigen, dass sie durch den Inhalt einer Strophe inspiriert ist, die nur mittels der in Kapitel II durchgeführten Blattrekonstruktion auch für C greifbar wird, und auch die Auswahl der in Neidharts Autorbild dargestellten Szene ist mithilfe des nun zusätzlich zur Verfügung stehenden Liedbestandes erklärbar.

Den Hauptteil der Arbeit bildet die eingehende Auseinandersetzung mit den Liedern Neidharts in Handschrift C. Hierbei wird zunächst die Frage nach Möglichkeiten zur Beschreibung mittelhochdeutscher Lyrik vor dem Hintergrund thematisiert, dass zur Zeit ihrer Entstehung noch keine Vorgaben zu verschiedenen Gattungen der Dichtung vorhanden waren; das erste präskriptive Regelwerk zum Schreiben innerhalb bestimmter Gattungssysteme war 1624 Martin Opitz‘ *Buch von der teutschen Poeterey* (vgl. dazu auch Abschnitt I.3.1). Während davon prinzipiell die gesamte deutschsprachige Literatur des

[41] VOETZ 2000, S. 405.

Mittelalters betroffen ist, wird diese Grundproblematik im Fall von Neidharts Texten, die häufig mit sich textübergreifend wiederholenden Liedteilen bzw. Versatzstücken operieren und damit Hinweise auf eine Systematik erkennen lassen, jedoch im Besonderen eminent. Mit der Kategorisierung dieser Lieder setzte sich bereits Rochus von Liliencrôn auseinander, der 1848 für ihre Unterscheidung in Sommer- und Winterlieder entlang einer am Jahreszeiteneingang sowie der Strophenform ausgerichteten Trennlinie plädierte. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden durch Kurt Ruh 1986[42] und Günther Schweikle 1990 Versuche unternommen, Typologien zu Neidharts Werk zu erstellen, die hier ebenso kritisch in den Blick genommen werden wie auch die aktuellste Systematisierung von Liedern des Autors, die Anna Kathrin Bleuler 2008 zu den Sommerliedern in R publizierte. Dabei wird aufgezeigt, inwiefern das von ihr in Anlehnung an Worstbrock 2001[43] weiterentwickelte dreiteilige Konstruktionsprinzip die inklusivste Form der Typisierung von Neidhart-Liedern darstellt. Dieses bildet zugleich auch den Ausgangspunkt für jene, die im Zuge dieser Arbeit für Neidhart in C erstellt wird. Um Vergleichbarkeit zu gewährleisten und zugleich zu veranschaulichen, inwiefern sich die Struktur der Lieder im Codex Manesse von jener in Handschrift R unterscheidet und was ihre individuellen Charakteristika ausmacht, ist es notwendig, eine bereits für ein anderes Neidhart-Corpus entworfene Typologie als Basis anzunehmen. Vor dieser Folie kann dann geprüft werden, welche Elemente davon genauso für den Textbestand in C funktionieren und was gegebenenfalls zum Zweck der Anwendbarkeit auf die C-Lieder modifiziert werden muss.

Es wird also ein System erarbeitet, innerhalb dessen sämtliche in C erhaltene wie auch rekonstruierte Neidhart-Lieder kategorisiert werden können. Dazu werden zunächst die theoretischen Grundlagen ausgeführt, auf denen dieses System basiert, bevor als Vertreter jeder Unterkategorie ausgewählte Lieder exemplarisch innerhalb der Typologie verortet und analysiert werden. Die

---

[42] Vgl. RUH, Kurt: Neidharts Lieder. Eine Beschreibung des Typus, in: Besch, Werner/Jungbluth, Günter/Meissburger, Gerhard/Nellmoser, Eberhard (Hgg.): *Studien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters. Festschrift für Hugo Moser zum 65. Geburtstag*, Berlin 1974, S. 151–168. – Wieder in: Brunner, Horst (Hg.): *Neidhart*, Darmstadt 1986 (= Wege der Forschung 556), S. 251–273.

[43] Vgl. WORSTBROCK, Franz-Josef: Verdeckte Schichten und Typen im deutschen Minnesang um 1210–1230, in: Ragotzky, Hedda (Hg.): *Fragen der Liedinterpretation*, Stuttgart 2001, S. 75–90.

Spezifika des C-Corpus Neidharts werden somit einerseits bereits angesichts jener Modifikationen deutlich, die bei der Erstellung dieser Typologie gegenüber der auf Handschrift R bezogenen Version getroffen werden müssen; genau aus diesem Grund ist der Einbezug des typologischen Systems von Bleuler 2008 essenziell. Darüber hinaus zeigen sich aber auch im Zuge der Einzelanalysen für C typische Charakteristika, wenn Eigenheiten der hier singulären Überlieferung herausgearbeitet und die parallelüberlieferten Texte mit den Versionen in anderen Handschriften verglichen werden, wo sich oftmals auf der Ebene von Versen oder Strophen oder in lexikalisch-semantischer Hinsicht Abweichungen zu den jeweiligen Varianten in C finden.

Während die diachrone Dimension der Lieder und damit der auf die Überlieferungsgeschichte der einzelnen Texte abzielende Vergleich von Liedern nicht im Mittelpunkt der Untersuchung steht, erweist sich der Vergleich der verschiedenen Textzeugen dennoch insofern als lohnend, als er formale wie auch thematisch-inhaltliche Spezifika der C-Versionen zutage fördern kann. Diese werden schließlich im Rahmen einer Synthese dahingehender Ergebnisse in gebündelter Form für die übergeordneten Liedtypen ‚Sommerlieder', ‚Winterlieder' und ‚Lieder ohne Hinweis auf die Jahreszeit' angeführt, wobei auch liedtypenübergreifenden Beobachtungen zu Neidharts Poetik im Codex Manesse ein wichtiger Stellenwert zukommt.

Demnach sind für diesen Teil der Arbeit zwei unmittelbar miteinander verbundene Ziele zu definieren: Zum einen wird, anknüpfend an die auf die Sommerlieder in Handschrift R ausgerichtete Typologie Bleulers, eine Erweiterung dieses Systems angestrebt, die auch eine lückenlose Kategorisierung aller C-Lieder ermöglicht. Damit wird einem Desiderat der Neidhart-Forschung Rechnung getragen, das sich in sämtlichen früheren Versuchen widerspiegelt, die Dichtung des Autors systematisch zu beschreiben. Dies geschieht dabei zugleich in Bezug auf einen Textzeugen, der bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Hinblick auf die Überlieferung des Dichters als marginal betrachtet wurde, sodass dadurch überholte Werturteile aufgebrochen werden. Daneben sollen aber auch auf der Ebene einzelner Lieder formale wie inhaltliche Charakteristika veranschaulicht werden, die den jeweiligen Textbestand im Codex von jenem in anderen Handschriften abgrenzen. So bleibt es nicht lediglich bei einer verallgemeinernden Beschreibung des Œuvres durch ein – wie sich zeigen wird, in Bezug auf C offener zu gestaltendes – typologisches Schema. Vielmehr wird anhand konkreter Textbeispiele auch deutlich, dass sich das Autorcorpus in

Handschrift C durch die tendenzielle Betonung der (Zer-)Störung von Ordnungsgefügen gegenüber der Parallelüberlieferung auszeichnet.

Nachdem das Textcorpus Neidharts für sich genommen analysiert wurde, beschäftigt sich Kapitel IV schließlich mit dessen Kontextualisierung im Sammlungsaufbau der Handschrift. Anlass dafür ist die Tatsache, dass zumindest die ersten zwei Blätter (273r–274v) des Neidhart-Œuvres noch den ältesten Textbeständen in der Handschrift angehören, von denen die meisten innerhalb der ersten vier Lagen des Codex zu verorten sind,[44] während Neidharts Corpus in der Handschrift jedoch deutlich weiter hinten zu finden ist. Die vor und nach dem Œuvre Neidharts angeordneten Lagen XXIV–XXVIII weisen zudem später datierte Eintragungen auf, die z. T. bereits von Nachtragsschreibern stammen. Dies deutet ebenfalls darauf hin, dass die Einordnung der ‚Neidhart-Lage' XXV in der hinteren Hälfte der Handschrift planvoll geschah.

Möglichen Anordnungsprinzipien, die bei diesem Unterfangen eine Rolle spielten, wird in diesem Teil der Untersuchung nachgegangen. Zu diesem Zweck werden sämtliche Corpora der Lagen XXIV, XXVI, XXVII und XXVIII auf die Frage hin analysiert, ob darin Bezüge zu Neidhart bzw. seinem Werk zu finden sind, die dessen Lokalisierung an diesem Platz rechtfertigen. Um Vergleichbarkeit zu gewährleisten, werden dabei jeweils dieselben Kriterien untersucht, die sich zum einen auf die außerliterarische Kontextualisierung des jeweiligen Œuvres bzw. seines Autors beziehen: Dazu zählen im Fall, dass Parallelüberlieferung vorhanden ist, Aspekte der Überlieferungsgeschichte und eventuelle Sammlungszusammenhänge mit Neidharts Namen oder Dichtung; zudem werden Untersuchungen zur Historiographie der einzelnen Dichter sowie zu etwaigen metapoetischen Aussagen über sie bzw. ihr Werk vorgenommen, die in einem Kontext mit Neidhart stehen könnten. Zum anderen wird auch das jeweilige Autorbild sowie das Textcorpus selbst in den Blick genommen. Letzteres wird in formaler wie inhaltlicher Hinsicht einer Analyse unterzogen, um mögliche System- und/oder Einzeltextreferenzen auf Neidhart ausfindig zu machen.

---

[44] Eine Ausnahme stellt lediglich das Corpus Burkhards von Hohenfels dar, in dem fünf Strophen (Bl. 110v) angesichts eines Werts von 31 ebenfalls noch der zweitältesten Stufe zugerechnet werden. Dieses befindet sich allerdings bereits am Beginn von Lage XI, sodass noch ein erheblicher räumlicher Abstand zum Corpus Neidharts vorhanden ist; vgl. SALOWSKY 1993, S. 261, und HENKES-ZIN, Christiane: *Überlieferung und Rezeption in der Großen Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse)*, Aachen 2004, S. 34.

Insgesamt wird zu zeigen sein, dass bei der Positionierung der einzelnen, Neidharts Œuvre umgebenden Corpora kleinräumige Anordnungsprinzipien wirksam sind, die meist nur eine einzige Lage betreffen oder höchstens eine Lagengrenze überschreiten. Abgesehen von bestimmten Corpora, die untereinander über die darin teils ausschließlich vertretene Gattung des Sangspruchs verknüpft sind, stellt der Neidhart-Kontext dabei in den meisten Fällen einen maßgeblichen Faktor für die Verortung des jeweiligen Werks im Codex dar. Dabei kann es sich ebenso um primäre, d.h. im Text festzustellende Bezüge zur Poetik des Dichters handeln wie um sekundäre, die auf der bildkompositorischen Ebene zutage treten. In jedem Fall wird deutlich, dass die Platzierung der untersuchten Œuvres nicht rein zufällig, sondern unter Einbezug von literaturgeschichtlichem Wissen geschah, wobei Neidharts Werk als Mittelpunkt von einer Reihe an sogenannten ‚Satelliten' fungiert.

Im unter https://doi.org/10.5281/zenodo.22724165 online verfügbaren Anhang befinden sich insgesamt drei Tabellendokumente zur Neidhart-Überlieferung in Handschrift C. Anhang a enthält die Transkription des bis heute erhaltenen Textcorpus, die bei sämtlichen parallelüberlieferten Liedern im Rahmen eines Strophenvergleichs den weiteren Textzeugen gegenübergestellt wird. Dabei sind die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den verschiedenen Versionen, welche die Wort- und Versebene betreffen, jeweils farbig unterlegt. In Anhang b werden alle Informationen veranschaulicht, die zu den verlorengegangenen Neidhart-Strophen in C – teils nur dank Melchior Goldasts Abschriften, in vielen Fällen auch angesichts der Parallelüberlieferung – vorhanden sind. Anhang c schließlich besteht aus einer tabellarischen Übersicht zur in Kapitel III erfolgten Typisierung von Neidharts Liedern im Codex Manesse.

I.3 Prämissen der Untersuchung

Nachdem obenstehend die Vorgehensweise bei der Untersuchung des poetischen Profils von Neidharts Autorcorpus in C dargestellt wurde, folgt nun eine Offenlegung der Prämissen, unter denen die beschriebenen Arbeitsschritte durchgeführt werden. Dabei liegt der Fokus zunächst auf dem Autor- bzw. Werk- und Gattungsbegriff, der der vorliegenden Dissertation zugrunde liegt (Abschnitt I.3.1), bevor die Abhandlung im Kontext verschiedener editorischer

Prinzipien verortet wird (I.3.2) und schließlich Fragen der Bezeichnung von Autoren und Überlieferungsträgern als auch bezüglich der graphischen Darstellung des mittelhochdeutschen Textes sowie jener von Strophen- bzw. Liednummern geklärt werden (I.3.3).

I.3.1 Zur Verwendung der Begriffe ‚Autor', ‚Werk' und ‚Gattung' im Kontext der Untersuchung

Was das ‚Werk' des ‚Autors' Neidhart betrifft, so wird im Kontext der vorliegenden Untersuchung grundsätzlich alles als ‚Neidharts Autorcorpus im Codex Manesse' verstanden, was Anfang des 14. Jahrhunderts in Zürich vom Grundstockmaler, dem Schreiber A_s sowie vom Illustrator J1 bzw. J2 unter dem Namen *Nîthart* in Handschrift C eingetragen wurde. Damit wendet sich diese Arbeit gegen die Suche nach der ursprünglichen Intention des Autors bzw. dem Versuch der Rekonstruktion eines sogenannten ‚Urtextes', dessen Existenz Karl Lachmann und seine Schüler postulierten (vgl. Abschnitt I.3.2). Vielmehr stützt sie sich zum einen auf Hans-Robert Jauß' Theorie der Rezeptionsästhetik, die dieser erstmals 1970 im Band *Literaturgeschichte als Provokation*[45] publizierte und 1977 im Aufsatz *Literatur des Mittelalters*[46] für die Überlieferungsverhältnisse des Mittelhochdeutschen konkretisierte, indem er sie auf Konzepte der Gattungstheorie in Bezug auf die mittelalterliche Literatur übertrug. Zum anderen setzt sie das rezeptionstheoretische Modell der ‚Autorkonkretisation' voraus, das Albrecht Hausmann 1999[47] in Anlehnung an Roman Ingardens Modell der ‚Konkretisation'[48] in die mediävistische Literaturwissenschaft einführte.[49]

---

[45] Vgl. JAUß, Hans-Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*, Berlin 1970.

[46] Vgl. JAUß, Hans-Robert: Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters, in: Jauß, Hans-Robert (Hg.): *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976*, München 1977, S. 327–358.

[47] Vgl. HAUSMANN, Albrecht: *Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität*, Tübingen/Basel 1999 (= Bibliotheca Germanica 40).

[48] Vgl. INGARDEN, Roman: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968.

[49] Weiterführende Literatur zum Thema der Autorschaft in der Literatur des Mittelalters: ANDERSEN, Elizabeth/HAUSTEIN, Jens/SIMON, Anne/STROHSCHNEIDER, Peter (Hg.): *Autor und Autorschaft im Mittelalter*. Kolloquium Meißen 1995, Berlin/New York 1998; EDER, Daniel:

Als man sich in der eben erst aufkommenden Altgermanistik des 19. Jahrhunderts mit der Edition mittelhochdeutscher Texte auseinandersetzte, wurden im Zuge der theoretischen Debatte neuzeitliche Vorstellungen von Autorschaft auf diese angewendet, wodurch es etwa zur Diskussion um die ‚Echtheit' von Neidhart zugeordneten Liedern kam. Man orientierte sich an einem produktionsästhetischen Autorbegriff, in dessen Zentrum ein biographisch fassbarer, schöpferischer Autor steht, der sein Werk mit einer bestimmten Intention kreierte; damit verbunden stellte sich unweigerlich die Frage nach dem Verfasser eines Textes, die u.a. die Lachmann-Schule zur Aussonderung zahlreicher Neidhart-Lieder mit dem Argument bewegte, diese würden nicht dessen ‚typischem' Duktus entsprechen (welcher in Wirklichkeit zu großen Teilen zeitgenössischen Vorstellungen von vorbildhafter ‚altdeutscher' Dichtung entsprach).

Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts kam es hingegen zu einer Auseinandersetzung mit Fragen der Autorschaft, im Zuge deren Bernard Cerquiglini 1989 mit Blick auf die Literatur des Mittelalters das Konzept des Autors generell negierte: „Le ‚manuscrit d'auteur' [...] semble une idée moderne"[50]. Ihm zufolge ist es nicht möglich, für die Zeit vor der Erfindung des Buchdrucks überhaupt von Autorschaft zu sprechen, nachdem die Varianz handschriftlich festgehaltener Texte des Mittelalters vom damaligen Fehlen der Vorstellung einer untrennbaren Verbindung zwischen Autor und schriftlich eindeutig fixiertem Werk zeuge. Eine ebensolche, die von Cerquiglini als für das Konzept der Autorschaft konstitutiv betrachtet wird, sei erst Ende des 18. Jahrhunderts mit der Einführung von Urhebergesetzen vollständig erreicht worden. Zuvor habe die Funktion des ‚Autors', bei der es sich im Grunde um

---

Kohärenzprinzip Autorschaft? Überlegungen zu den Klein- und Kleinstœuvres im Minnesang aus hermeneutischer Perspektive (am Beispiel von Hartmann von Starkenberg, KLD 18), in: Köbele, Susanne/Locher, Eva/Möckli, Andrea/Oetjens, Lena (Hgg.): *Lyrische Kohärenz im Mittelalter. Spielräume – Kriterien – Modellbildung*, Heidelberg 2019 (= GRM-Beiheft 94), S. 263–296; GROPPER, Stefanie/PAWLAK, Anna/WOLKENHAUER, Anja/ZIRKER, Angelika (Hgg.): *Plurale Autorschaft. Ästhetik der Co-Kreativität in der Vormoderne*, Berlin/Boston 2023; KIPF, Klaus: *Wege zur Autorschaft. Autordiskurse in der deutschen und lateinischen Literatur vom 9. bis 12. Jahrhundert*, München 2019; MEIER, Christel/WAGNER-EGELHAAF, Martina (Hgg.): *Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen*, Berlin 2011; MEIER, Christel/WAGNER-EGELHAAF, Martina (Hgg.): *Prophetie und Autorschaft. Charisma, Heilsversprechen und Gefährdung*, Berlin 2013; u.v.m.

[50] CERQUIGLINI, Bernard: *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris 1989, S. 23.

eine neuzeitliche Kategorie handle, schlichtweg nicht existiert, wie die vielfältige Variation in vormodernen Texten zeigen würde.

Gegen eine derartige radikale Verbannung des Autorbegriffs aus der mittelhochdeutschen Literatur sprechen allerdings mehrere Argumente.[51] Allein die Tatsache, dass die meisten mittelhochdeutschen Texte unter dem Namen bestimmter Autoren überliefert sind, die in einigen Handschriften – so auch im Codex Manesse – auch als Ordnungskategorien für die darin eingetragenen Textbestände fungieren, lässt einen Verzicht auf dieses Konzept wenig sinnvoll erscheinen. Des Weiteren sind in zahlreichen Werken zum einen auch Selbstnennungen von Dichtern vorhanden (z.B. jene Hartmanns von Aue im *Armen Heinrich*), zum anderen werden in den Texten bestimmter Autoren auch Dichterkollegen erwähnt (z.B. in der Totenklage Ulrichs von Singenberg auf Walther von der Vogelweide, vgl. SMS 12,20). In vielen solcher Kontexte werden auch Mäzene und Aufenthaltsorte von Dichtern thematisiert, was darauf hindeutet, dass durchaus ein großes Interesse daran bestand, Autoren als schöpferische Individuen, denen jeweils bestimmte Werke zuzuschreiben sind, sichtbar zu machen. Die Varianz ihrer Texte, die sich bereits primär angesichts voneinander abweichender Aufführungssituationen, an die sie von den Autoren selbst angepasst wurden, und sekundär durch verschiedene Umstände bei der späteren Rezeption von Texten und bei ihrer Eintragung in Handschriften ergab, kann mit Blick auf diese Zeugnisse demnach nicht mit der Abwesenheit der Autorfunktion gleichgesetzt werden. Anders gesagt: Das mittelalterliche Verständnis von Autorschaft setzte offenkundig keine hundertprozentige Stabilität der Konstitution von Texten über die Zeit hinweg voraus – die angesichts der „Natur mittelalterlich-handschriftlicher Überlieferung“[52] schlichtweg nicht möglich ist –, solange das Werk eines Dichters als solches erkennbar blieb.

Das Postulat eines rezeptionstheoretischen Autorbegriffs entstand aus der Notwendigkeit heraus, „Autorschaft und Überlieferung in einen plausiblen Zusammenhang setzen zu können“[53], ohne von de facto nicht mehr rekonstruierbaren Autorintentionen und einem am Anfang jedes Werk stehenden, ‚ursprünglichen‘ Text auszugehen. Prinzipiell unterscheidet Jauß

[51] Vgl. u.a. HAUSMANN 1999, S. 15f.; BLEULER 2018a, S. 64.
[52] HAUSMANN 1999, S. 15.
[53] HAUSMANN 1999, S. 26.

hierbei zwischen ebendiesem Konzept der Produktionsästhetik, die sich in Bezug auf die neuzeitliche Literatur mit von Beginn an fixierten Texten als sinnvoll erweist, sowie einem rezeptionstheoretischen Autorbegriff, der für die Vormoderne Gültigkeit besitzt. In seinem Aufsatz von 1970 fordert er aus der „Einsicht [heraus], daß das geschichtliche Wesen des Kunstwerks nicht allein in seiner darstellenden oder expressiven Funktion, sondern gleich notwendig auch in seiner Wirkung liegt [...]“[54], die Anerkennung jedes mittelalterlichen Textbestands als das Werk eines bestimmten Autors, wenn dieser als von ihm stammend gekennzeichnet, d.h. wie etwa Neidharts Corpus in C mit dem Autornamen *Nîthart* überschrieben ist. Eine derartige Beschriftung führt nämlich zu allen Zeitpunkten auf rezeptiver Seite unweigerlich zur Evokation eines bestimmten Autorbildes.

An einen solchen Zugang zu Autorschaft knüpft Albrecht Hausmanns Konzept der „Autorkonkretisation“[55] an. Aus dieser Perspektive wird nicht die Tatsache in den Blick genommen, dass der Text durch die Arbeit des Autors entsteht, sondern das Augenmerk gilt „der Relation ‚Text schafft Autor‘“[56]. Die produktionsästhetische Frage nach der Intention eines Autors und der ‚Echtheit‘ von handschriftlich tradierten Werken verdankt sich gemäß Hausmann dem Fehlschluss, dass die Autorkonkretisation dem tatsächlichen Autor entsprechen würde. Bei diesem Vorgang handelt es sich jedoch nicht etwa um die Konfrontation mit der historischen Realität, die schlichtweg nicht mehr nachvollziehbar ist; vielmehr wird damit die Wirkung des Textes auf eine ihn rezipierende Person zum Zeitpunkt der Rezeption beschrieben.[57] Mit ‚Autorkonkretisation‘ sind zugleich nicht die wörtlichen oder impliziten Aussagen des jeweiligen Textes selbst gemeint, die ebenfalls einen Teil der Textwirkung darstellt, sondern sie betrifft jene Informationen, die aus der subjektiven Sicht der Rezipierenden durch das Lesen des Textes bzw. auch Betrachten eines Bildes über den Autor vermittelt werden. Im Fall von Neidharts Sommerlied 11 wäre das beispielsweise nicht an sich die Beschreibung der misslichen Umstände eines Kreuzfahrers fernab der Heimat, sondern die Metaaussage, dass der Autor mit diesem satirischen Lied auf die Notsituation

[54] JAUß 1970, S. 163.
[55] Vgl. HAUSMANN 1999, S. 26ff.
[56] HAUSMANN 1999, S. 26f.
[57] Vgl. HAUSMANN 1999, S. 27.

und das Heimweh während eines Kreuzzugs einen Kontrapunkt zur früheren Kreuzzugspropaganda setzt, was ihn als mit bestimmten inhaltlichen Regeln brechend hervorstechen bzw. innovativ erscheinen lässt.

Autorkonkretisation ist speziell in Bezug auf das C-Corpus Neidharts auch auf einer übergeordneten Ebene möglich: So wird im Zuge der Erstellung einer Typologie für diese Lieder – wie bereits in Unterkapitel I.2 erwähnt – zu zeigen sein, dass sie sich nur unter der Bedingung eines im Vergleich zur R-Typologie flexibleren Systems kategorisieren lassen, d.h. das Œuvre in dieser Handschrift lässt Neidhart als einen Autor von weitaus variations- bzw. auch innovationsreicherer Dichtung erscheinen als das Corpus in Handschrift R. Dennoch wurde für den Titel der vorliegenden Arbeit bewusst die Formulierung „Untersuchung zum poetischen Profil des Autorcorpus" und nicht etwa „des Autors" gewählt, was zwei Gründe hat: Erstens soll hier generell nicht die Person des Autors im Fokus stehen, d.h. jegliche – wenn auch nur vordergründigen – Anklänge an das produktionsästhetische Konzept sollen vermieden werden. Zweitens steht in diesem Fall – anders als in Hausmanns Dissertationsschrift *Reinmar der Alte als Autor* – nicht Neidharts Werk generell im Mittelpunkt, sondern jenes aus Miniatur und Liedern bestehende Corpus, das mindestens ca. 60 Jahre nach Neidharts Tod in Zürich von den Redaktoren des Codex Manesse zusammengestellt wurde. Ebendieses soll in Hinblick auf spezifische Charakteristika analysiert werden, die aus seiner formalen und inhaltlichen Konstitution ableitbar sind.

Nimmt man den Gattungsbegriff in den Blick, so ist analog zum Autorkonzept auch dahingehend ein grundsätzlicher Unterschied zwischen der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters und jener der Moderne festzustellen. Aus neuzeitlicher Sicht wird eine ‚Gattung' als normatives (d.h. produktionsästhetisches) System begriffen, wobei nach bestimmten Regeln gedichtet bzw. geschrieben wird, die in Poetiken festgelegt sind. Die Grundlagen moderner Poetik stellen dabei die Aristotelische Unterscheidung zwischen dramatischen und nicht-dramatischen Texten sowie die Deklarierung der drei „Naturformen der Poesie", Epik, Lyrik und Drama, durch Johann Wolfgang von Goethe dar. Hierbei handelt es sich jeweils um im Vorfeld definierte Gattungsregeln, mit denen ein Autor an das Verfassen eines Texts herangeht, sodass diesem hinsichtlich der gattungstheoretischen Einordnung seines Werks durchaus eine ‚Intention' unterstellt werden kann. Derartige normative Regelwerke waren für die mittelhochdeutsche Literatur allerdings schlichtweg

nicht vorhanden: Während etwa im französischen Raum auch bereits zu mittelalterlicher Zeit eine theoretische Diskussion bezüglich der Dichtung existierte, im Zuge deren Jean Bodel im 12. Jahrhundert die *trois matières* unterschied, wurde die erste deutschsprachige Poetik, wie bereits erwähnt, erst im 17. Jahrhundert publiziert. Wenn Reflexionen über Literatur angestellt wurden, dann geschah dies – bezogen auf das Lateinische oder andere Sprachen – auf Latein bzw. in Form von Literaturexkursen innerhalb von mittelhochdeutschen Werken (z.B. in Gottfrieds von Straßburg *Tristan* oder Rudolfs von Ems *Willehalm von Orlens*).

Wie in Bezug auf die Frage von Autorschaft, so wurde im Rahmen der von Cerquiglini vertretenen *New Philology* auch der Gattungsbegriff für das Mittelalter verabschiedet, nachdem Vertreter dieser literaturwissenschaftlichen Forschungsposition die Analyse von Texten angesichts fehlender Gattungszuordnungen, die immerhin fundamentale Ordnungskategorien darstellen, als unmöglich betrachteten.[58] Dem ist allerdings wiederum entgegenzuhalten, dass ein gewisser Grad an Gattungsbewusstsein auch dem deutschsprachigen Mittelalter nicht fremd war, wie die Überlieferung zeigt: Dichter konnten etwa vor der Entstehung eines Textes durchaus zwischen den Optionen wählen, Epik oder Lyrik zu produzieren, bzw. sich innerhalb der letzteren Gattung wiederum zwischen Minnelyrik oder aber Sangspruchdichtung entscheiden. Eine Trennung in diese Kategorien spiegelt sich auch im Inhalt diverser Überlieferungszeugen wider; so enthalten die Handschriften A, B und C etwa nur Lyrik, während die Jenaer Liederhandschrift ausschließlich Sangspruchdichtung tradiert.

Um das Problem des Umgangs mit dem Gattungsbegriff in Hinblick auf die deutschsprachige Literatur des Mittelalters zu lösen, schlägt Jauß in seinem Aufsatz von 1977 für diese Epoche eine Definition von Gattungen von rezeptiver Seite vor. Bereits sieben Jahre früher hatte er auf die Tatsache hingewiesen, dass „die rezeptionsästhetische Theorie [...] auch [erfordert], das einzelne Werk in seine ‚literarische Reihe' einzurücken".[59] Bei derartigen Textreihen handelt es sich um „historische Bezugssysteme, die prozesshaft entstehen, indem sie sich um einen thematisch und/oder formal definierten ‚Gattungskern' zentrieren und in

[58] Vgl. CERQUIGLINI 1989.
[59] JAUß 1970, S. 189.

Bezugnahme darauf eben eigene Textreihen ausbilden“[60]. In verschiedenen Werken variieren unterschiedliche Dichter ein bestimmtes Thema immer wieder und transformieren dadurch seinen Inhalt, wobei der Gattungskern allerdings stets bestehen bleibt.[61] Es handelt sich demzufolge um einen historisch produktiven Prozess, der erst nachträglich sichtbar wird: Eine rezeptionstheoretische Gattungstheorie erfordert die Betrachtung einer solchen bereits entstandenen Textreihe, wobei aus den zugehörigen Texten selbst merkmalhafte Themen deduziert werden, die diese Textreihe von anderen abhebt und dadurch konstituiert. Über ebendiese von der Rezeptionsseite her festgestellten Charakteristika wird in weiterer Folge eine Gattung definiert.

Von dieser Theorie ausgehend zeigt Bleuler 2020 am Beispiel der sogenannten ‚Minne-Kreuzlieder‘ auf, wie verschiedene von auf 1190 bis Mitte des 13. Jahrhunderts datierte Lieder, denen die Verbindung der Kreuzzugs- mit der Minnethematik gemein ist, gemeinsam eine Textreihe bilden und damit als ebensolches historisches Bezugssystem bzw. lyrische Subgattung angesehen werden können. Variabel sind dabei die Ansätze zur Lösung des Konflikts ‚Gottes- vs. Frauendienst‘ bzw. die dadurch vermittelte Haltung gegenüber der zu dieser Zeit realhistorischen Kreuzzugsthematik, die von Bestätigung (Friedrich von Hausen, MF 45,37), einer gleichberechtigten Existenz neben weltlichen Interessen (Otto von Botenlauen, Lied XII) bis hin zu völliger Desillusionierung (Tannhäuser, Lied XIII) reichen kann.

Auch hinsichtlich jener Dichtung, die der Neidhart’schen Poetik entspricht bzw. folgt, kann nach obengenanntem Schema die Existenz einer solchen Textreihe konstatiert werden. An deren Beginn stehen jene Lieder, die in den am frühesten überlieferten Lyrikhandschriften Neidhart zugeschrieben sind, worunter sich auch das entsprechende Autorcorpus im Codex Manesse befindet. Daraufhin bezogen sich immer wieder verschiedene Vertreter der spätmittelalterlichen Lyrik auf das von ihm etablierte literarische System, wozu unter den in C überlieferten Dichtern etwa auch Von Stamheim oder Goeli zählen. Dabei wurden unter Beibehaltung Neidhart-typischer Elemente wie der

[60] BLEULER, Anna Kathrin: Polemik und Etablierung in der mittelhochdeutschen Lyrik. Das Minne-Kreuzlied (dargestellt an Friedrichs von Hausen *Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden*, MF 47,9), in: Bleuler, Anna Kathrin/Kern, Manfred (Hgg.): *Poesie des Widerstreits. Etablierung und Polemik in den Literaturen des Mittelalters und der frühen Renaissance*, Heidelberg 2020, S. 17–40, hier: S. 23.

[61] Vgl. für den weiteren Absatz JAUß 1977.

Etablierung eines Handlungsraums durch einen meist sommerlichen oder winterlichen Natureingang, der Verortung des Geschehens innerhalb der *dörper*-Welt und der Verwendung von bestimmtem Vokabular andere, etwa inhaltliche Aspekte verändert (vgl. z.B. die in Kapitel IV beschriebene alternative Lösung des Mutter-Tochter-Konflikts in Von Stamheims Lied mit deutlichen Neidhart-Bezügen). Das Bewusstsein für eine vom ursprünglichen Autor losgelöste Gattungstradition wird zudem dadurch verdeutlicht, dass sich der Autorname im Laufe der Zeit zur Bezeichnung *ein Nîthart* entwickelt hat, womit man sich ab dem 15. Jahrhundert auf einen bestimmten Stil bezog, in dem prinzipiell jeder Autor dichten konnte.

Nachdem innerhalb von Neidharts poetischem System Sommer- und Winterlieder in unterschiedlicher Weise von derartigen diachronen Entwicklungen betroffen waren,[62] wird im Zuge der vorliegenden Arbeit auch von beiden Kategorien mitunter als lyrischen ‚(Sub-)Gattungen' gesprochen. Ebenso trifft dies auf das ‚Herbstlied' zu, mit dem zwei in Kapitel III diskutierte Neidhart-Lieder in C bereits Berührungspunkte aufweisen, obwohl dieser Liedtypus für Texte, die Neidhart zugeordnet sind, eigentlich erst im Zuge der „Fress- und Saufliteratur" in der Überlieferung des 15. Jahrhunderts angesetzt wird.[63] Auch in diesem Fall liegt jedoch bereits in den betreffenden C-Liedern das Thema „Preis herbstlicher Freuden"[64] (d.h. hier der Genuss von Lebensmitteln und die Annäherung des Protagonisten gegenüber einer Frau zu dieser Jahreszeit) vor, das dann im Laufe der Zeit variiert bzw. ins Extreme gezogen wird. Ebenso wie der Begriff des mittelalterlichen ‚Autors' bzw. ‚Werks' wird in dieser Abhandlung somit auch der auf diese Zeit verweisende Gattungsbegriff als in der Gegenwart nur noch aus rezeptionstheoretischer Perspektive sinnvoll fassbare Kategorie betrachtet.

---

[62] In Bezug auf die Sommerlieder schreibt BLEULER 2008, S. 312ff., von der „Angleichung der drei unabhängigen, strukturell unterschiedlichen Themenabschnitte Naturdarstellung – Freude-/Tanz-Appell – narrative Gesprächs- vs. Monologszene", die bei der Betrachtung der Sommerlieder in Handschrift c gegenüber der Überlieferung in R deutlich wird. Für die Winterlieder zeichnet sich diese Entwicklung auf den ersten Blick nicht in demselben Grad ab, wobei dahingehende Beobachtungen noch ausgeweitet und systematisiert werden müssten.

[63] Vgl. SCHWEIKLE 1990, S. 200.

[64] SCHWEIKLE 1990, S. 200.

I.3.2 Zur Verortung der Arbeit im Kontext verschiedener Editionsprinzipien

Am editorischen Umgang mit Neidharts Texten im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart werden sehr gegensätzliche Prinzipien deutlich, denen man im Laufe der Zeit bei der Edition mittelhochdeutscher Lyriküberlieferung folgte. Im Folgenden werden diese kurz umrissen, bevor schließlich die vorliegende Arbeit in ein Verhältnis zu den beschriebenen Vorgehensweisen gesetzt wird.

Wie eingangs erwähnt, wurden sämtliche in C Neidhart zugeordneten Lieder bereits 1838 von Friedrich Heinrich von der Hagen in seiner Ausgabe zu den *Deutschen Lieddichtern des 12., 13. und 14. Jahrhunderts* ediert. Er traf prinzipiell keine Vorauswahl der zu edierenden Texte, sondern nahm unter Rückgriff auf eine Leithandschrift einen handschriftengetreuen Abdruck vor, wobei oftmals gänzlich auf Korrekturen verzichtet wurde. Jene Anfänge der historisch-kritischen Editionspraxis, die sich am von Jacob Grimm 1815 begründeten Einzelhandschriftprinzip orientieren,[65] traten allerdings mit der Herausgabe von *Minnesangs Frühling* 1857 wie auch der Neidhart-Edition des Lachmann-Schülers Moriz Haupt 1858 deutlich und bis heute in den Hintergrund.

Karl Lachmann, der selbst nur in überschaubarem Maße Angaben zu seinem Vorgehen machte, wandte grundsätzlich dieselben Editionsmethoden auf mittelhochdeutsche Texte an, die er in der Altphilologie für die griechische und lateinische Überlieferung verwendete. Als am geeignetsten für die editorische Arbeit befand er – zumindest in der Theorie – im Gegensatz zu Grimm und von der Hagen das Rekonstruktionsprinzip, gemäß dem jeweils eine gemeinsame Vorstufe mehrerer erhaltener Handschriften rekonstruiert werden soll: „Wir [...] wollen aus einer hinreichenden Menge von guten Handschriften einen allen diesen zum Grunde liegenden Text darstellen, der entweder der ursprüngliche

[65] Vgl. im Folgenden PRIMAVESI, Oliver/BLEULER, Anna Kathrin: Einleitung. Lachmanns Programm einer historischen Textkritik und seine Wirkung, in: BLEULER, Anna Kathrin/PRIMAVESI, Oliver (Hgg.): *Lachmanns Erbe. Editionsmethoden in klassischer Philologie und germanistischer Mediävistik (= Beihefte zur ZfdPh 19)*, Berlin 2022, S. 9–107; hier: S. 59. Das Einzelhandschriftprinzip erlaubt gegebenenfalls einen „behutsam korrigierenden Abdruck“ (ebd., S. 58).

selbst seyn oder ihm doch sehr nahe kommen muss."[66] Dieser Vorgehensweise liegt die Vorstellung zugrunde, dass nach der Niederschrift eines einzigen, fixen Textes durch den Autor, der als ‚Genie' betrachtet wird, im Laufe der Zeit immer mehr Abschreibfehler und damit auch Varianten entstanden, durch die der ursprüngliche Text zerstört wurde. Um den Urtext zu rekonstruieren, werden daher zunächst im Rahmen des ersten Schritts, der Heuristik, ‚gute' Handschriften gesucht und abgeschrieben, bevor u.a. im Zuge der *recensio* ein Vergleich der Textzeugen sowie eine dahingehende Qualitätsbestimmung vorgenommen und mittels eines Stemmas etwaige Verwandtschaftsverhältnisse zwischen den verschiedenen Handschriften ermittelt werden. Die *emendatio* schließlich umfasst die Verbesserung grammatikalischer, metrischer wie auch stilistischer Fehler.

Betrachtet man allerdings Lachmanns Textausgaben, so zeigt sich, dass er seine eigenen Vorgaben kaum in die Praxis umgesetzt hat: Während seine Edition von Lukrez' *De rerum natura libri sex* tatsächlich dem Rekonstruktionsprinzip folgt, basieren sämtliche seiner Ausgaben mittelalterlicher Werke auf dem von ihm 1817 eigentlich abqualifizierten Leithandschriftprinzip.[67] Er wählte jeweils eine Leithandschrift, die mit Hilfe anderer Handschriften bzw. auch freihändig korrigiert und bearbeitet wurde. Als Moriz Haupt nach Lachmanns Tod 1851 dessen Arbeit fortführte und im Zuge dessen u.a. auch die erste und lange Zeit einzige Edition publizierte, die ausschließlich Neidharts Texten gewidmet ist, wählte er dasselbe Vorgehen, wobei die Berliner Neidhart-Handschrift R als Leithandschrift fungierte.

Zugleich spricht Haupt in seiner Neidhart-Ausgabe jedoch davon, dass er versuche, „die echte gestalt der neidhartischen lieder nach kräften herzustellen".[68] Damit werden zum einen – wie bereits in Abschnitt I.3.1 erwähnt – bezüglich der Suche nach der ursprünglichen Intention des Autors neuzeitliche Maßstäbe gesetzt, was das Autor- bzw. Werkkonzept betrifft, wobei Haupts Urteil über die ‚Echtheit' bzw. ‚Unechtheit' von Liedern hochgradig subjektiv bzw. von

[66] Vgl. LACHMANN, Karl (Pseudonym: C.K.): Rezension von Friedrich Heinrich von der Hagen (Hg.): Der Nibelungen Lied, Breslau 1816 und von G. F. Benecke (Hg.): Der Edel Stein, getichtet von Bonerius, Berlin 1816, in: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* 14 (1817), Sp. 113–142; wieder in: Lachmann, Karl: *Kleinere Schriften*, Bd. 1, hg. von Karl Müllenhoff, Berlin 1876, S. 81–114; hier: Sp. 114).

[67] Vgl. BLEULER/PRIMAVESI 2022, S. 60.

[68] Vgl. HAUPT 1858, S. V.

zeitgenössischen Vorstellungen geprägt ist. Zum anderen ergibt sich beim editorischen Vorgehen der Lachmann-Schule – auch wenn sich dieses in Bezug auf mittelalterliche Texte tatsächlich nicht am Rekonstruktionsprinzip orientierte – das grundsätzliche Problem, dass die Überlieferungsverhältnisse zwischen antiken und mittelhochdeutschen Texten nicht vergleichbar sind. Demnach ist die Anwendung von Editionsmethoden, die sich für griechische und lateinische Literatur mit jeweils nur einem Originaltext als gewinnbringend erwiesen haben, keineswegs auch für die Lyrik des Mittelalters geeignet, die von Beginn an einer gewissen Varianz – der sogenannten Mouvance – unterworfen war[69]. Auch das Ausgehen von einer einheitlichen, überregionalen Dichtersprache und einer an strikten Regeln orientierten Metrik widerspricht den historischen Entstehungsbedingungen mittelhochdeutscher Texte.

Einen Kontrapunkt zum Einzelhandschrift- wie auch dem Rekonstruktionsprinzip bildet die *New Philology*, die Anfang der 1990er-Jahre in der Editionsphilologie einen Paradigmenwechsel mit sich brachte. Ausgehend von Bernard Cerquiglinis bereits erwähntem Aufsatz *Éloge de la variante*[70] kam es zu einer Methodendiskussion, in der zunächst die Autorzentriertheit, Stemma-Forschung und Normierung mittelhochdeutscher Texte im Zuge des oben beschriebenen Editionsverfahrens kritisiert wurden. Gefordert wurde eine editionswissenschaftliche Wende, die weg von der analogen Buchkultur und hin zum Digitalisat führte, wobei alle Varianten nebeneinanderstehen sollten. Der Nachteil des Einzelhandschriftenprinzips, dass man sich für eine Handschrift entscheiden muss, wird im Zuge von Cerquiglinis Vorschlag, alle Handschriften synoptisch darzustellen, mit Hilfe von computertechnischen Möglichkeiten ausgehebelt. Dabei wird die Kategorie ‚Autortext' völlig ausgeblendet, vielmehr werden alle handschriftlichen Überlieferungen als gleichwertig angesehen.

---

[69] Vgl. BLEULER, Anna Kathrin: Fassungsvarianz bei Neidhart. Eine Vorlage mit Wahlmöglichkeiten als Ausgangspunkt der Überlieferung, in: BLEULER/PRIMAVESI 2022, S. 229–261, hier: S. 229; vgl. CRAMER, Thomas: Mouvance, in: *ZfdPh* 116 (1997), S. 150–169.

[70] Vgl. CERQUIGLINI 1989. Im Aufsatz selbst wird die Bezeichnung *New Philology* für die darin beschriebenen Editionsprinzipien noch nicht verwendet; diese stammt erst von Stephen Nichols, der ihn 1990 in einem Beitrag für die mediävistische Zeitschrift *Speculum* in die Editionswissenschaft einführte; vgl. NICHOLS, Stephen: The New Philology. Introduction: Philology in a Manuscript Culture, in: *Speculum* 65/1 (1990), S. 1–10.

Das Konzept zu einer Publikation, die Cerquiglinis Forderungen entspricht, lag jedoch im Grunde bereits seit 1975 vor,[71] nämlich in Form der damals geplanten *Salzburger Neidhart-Edition* (*SNE*), die schließlich 2007 von Ulrich Müller, Ingrid Bennewitz und Viktor Spechtler veröffentlicht wurde.[72] In dieser Textausgabe werden erstmals alle Texte, die unter dem Namen „Neidhart" oder in einem eindeutigen Zusammenhang mit dem Autor überliefert sind, an einem Ort und möglichst vollständig präsentiert.[73] Dabei wurden keinerlei editorische Vorentscheidungen bezüglich der ‚Echtheit' von Liedern, Athetesen, Rekonstruktionen oder editorische Konstruktionen vorgenommen. Es handelt sich um eine Kombination aus dem Leithandschriftenprinzip, gemäß dem ältere Handschriften links und jüngere Textzeugen rechts davon in aufsteigender Reihenfolge platziert sind, und einem synoptischen Druck, nachdem die Handschriften und Drucke parallel dargestellt sind. Die Varianz auf Strophen-, Vers-, syntaktischer, lexikalischer und morphologischer Ebene gelten nicht als Textverderbnisse, sondern als Manifestation gleichwertiger Fassungen, die sowohl durch den Autor selbst als auch durch Schreiber, spätere Sänger, Sammler etc. entstanden sein können.

Die prinzipielle Vollständigkeit der Ausgabe, was die Überlieferung in den Pergament-Handschriften, Kommentaren zur Überlieferung und Edition der Texte und Melodien, zahlreiche Verzeichnisse und Konkordanzen, den chronologischen Überblick dazu sowie die ausführliche Bibliographie und Diskographie betrifft, bietet einen großen Mehrwert für die Neidhart-Forschung. Allerdings werden jüngere Überlieferungszeugen z.T. aus

---

[71] Vgl. MÜLLER, Ulrich: Überlegungen zu einer neuen Neidhart-Ausgabe, in: Ebenbauer, Alfred/Knapp, Fritz Peter/Strasser, Ingrid (Hgg.): *Österreichische Literatur zur Zeit der Babenberger. Vorträge der Lilienfelder Tagung 1976*, Wien 1977 (= Wiener Arbeiten zur germanischen Altertumskunde und Philologie 10), S. 136–151.

[72] Vgl. SNE = Müller, Ulrich/Bennewitz, Ingrid/Spechtler, Franz Viktor (Hgg.): *Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke.* Bd. 1: *Neidhart-Lieder der Pergament-Handschriften mit ihrer Parallelüberlieferung*. Bd. 2: *Neidhart-Lieder der Papier-Handschriften mit ihrer Parallelüberlieferung*. Bd. 3: *Kommentare zur Überlieferung und Edition der Texte und Melodien in Band 1 und 2, Erläuterungen zur Überlieferung und Edition, Bibliographien, Diskographie, Verzeichnisse und Konkordanzen*, Berlin/New York 2007.

[73] Vgl. hier und für den weiteren Absatz: SNE Bd. 3, S. 551–555.

Platzgründen weggelassen.[74] Als problematisch erweist sich zudem – wie von Bleuler 2009 angemerkt – u.a., dass „durch die Parallelisierung der einander entsprechenden Textpassagen [...] die Strophenfolgen der nicht favorisierten Fassungen [...] auseinandergerissen werden."[75] Nachdem Überlieferungsvarianten oftmals nur im Gesamtkontext eines Liedes vollends verstehbar werden, bringt dies auch negative Auswirkungen auf die Suche nach charakteristischen Eigenschaften von Liedern eines bestimmten Corpus mit sich. Außerdem wird für sämtliche Pergamenthandschriften wiederum R als Leithandschrift festgelegt, wobei auch die darin enthaltenen Nachtragsstrophen „ohne nähere Begründung der gewählten Position in den Haupttext integriert [werden]",[76] obwohl bereits Holznagel auf ihre wahrscheinliche Herkunft aus anderen Quellen und damit auf ihre Zugehörigkeit zu alternativen Liedversionen gegenüber dem Haupttext verwiesen hatte[77].

Die Kritikpunkte bezüglich der im Rahmen der *New Philology* vorgeschlagenen Editionsprinzipien im Allgemeinen[78] betreffen einerseits das Postulat der Gleichwertigkeit der Überlieferungszeugnisse, das impliziert, dass an unterschiedliche Aufführungsorte angepasste Sinnvarianten der Autoren als gleichrangig zu mechanischen Verderbnissen angesehen werden. Durch die Verabschiedung des Fehlerbegriffs werden zudem z.B. simple Abschreibfehler ebenfalls zu eigenen Varianten erklärt, was das System genauso ad absurdum führt. Andererseits ist der in der *New Philology* zentrale Begriff des ‚offenen, unfesten' Textes irreführend: Zwar herrschte im Mittelalter ein definitiv freierer Umgang mit diesem, als es in der Moderne der Fall ist, was etwa die Umstellung ganzer Strophen gegenüber einer Liedvariante in einer anderen Handschrift betrifft. Allerdings waren Texte, wie die Überlieferung selbst zeigt, auch zu dieser

[74] Vgl. BLEULER, Anna Kathrin: Rezension zu: Müller, Ulrich/Bennewitz, Ingrid/Spechtler, Viktor (Hgg.): Neidhart. Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Druck, 3 Bände, in: *Arbitrium* 27/2 (2009), S. 152–158, hier: S. 153.

[75] Vgl. BLEULER 2009, hier: S. 154f.

[76] Vgl. BLEULER 2009, hier: S. 155.

[77] Vgl. HOLZNAGEL 1995, S. 283–435.

[78] Vgl. im Folgenden: STACKMANN, Karl: Die Edition – Königsweg der Philologie?, in: Gärtner, Kurt/Bergmann, Rolf (Hgg.): *Methoden und Probleme der Edition mittelalterlicher Texte*, Tübingen 1993 (= Beihefte zur editio 4), S. 1–18; STACKMANN, Karl: Neue Philologie?, in: Heinzle, Joachim (Hg.): *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*. Frankfurt a. M./Leipzig 1994, S. 398–427.

Zeit nicht frei verfügbar und völlig willkürlich veränderlich. Jene Argumente, die gegen die Verabschiedung des Autorbegriffs für das Mittelalter plädieren, wurden bereits in Abschnitt I.3.1 angeführt.

In der vorliegenden Untersuchung werden nun weder das Einzelhandschriftenprinzip noch Standpunkte des rekonstruierenden Vorgehens bzw. der *New Philology* vertreten. Ihr Ziel besteht nicht darin, eine Edition des zu untersuchenden Textcorpus Neidharts in Handschrift C vorzunehmen, sondern es soll aus rezeptionstheoretischer Perspektive – vgl. Abschnitt I.3.1 – das durch den Textbestand in C an die Rezipientenschaft vermittelte Bild des Autorcorpus beschrieben werden. Zu diesem Zweck wird der Text der Neidhart-Lieder hier als Transkription wiedergegeben; nur im Fall von eindeutigen Sinnentstellungen werden weitere Textzeugen zu Rate gezogen und minimale Eingriffe vorgenommen, die derartige Fehler korrigieren. (Nähere Angaben zu diesem Aspekt finden sich im nachfolgenden Abschnitt I.3.3). Abgesehen davon erfolgt keine Wertung des Textbestands in C gegenüber der Neidhart-Tradition in anderen Handschriften. Im Zuge der Untersuchung werden u.a. auch Vergleiche mit der Parallelüberlieferung angestellt, was jedoch nicht geschieht, um eine Beurteilung der jeweiligen Überlieferungslage vorzunehmen; sie wird vielmehr genutzt, um aus neutraler Sicht Übereinstimmungen oder aber Unterschiede zur jeweiligen C-Version festzustellen. Das Ausfindigmachen von Unterschieden dient dazu, gemäß dem eingangs genannten Forschungsdesiderat der Arbeit spezifische Charakteristika des C-Corpus zu beschreiben, die im weiteren Verlauf der Analyse systematisiert werden und in ihrer Gesamtheit das poetische Profil dieses Œuvres bilden.

I.3.3 Formale Gesichtspunkte

Abschließend bleiben im Rahmen dieser Einleitung noch einige Aspekte der graphischen Darstellung von Autornamen, Strophennummern, mittelhochdeutschen Zitaten und Neidhart-typischen Bezeichnungen sowie der Benennung von Überlieferungszeugen zu klären. Die übergeordneten Prämissen lauten in jedem Fall Einheitlichkeit innerhalb der vorliegenden Abhandlung, bestmögliche Auffindbarkeit der erwähnten Textpassagen sowie hinsichtlich der Transkriptionsrichtlinien auch Übereinstimmung mit den in den Abschnitten

I.3.1 und I.3.2 dargelegten Prinzipien des Umgangs mit dem mittelhochdeutschen Text.

Während sich die Kapitel II und III vorwiegend auf Neidhart selbst konzentrieren, treten diverse weitere Autornamen v.a. in Kapitel IV im Zuge der Diskussion derjenigen Corpora, die das Neidhart-Corpus umgeben, gehäuft auf. Hierbei folgt die Schreibweise der betreffenden mittelhochdeutschen Dichter jener, die im Inhaltsverzeichnis des Digitalisats der Großen Heidelberger Liederhandschrift verwendet wird, welches von der Universitätsbibliothek Heidelberg online zur Verfügung gestellt wurde.[79] So wurde etwa der Name des im Codex so bezeichneten Dichters *Von Buochein*, der andernorts auch als „Von Buchein“[80] zu finden ist, zu „Von Buchheim“ vereinheitlicht.

In Bezug auf die Nummerierung der Strophen des Neidhart-Corpus muss, wie auch bei einigen weiteren Autorcorpora des Codex Manesse, zwischen zwei verschiedenen Zählweisen unterschieden werden: Zum einen kommt man, wenn man den bis heute erhaltenen Textbestand vom Anfang bis zum Ende des Corpus durchzählt, auf eine Summe von 209 Strophen, die auch drei Strophenfragmente (C *34 am Ende der ersten Textlücke auf Bl. 275r, C *89 auf Bl. 276v und C *90 auf Bl. 277r) inkludiert. Zum anderen sind am Beginn von beinahe jeder Strophe jene mit Bleistift vorgenommenen Strophennummerierungen erkennbar, die – wie bereits oben erwähnt – vom Schweizer Philologen Melchior Goldast stammen, der Anfang des 17. Jahrhunderts die Strophen der gesamten Großen Heidelberger Liederhandschrift durchnummerierte. Die beiden Zählweisen korrespondieren bis Strophe 33, gehen dann jedoch aufgrund des – vermutlich nicht lange nach der Nummerierung durch Goldast selbst – eingetretenen Blattverlustes auseinander, wobei die letzte Strophe laut dem Philologen die 289. des Corpus ist. Wie an Goldasts Notizen zu den bis dato vorhandenen Strophen sichtbar wird, unterliefen ihm bei der Nummerierung gelegentlich allerdings auch Fehler: Jene Strophen, denen gemäß der ‚heutigen‘ Zählung die Nummern 166 und 180 zukommen, wurden von ihm ausgelassen, während seine Zählung bei den

[79] Vgl. Große Heidelberger Liederhandschrift (‚Codex Manesse‘). Cod. Pal. germ. 848. Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg. www.digi.ub.uni-heidelberg.de/sammlung2/allg/cpg.xml?docname=cpg848 (Stand: 01.12. 2025).

[80] Vgl. WORSTBROCK, Franz-Josef: Art. ‚Der von Buchein‘, in: Stammler, Wolfgang u.a. (Hgg.): *Verfasserlexikon. Die deutsche Literatur des Mittelalters*, Bd. 1, Berlin 1978, Sp. 1105f.

heutigen Nummern 58 und 59 von „117“ auf „119“ sowie bei den Strophen 61 und 62 von „122“ auf „124“ springt.

Um im Folgenden eindeutig zu kennzeichnen, von welcher Textpassage jeweils die Rede ist, wird eine Strophe stets zuerst mit der heutigen Zählung bezeichnet, auf die – sofern vorhanden – ohne Abstand in eckigen Klammern die von Goldast dazu notierte Zahl folgt (d.h. beispielsweise „C 35[94]“ für die erste vollständige Strophe nach der ersten Textlücke). Die Nummern von rekonstruierten Strophen werden wie allgemein üblich mit Asterisk angegeben (d.h. beispielsweise „C *35“ für die erste, vollständig zu rekonstruierende Strophe der ersten Textlücke, oder „C *89[*150]“ für die nur noch fragmentarisch erhaltene erste Strophe der zweiten Textlücke, die nach der heutigen Zählung die Nummer 89 darstellt, jedoch auch eine mit Bleistift notierte „150“ aufweist). Werden ganze Lieder genannt, dann wird, getrennt durch einen Bindestrich, nach demselben Schema jeweils die Anfangs- und die Endstrophe angegeben, sowie – falls das entsprechende Lied durch Haupt/Wießner ediert wurde – in Klammern bzw. durch einen Schrägstrich getrennt die Liedbezeichnung laut der ATB-Ausgabe (also z.B. „C 35[94]–40[99] / WL 17“).

Die Darstellung des mittelhochdeutschen Textes erfolgt prinzipiell immer in kursiven Buchstaben. Dabei wurde in Korrespondenz mit dem in den Abschnitten I.3.2 und I.3.3 angegebenen Grundsatz dieser Arbeit, den Text in seiner im Codex Manesse überlieferten Form wiederzugeben, eine möglichst textgetreue Transkription der Eintragungen angestrebt. Diese beinhaltet in den Anhängen auch sämtliche Sonderzeichen und Abkürzungen, lediglich auf die Wiedergabe durchgestrichener Buchstaben bzw. Wörter wurde verzichtet. Bei der Verwendung mittelhochdeutscher Zitate im Fließtext wurden Superskripte in die Darstellung der betreffenden Diphthonge innerhalb der Zeile integriert, Abbreviaturen aufgelöst und lediglich der Buchstabenkennzeichnung dienende Akzentzeichen entfernt.

In den meisten Fällen waren die ersten beiden Vorgänge problemlos zu bewerkstelligen, indem die über einem bestimmten Buchstaben vermerkten Superskripte bzw. Abkürzungen im Fließtext unmittelbar an diesen angefügt wurde (z.B. *blv͛men* → *blvomen*); nur in zwei Fällen galt es, besondere Bedingungen zu beachten: Erstens gibt es zwei verschiedene, auf unterschiedlichen sprachhistorischen Hintergründen basierende Lösungen für die Transkription des mit einem punktlosen *i* überschriebenen Buchstaben *u* bzw. *v*. Bei einem Wort wie *diu* oder *liute*, wo das <iu> im Mittelhochdeutschen

lang ist und bei dem zum Neuhochdeutschen hin in phonologischer Hinsicht Entrundung bzw. Diphthongierung aufgetreten ist, wird das *i* dem *u* im Fließtext vorangestellt, wohingegen z.B. bei *hübeschen* oder *künec*, wo das *ü* im Mittelhochdeutschen kurz ist und es zum Neuhochdeutschen hin zu einer phonologischen Senkung kam, die Auflösung durch den Umlaut *ü* erfolgt. Zweitens ist die Auflösung des Wortes *uñ* bzw. *vñ* per se ambig, nachdem es sowohl als *und/vnd* als auch als *unde/vnde* verwendet werden kann.[81] Hierbei wird das Kürzel unter Berufung auf das Ziel der metrischen Hiatbeseitigung immer dann als *und/vnd* aufgelöst, wenn der Anlaut des darauffolgenden Wortes ein Vokal ist, um einen Vokalzusammenstoß zu vermeiden, während *unde/vnde* im Fall eines unmittelbar folgenden Konsonanten zum Einsatz kommt.

Minimale Eingriffe in den Text der Überlieferung in C wie auch in jenen der Parallelüberlieferung wurden lediglich im Fall von offenkundigen Schreibfehlern vorgenommen, die die Übersetzbarkeit einer Textpassage beeinträchtigen, wobei darauf geachtet wurde, dass sie eine möglichst geringe Veränderung des unmittelbar betroffenen Wortes bewirken. Wenn vorhanden, sind dabei auch Angaben zur Überlieferung desselben Verses in weiteren Textzeugen in den Fußnoten abgedruckt. Beispielsweise wurde in der zu Sommerlied 11 gehörenden, in Handschrift c eingetragenen Passage *Gegen der wandelunge / wol singen alle vogelein / den freuden mein* (c 27[26],II,1–3) der letztere Vers zu *den freu*[n]*den mein* geändert, nachdem ‚Freunde' als Publikum des Sängers weitaus plausibler sind als abstrakte ‚Freuden' und es auch im entsprechenden Text in Handschrift R heißt: *Gegen der wandelunge / singent wol diu vogelin / den vriunden min* (R 12,II,1–3).[82]

Der Großteil des für Neidharts Dichtung spezifischen Vokabulars lässt sich als mittelhochdeutsches Zitat in Kursivschreibung in den Fließtext übertragen.

---

[81] Anders als in Handschrift R, wo sowohl die Abbreviaturen *vñ* als auch *vnd'* vorkommen und dadurch eine Vereindeutigung ermöglichen, wird in C stets dieselbe Abkürzung verwendet. Zur eingehenden Diskussion des Kürzels *vñ* bzw. der verschiedenen Abbreviaturen und Auflösungsmöglichkeiten für nhd. *und* vgl. BRAUN, Manuel/GLAUCH, Sonja/KRAGL, Florian: Grenzen der Überlieferungsnähe. Aus der Werkstatt der Online-Edition ‚Lyrik des deutschen Mittelalters' (LDM), in: Klein, Dorothea/Brunner, Horst/Löser, Freimut (Hgg.): *Überlieferungsgeschichte transdisziplinär. Neue Perspektiven auf ein germanistisches Forschungsparadigma*, Wiesbaden 2016 (= Wissensliteratur im Mittelalter 52), S. 401–423.

[82] Die C-Version stellt in diesem Fall keine relevante Vergleichsgröße dar, nachdem das entsprechende Wort dort *vrowen* lautet (C 27,III).

In Bezug auf den von Neidhart in die mittelhochdeutsche Lyrik eingeführten Begriff der *dörper* kam es innerhalb der neueren Neidhart-Forschung allerdings zur Bildung neuer Ausdrücke wie etwa ‚Dörperbericht', ‚Dörperfrau', ‚*dörper*-Milieu' etc., bei denen die mittelhochdeutsche Bezeichnung und ein Wort der Gegenwartssprache aufeinandertreffen und somit ein Konflikt verschiedener Schreibweisen entsteht. Hierbei gilt im Folgenden prinzipiell: Handelt es sich um ein Lexem, das in der einschlägigen Literatur bereits derart gebräuchlich ist, dass seine verschiedenen Bestandteile zusammengeschrieben werden, so wird es *recto* belassen. Sind die Komposita hingegen durch einen Bindestrich miteinander verbunden, wird das mittelhochdeutsche Wort wie üblich kursiv und das neuhochdeutsche Wort *recto* geschrieben.

Die Parallelüberlieferung, die zu dem Neidhart-Corpus in C vorhanden ist, befindet sich in fünfzehn verschiedenen Handschriften/-fragmenten bzw. Drucken, die bei ihrer ersten Nennung mit Sigle, Aufbewahrungsort und (ungefährem) Entstehungszeitraum und in weiterer Folge meist nur noch mit ihrer Sigle angegeben werden. Die Angaben orientieren sich dabei am in der Onlinedatenbank *Handschriftencensus* angeführten aktuellsten Forschungsstand.[83] In den meisten Fällen sind Neidharts Texte darin auch explizit unter dem Namen des Autors überliefert, der entweder am Beginn der jeweiligen Sammlung oder als Überschrift einzelner Lieder zu finden ist. Eine Ausnahme bildet dabei die sogenannte ‚Berliner Neidhart-Handschrift' c, die angesichts ihres hohen Stellenwerts als Überlieferungsträger – sie überliefert, wie oben beschrieben, nicht weniger als 131 Neidhart-Lieder bzw. 1098 Strophen des Autors – auch in der vorliegenden Arbeit des Öfteren als weiterer Textzeuge erwähnt wird.[84] Entgegen dieser häufigen Bezeichnung wurde der Name „Neidhart" in der Papierhandschrift jedoch nicht bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vermerkt, sondern die betreffenden Lieder sind grundsätzlich anonym tradiert. Am vorderen Deckel der Handschrift, die neben dem Abschnitt mit Neidhart-Liedern (Bl. 131r–269v) weiter vorne auch noch Thürings von Ringoltingen *Melusine* (Bl. 1r–68r) sowie Albrechts von Eyb

[83] Vgl. INSTITUT FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE DES MITTELALTERS, Philipps-Universität Marburg (Hg.): Handschriftencensus. Eine Bestandsaufnahme der handschriftlichen Überlieferung deutschsprachiger Texte des Mittelalters, www.handschriftencensus.de (Stand: 01.12.2025).

[84] Zu einer Beschreibung der Handschrift mit Blick auf ihre Überlieferungsgeschichte, ihren Inhalt und dessen Gliederung sowie zu einer Diskussion des mit ihrer Herstellung verfolgten Zwecks vgl. BLEULER 2008, S. 307ff.

Ehebüchlein (Bl. 72r–123r) überliefert, wurde erst später der Name des Autors vermerkt: „Etwe[vil] des Neitharts rayen“.[85] Beim Titel „Neidhart-Handschrift“ handelt es sich also um eine strenggenommen nicht historisch korrekte Bezeichnung. Dennoch erscheint sie bei einem Blick auf die Überlieferungslage der in c tradierten Lieder als gerechtfertigt: Zahlreiche von ihnen sind auch noch in anderen Handschriften parallelüberliefert, wo sie durchaus als Werke Neidharts gekennzeichnet sind; sie und weitere Lieder in c weisen zudem in formaler und inhaltlich-poetologischer Hinsicht genuine Merkmale von Neidharts Lyrik auf. Somit ist auch im Kontext dieser Abhandlung von der „Berliner Neidhart-Handschrift“ c die Rede, wenngleich ihre explizite Zuschreibung im Grunde erst nachträglich erfolgte.

Die Lieder dieser Handschrift wurden bereits zum Zeitpunkt ihrer Entstehung durchnummeriert. Dabei bestehen allerdings Divergenzen bezüglich der Liedzählung: In c selbst sind 131 Lieder mit roter Tintenfarbe nummeriert, wobei Nr. 16 einen Sonderfall darstellt, nachdem an seinem Beginn auf die Zahl ausnahmsweise kein Liedtitel, sondern nur Noten folgen (vgl. Bl. 147v). Einen Titel trägt unmittelbar davor Nr. 15 auf Bl. 147r sehr wohl (*Der dornstein*); sie weist dafür wiederum lediglich zwei Strophen auf. Dieser Befund legt zumindest in formaler Hinsicht nahe, dass die beiden Lieder eigentlich zusammengehören; in einer späteren Eintragung am Blattrand von 147v wurde mit Bleistift vermerkt, dass es sich bei den für Nr. 16 angegebenen Noten um den Abgesang zu Nr. 15 handle.[86] Von derselben Hand stammen die in weiterer Folge durchgeführten Herabstufungen sämtlicher weiterer Liednummern um jeweils eine Zahl, nachdem in der Konsequenz das darauffolgende, in Rot als Nr. 17 bezeichnete Lied angesichts der Zusammenlegung von Nr. 15 und 16 erst Nr. 16 darstellt, etc. Im rot als Nr. 42 markierten Lied, *Der Waibell*, wurde dann nach der fünften Strophe (Bl. 174r) mit Bleistift ein neues Lied („42“) angesetzt; d.h., ab hier

[85] Vgl. BOUEKE, Dietrich (Hg.): *Materialien zur Neidhart-Überlieferung*, München 1967 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 16), S. 18f.

[86] In inhaltlicher Hinsicht sind hingegen nicht allzu viele Übereinstimmungen zu erkennen, nachdem es sich bei Nr. 15 um einen Sommereingang handelt, während Nr. 15 mit einem Wintereingang beginnt. Gegen eine derartige Interpretation wendet sich auch die Edition von Ingrid Bennewitz-Behr, wo c 15 und c 16 als eigenständige Lieder abgedruckt werden; vgl. BENNEWITZ-BEHR, Ingrid (Hg.): *Die Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779).* Transkription der Texte und Melodien von Ingrid Bennewitz-Behr unter Mitwirkung von Ulrich Müller, Göppingen 1981 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 356).

entsprechen sich mittelalterliche und nachträglich zugeschriebene Liednummern wieder. Dies trifft auf sämtliche Lieder zu, die vor jenem liegen, das mit einer (mittlerweile stark verblassten) roten „128“ gekennzeichnet ist: Hier wurde nach der siebten Strophe (Bl. 264v) am Blattrand mit Bleistift eine „129“ hinzugefügt, d.h. das Lied nachträglich in zwei Teile getrennt. Dies hat zur Folge, dass die nachträgliche Nummerierung sämtlicher weiterer Lieder jeweils um eine Zahl nach vorne gerückt ist (Nr. 129 wurde durch eine „130“ korrigiert etc.).

Um auch in Bezug auf Handschrift c die Identifizierbarkeit derjenigen Lieder zu gewährleisten, die in dieser Arbeit im Rahmen der Blattrekonstruktion (Kapitel II) sowie zur Herausarbeitung von C-spezifischen Charakteristika (Kapitel III) zu Vergleichszwecken herangezogen werden, sind diese von Lied Nr. 15 bis Nr. 42 sowie dann wieder ab Lied Nr. 128 jeweils mit zwei verschiedenen Zahlen angegeben: zuerst mit der Nummer, die ihnen in der Handschrift ursprünglich zugewiesen wurde, woraufhin in eckigen Klammern die mit Bleistift daneben notierte Nummer folgt. Das Lied *Enhalb mers gesungen* etwa, das Parallelüberlieferung zu Neidharts C-Lied C 26–33 bzw. 26–*36 (SL 11) bietet und mit einer roten „27“ überschrieben ist, wird also mit der Nummerierung „c 27[26]“ angegeben. So soll auch hier jeweils beiden Möglichkeiten der Referenz auf eine bestimmte Textpassage in c Rechnung getragen werden, was zugleich der Nachvollziehbarkeit der Argumentation zugutekommt.

II Rekonstruktion des im 17. Jahrhundert eingetretenen Textverlustes im Neidhart-Corpus des Codex Manesse

Wie eingangs in Unterkapitel I.2 erwähnt, ist es zum Zweck der angestrebten Erstellung eines poetologischen Profils des Neidhart-Œuvres in der Großen Heidelberger Liederhandschrift zunächst notwendig, einen möglichst vollständigen Überblick über das Corpus des Dichters im Codex zu gewinnen. Dazu liefert zwar der dort gegenwärtig noch erhaltene Textbestand bereits umfangreiches Material, doch ist es angesichts der bereits genannten großen Sprünge in der neuzeitlichen Strophenzählung sowie der teilweise unvollständigen Strophen unübersehbar, dass bei der Eintragung des Werks durch den Zürcher Schreiber noch einige weitere Lieder überliefert worden sein müssen. Bei diesen Lücken handelt es sich nicht um die einzigen Stellen in der Handschrift, wo durch das Herausschneiden von Blättern Textverlust eingetreten ist[87]; es fehlen bei vier Autoren insgesamt ca. 200 Strophen, von denen – nach aktuellem Wissensstand[88] und wie hier in Unterkapitel II.3 Schritt für Schritt gezeigt wird – 80 Strophen sowie drei Strophenfragmente unter Neidhart überliefert waren. Bei einem somit ursprünglich 289 Strophen umfassenden Œuvre des Autors in der Handschrift handelt es sich hierbei immerhin um rund 28 %, die das Corpus mitgeprägt haben, welche bei der inhaltlichen Analyse ansonsten jedoch keine Berücksichtigung mehr finden würden. Im Vordergrund des folgenden Kapitels steht das Ziel, so viele Informationen wie möglich über den nicht mehr vorhandenen Teil des Corpus zu sammeln und davon ausgehend eine Rekonstruktion des Inhalts der verlorengegangenen Blätter vorzunehmen.

In Unterkapitel II.1 findet sich eine detaillierte Darstellung der historischen Gegebenheiten, vor deren Hintergrund es vermutlich zur Entfernung der

[87] Weitere von Blattverlust betroffene Autorcorpora im Codex Manesse sind jene Gottfrieds von Neifen (Lage III, nach Bl. 34); Eberhards von Sax (Lage V, Bl. 49–50) und Reinmars von Zweter, Bl. 323–324; vgl. HOLZNAGEL 1995, S. 141f.

[88] Vgl. VOETZ 2000, d.h. zugleich die einzige Publikation, die sich bisher mit der Rekonstruktion der verlorengegangenen Überlieferung Neidharts in Handschrift C auseinandergesetzt hat.

Pergamentblätter aus der Handschrift gekommen ist. Zum einen liefern juristische Dokumente Hinweise auf eine generelle Verbindung der Person Melchior Goldast von Haiminsfeld mit der Entwendung einzelner Blätter bis hin zu ganzen Büchern aus verschiedenen Bibliotheken. Außerdem kann auch der Zeitpunkt des Blattverlustes im Codex Manesse eingegrenzt und damit in zeitlicher Nähe zur Beschäftigung Goldasts und seines Kollegen Schobinger mit der Handschrift verortet werden. Dies ist anhand weiterer Textzeugen, die u.a. aus der Hand Goldasts selbst stammen, sowie auf der Grundlage bisheriger Erkenntnisse zu dessen Kontakten innerhalb der frühneuzeitlichen Gelehrtenwelt möglich.

Im darauffolgenden Unterkapitel II.2 wird aufgezeigt, welche Möglichkeiten bestehen, den ursprünglichen Inhalt des vom Textverlust betroffenen Corpus zumindest teilweise zu rekonstruieren. Die Hauptquelle für dieses Vorhaben bildet die Handschrift Ms. 104 der Vadianischen Sammlung (VadSlg Ms 104), die in der Kantonsbibliothek St. Gallen aufbewahrt wird und Anfang des 17. Jahrhunderts ebenfalls in dieser Stadt von Melchior Goldast verfasst wurde. Im Hauptteil des Manuskripts, den *Hypomnemata in aulicorum Poetarum Carmina amatoria sive Odas Eroticas*, befindet sich nämlich eine Liste zahlreicher Eigennamen, die in den Corpora des Codex Manesse vorkommen. Ein Teil davon befand sich im Neidhart-Corpus, der zur Zeit der Niederschrift offensichtlich noch vollständig war. Teilweise kann durch diese Angaben auf bestimmte Strophen bzw. Lieder geschlossen werden, die in anderen Textzeugen bis heute unter Neidharts Namen überliefert sind. Zudem stellt auch der Begleitteil *Animadversiones* des 1604 von Goldast veröffentlichten Bands *Paraeneticorum veterum pars I* einen Ausgangspunkt für einschlägige Rekonstruktionsversuche: Darin befinden sich – neben den vollständigen Abschriften von drei Autorcorpora – auch jene von insgesamt 18 heute nicht mehr erhaltenen Neidhart-Versen. Eine dritte Quelle stellt die Handschrift *Confusanea variarum observationum* dar, in die einige Strophen aus sieben Corpora des Codex Manesse Eingang gefunden haben, darunter auch eine Passage aus dem verschollenen Teil des Neidhart-Œuvres. Diese umfasst zwar nur eine Strophe, dabei handelt es sich jedoch zugleich um die einzige in einer Abschrift noch vollständig erhaltene.

Ziel von Unterkapitel II.3 ist es, zu rekonstruieren, welcher Textbestand sich auf den verlorengegangenen Seiten befunden haben muss. Dies geschieht mithilfe der Hinweise in Lothar Voetz‘ Aufsatz, mittels der drei Publikationen

Goldasts und unter Zurateziehen der Parallelüberlieferung in unterschiedlichen Handschriften sowie in den Neidhart-Druck z und z_2. Nach einer Vorstellung der hierfür angewendeten Methodik in II.3.1 beschäftigen sich die beiden Abschnitte II.3.2 und II.3.3 mit der Rekonstruktion des Inhalts der beiden Textlücken, die durch das Herausreißen einzelner Blätter entstanden sind. Natürlich ist es im Fall von Liedern bzw. Strophen, die bis zu Goldasts mutmaßlichem Eingreifen singulär in Hs. C überliefert waren, nicht mehr möglich, genauere Aussagen über deren Inhalt zu treffen. Dennoch können die Aufzeichnungen des Humanisten, sofern sie bereits aus anderen Neidhart-Kontexten bekannt sind, zumindest Hinweise auf den Typus eines Liedes liefern und damit zu dessen gattungspoetologischer Verortung beitragen, die im Zuge der Erstellung des poetischen Profils von Neidhart in C in Unterkapitel II.3 eine wichtige Rolle einnimmt.

In Unterkapitel II.4 erfolgt daraufhin eine Zusammenfassung der Rekonstruktionsergebnisse inklusive tabellarischer Überblicksdarstellungen der einzelnen rekonstruierten Lieder bzw. Strophen. Die erste Textlücke wird dabei in Abschnitt II.4.1 behandelt, die zweite Textlücke in II.4.2. In beiden Fällen stehen die Überlieferungssituation sowie die Zuordnung der Lieder zu Sommer- und Winterliedern im Fokus. Die Beschreibung von inhaltlich-poetologischen Gesichtspunkten, die durch die Textrekonstruktion zum bisher bekannten Liedbestand des Codex Manesse hinzukommen, ist schließlich Thema von Unterkapitel II.5. Auch dieses ist wiederum in die Abschnitte II.5.1 und II.5.2 geteilt, die sich jeweils mit den inhaltlichen Charakteristika der ersten bzw. der zweiten Textlücke beschäftigen.

II.1 Forschungsstand und historische Hintergründe

Betrachtet man beliebige Seiten in der Großen Heidelberger Liederhandschrift, so fallen neben den römischen Zahlen, mit denen die einzelnen Autorcorpora gekennzeichnet sind, noch zwei durchgehende Arten der Nummerierung mit arabischen Zahlen auf: Einerseits die jeweils rechts oben auf der *recto*-Seite vorgenommene Blattzählung und andererseits jene Nummern, welche – mit wenigen Ausnahmen – rechts über bzw. neben sämtlichen Strophen stehen und mit jedem Œuvre neu beginnen. Während die Nummerierung der Blätter auch im Œuvre Neidharts durchgängig ist, fallen bei der Strophenzählung jedoch zwei

Lücken ins Auge: Bl. 274v endet mit der Beschriftung „33“, wohingegen die erste Nummer auf Bl. 275r – nach vier unbeschrifteten Zeilen – „94“ lautet. Ebenso endet Bl. 276v mit der Nummer 150, während Bl. 277r – nach zwei unbeschrifteten Zeilen – mit der Nummer 173 beginnt. Auch im Hinblick auf Strophenform und Inhalt wird deutlich, dass hier etwas fehlt: C 33 bildet in Analogie zu den vorangehenden Abschnitten von Sommerlied 11 noch eine vollständige Strophe, sodass die fünf Verse auf der nächsten Seite ohne Anbindung bleiben. Bl. 276v wiederum endet mit einer einzigen Zeile bzw. zwei Versen, während der Beginn der nächsten noch erhaltenen Seite auch lediglich zwei Zeilen und ein darunter noch hinzugefügtes Wort bietet, was vier Verse ergibt. Das wäre im Vergleich zum Aufbau der vorangegangenen Strophen von Sommerlied 14 ebenfalls zu kurz – einmal ganz abgesehen von der gestörten Semantik.

Dass die Blattzählung auch an dieser Stelle keine Lücken aufweist, ist dadurch zu erklären, dass sie erst später angebracht wurde als die Strophennummerierung, und zwar zu einem Zeitpunkt, als der Textverlust bereits eingetreten war; die Unterschiede zwischen den beiden Schreiberhänden sind auf den ersten Blick zu erkennen. Das offensichtliche Fehlen von Blättern an diesen beiden Stellen findet auch im Faksimile des Codex Manesse nur begrenzt Niederschlag: Während zwischen Bl. 274v und 275r zwei abgeschnittene Blattreste nachgebildet sind, folgt Bl. 277r auf 276v, ohne dass der Textverlust hier auch durch die Andeutung eines weiteren Blattes dazwischen angezeigt würde.[89] Nachdem man bei der Erstellung des Faksimiles um eine originalgetreue Nachbildung der Handschrift bemüht war, lässt dies darauf schließen, dass auch im Codex mit freiem Auge nur der Verlust von zwei Blättern sichtbar ist. In Anbetracht der inhaltlichen Unstimmigkeiten zwischen Bl. 276v und 277r ist allerdings davon auszugehen, dass das Corpus mindestens noch ein Blatt mehr enthalten haben muss.

Bezüglich der genauen Anzahl der fehlenden Blätter u.a. in diesem Autorcorpus gelangte man im Laufe der Forschungsgeschichte zum Aufbau von Handschrift C zu widersprüchlichen Ansichten. Oechelhäuser, dem der Codex nur in gebundener Form vorlag,[90] erkannte nicht, dass Lage XXV das gesamte

[89] Vgl. *Die Manessische Lieder-Handschrift*, Bd. 2: *Einleitungen von Rudolf Sillib, Friedrich Panzer und Arthur Haseloff*, Leipzig 1925–1929.

[90] Vgl. OECHELHÄUSER, Adolf von: Zur Entstehung der Manesse-Handschrift, in: *Neue Heidelberger Jahrbücher* 3 (1893), S. 152–189.

illuminierte bzw. beschriftete Corpus Neidharts in C umfasst, d.h. auch Bl. 280 miteinschließt; aufgrund dessen war es ihm nicht möglich, auf korrekter Grundlage Rekonstruktionsversuche zur ursprünglichen Blattanzahl in dieser Lage anzustellen. Er vermutete ein einziges entferntes Blatt nach Bl. 279,[91] was tatsächlich von Bl. 273 bis 279 eine gerade Blattanzahl und damit eine aus seiner Perspektive vollständige Lage ergeben hätte. Allerdings ist diese Annahme schon angesichts der inhaltlichen Kohärenz beim Übergang von Bl. 279v zu 280r im Gegensatz zu den semantischen Ungereimtheiten auf Bl. 274v vs. Bl. 275r sowie Bl. 276v vs. Bl. 277r zu vernachlässigen.

Friedrich Apfelstedt war sich 1881 der Zugehörigkeit von Bl. 280 zu Lage XXV zwar bewusst, gelangte allerdings zu der Schlussfolgerung, dass die erste Textlücke aus zwei Blättern und die zweite aus einem Blatt bestehen müsse[92] – was, wie im Folgenden ausgeführt wird, aus herstellungstechnischen Gründen unplausibel wäre. Diese These wurde zudem 1909 von Pfaff vertreten, der in seiner Transkription der Handschrift anmerkte: „Nach Strophe 33 ist eine Lücke von 61 Strophen = 2 Blättern“[93], sowie von Edmund Wießner in der 1923 erstveröffentlichten Neuauflage von Moritz Haupts Neidhart-Edition[94]. Ebenfalls 1923 wurde der Codex Manesse allerdings nach Leipzig transportiert und dort auseinandergenommen, um ein farbiges Faksimile zu erstellen; außerdem sollten im Auftrag der Direktion der Bibliothek Heidelberg durch die Auseinandernahme frühere „Feststellungen über die Beschaffenheit und Abgrenzung der Lagen“[95] überprüft werden. So gelangte Hilliger 1926 schließlich zur Erkenntnis, dass es sich beim ersten verlorenen Textbestandteil um drei Blätter gehandelt haben muss, damit man auf eine ursprünglich vollständige Lage kommt und zugleich der an dieser Stelle relativ große Sprung in der Strophenzählung erklärbar ist. Seine Schlussfolgerung untermalte er mit

[91] Vgl. OECHELHÄUSER 1893, S. 186.

[92] Vgl. APFELSTEDT, Friedrich: Zur Pariser Liederhandschrift, in: *Germania* 26 (1881), S. 213–229.

[93] Vgl. PFAFF, Fridrich/SALOWSKY, Hellmut: *Die große Heidelberger Liederhandschrift*, Teil 1, Heidelberg 1984, S. 902, Sp. 2.

[94] Vgl. WIEßNER, Edmund (Hg.): *Kommentar zu Neidharts Liedern*, Leipzig 1954, S. VI (im Folgenden: WIEßNER 1954a).

[95] HILLIGER, Benno: Die Manesse-Handschrift. Beobachtungen bei ihrer Auseinandernahme, in: *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 43 (1926), S. 157.

einer Grafik, die den mutmaßlichen Aufbau der vollständigen Lage XXV veranschaulicht (hier in leicht adaptierter Form dargestellt[96]):

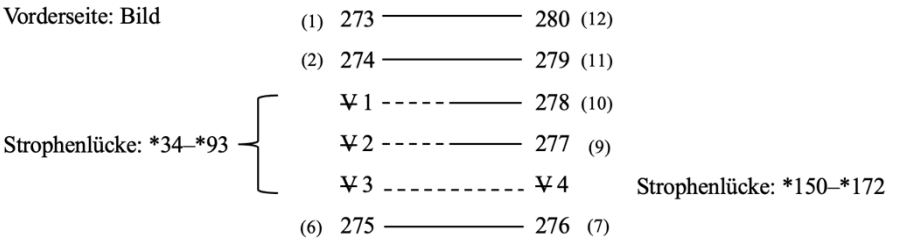


Abb. 1: Ursprünglicher Aufbau von Lage XXV (nach Hilliger 1926, S. 165)

Gemäß dieser Darstellung bestand die Neidhart-Lage ursprünglich aus einem Senio, d.h. sechs Doppelblättern bzw. 24 Seiten; nach dieser Annahme war wie in den meisten Lagen des Codex Manesse zu jedem Blatt ein Gegenblatt vorhanden. Das muss selbstverständlich nicht zwangsläufig der Fall sein, nachdem auch bereits im Zuge der Umarbeitungen in der Handschrift Doppelblätter auseinandergeschnitten oder einzelne Blätter eingefügt worden sein können, allerdings waren bei der Auseinandernahme von Hs. C in solchen Fällen dann auch Spuren davon erkennbar.[97] In XXV sind jedoch keine Heftspuren vorhanden, und dass der Textverlust erst zu späterer Zeit stattfand, wird durch den Sprung in der neuzeitlichen Strophenzählung sowie daran

[96] Vgl. HILLIGER 1926., S. 165. Die Nummern der fehlenden Blätter, „1–4“, wurden von mir zur Verdeutlichung ihrer angenommenen ursprünglichen Position eingefügt. Des Weiteren habe ich den Nummerierungen der nicht mehr (vollständig) erhaltenen Verse Asteriske vorangestellt. Die zweite Strophenlücke wird von Hilliger als „151–172“ ausgewiesen; nachdem allerdings bereits C *150 – analog zu C *93 und *172 – nur teilweise erhalten ist, wird sie hier mit „*150–*172“ bezeichnet.

[97] Dies trifft etwa auf die auf Neidharts Corpus folgende, mit Bl. 281 beginnende Lage XXVI zu, in der die Blätter 282, 284 und 286 eingeheftet wurden, was für Hilliger anhand von deren Position und Falzung nachvollziehbar war; vgl. ebd. Nachdem das laut seinen Beobachtungen noch vor dem Anbringen des neuen Einbands in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Paris geschehen sein muss (vgl. ebd.), ist davon auszugehen, dass dieses Vorgehen Bestandteil der Arbeit an der Herstellung der Handschrift im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts in Zürich war.

deutlich, dass ihn Melchior Goldast in seinen Randbemerkungen zu von ihm festgestellten Lücken in der Handschrift mit keinem Wort erwähnte.[98]

Demnach besteht der äußerste Doppelbogen aus dem ersten Blatt 273 und dem letzten mit der Nummer 280; ebenso hängen Bl. 274 und 279 zusammen. Das Gegenblatt zu Bl. 278 muss angesichts der ersten Textlücke dann ein herausgetrenntes, heute verschollenes Blatt (hier als „Ⅴ 1“ bezeichnet) gewesen sein. Darauf folgte, wie auch der zweite Blattrest im Codex zeigt, noch ein weiteres („Ⅴ 2“), das mit Bl. 277 ein Doppelblatt bildete. Von den heute vorhandenen Bestandteilen des Corpus bleiben dann noch Bl. 275 und 276 übrig; hinzu kommt der zweite Textverlust („Ⅴ 4“), der laut allgemein übereinstimmender Forschungsmeinung[99] ein Blatt umfasst. Nachdem in dieser Lage wie gesagt keine Anzeichen dafür vorhanden sind, dass einzelne Blätter eingeheftet oder angeklebt wurden, muss allerdings auch zu diesem ein vorderes Gegenblatt existiert und die erste Textlücke somit drei Blätter umfasst haben. Dazu passt eine Feststellung, die sich auch ohne nähere Kenntnisse der Identität dieser verschwundenen Strophen treffen lässt: Während die zweite Textlücke, die von C *150–*172 reicht, 21 vollständig verlorene und zwei fragmentarisch erhaltene Strophen umfasst, ist die erste von C *34–*93 mit 59 vollständig verlorenen Strophen und ein paar noch vorhandenen Versen ca. drei Mal so umfangreich. Daher leuchtet es ein, dass dafür auch nicht etwa nur der doppelte, sondern der dreifache Platz benötigt wurde. Somit gelangte Hilliger zu der Erkenntnis, dass das fünfte der Doppelblätter, die für die Lage aufeinandergelegt wurden, aus dem dritten verlorenen Blatt der ersten Textlücke („Ⅴ 3“) sowie dem einzigen, das die zweite Textlücke bildet („Ⅴ 4“), bestanden haben muss.

Eine Bestätigung findet diese These durch die kleinen Zahlen, die jeweils auf den *recto*-Seiten des Neidhart-Corpus mit Bleistift rechts ganz oben in der Ecke angebracht wurden (in Abb. 1 jeweils in Klammern und kleinerer Schriftgröße dargestellt). Sie werden bereits in Oechelhäusers Beitrag erwähnt,[100] wobei dieser allerdings aufgrund der fehlerhaften Lagenzuordnung nicht imstande war, dahinter eine Systematik zu erkennen. Für Hilliger stellen sie jedoch einen weiteren Anhaltspunkt dafür dar, dass der Textverlust vier Blätter betragen muss, denn hier wurde die Lage im Prinzip von Bl. 273 – „1“ – bis Bl. 280 – „12“ –

[98] Vgl. Hilliger 1926, S. 157.
[99] Vgl. Hilliger 1926., S. 164.
[100] Vgl. Oechelhäuser 1893, S. 169.

durchnummeriert. Dabei fehlen genau die Zahlen 3, 4, 5 und 8, die – wie anhand von Abb. 1 ersichtlich – den verlorengegangenen Blättern zugekommen wären.[101] Hilliger vermutet, dass die Nummerierung von einem „Gelehrte[n] des 18. oder 19. Jahrhunderts“[102] stammt, der bereits das korrekte Ausmaß des Blattverlustes erkannte. Wären die Zahlen schon vor dessen Eintritt hinzugefügt worden, würde sich die Frage stellen, warum das ausgerechnet bei diesem Corpus der Fall war, dessen Besonderheit vor allem in den Textlücken besteht; eine Identität des Schreibers mit Goldast kann aufgrund des Schriftbilds ausgeschlossen werden. Die Annahme von vier fehlenden Blättern wurde in weiterer Folge auch von Friedrich Panzer 1929[103], von Ewald Jammers in dessen Lagenschema 1965[104], von Wilfried Werner 1981[105] sowie in Holznagels Beschreibung der „Einrichtung [...] des Neidhart-Corpus‘ in C“ 1995 übernommen[106], während Dietrich Boueke 1967[107] und Schweikle 1990[108] nach wie vor vom Verlust von nur zwei Blättern ausgehen.

Dass die im gesamten Codex jeweils mit Tinte am Strophenbeginn vorgenommene Strophenzählung möglicherweise vom humanistischen Gelehrten Melchior Goldast von Haiminsfeld (1578–1635) vorgenommen wurde, wurde bereits von Hilliger angedeutet[109] und wird etwa von Voetz 2015 als erwiesen betrachtet[110]. Während Holznagel auch die Möglichkeit nicht

---

[101] Laut meiner eigenen Sichtung des Faksimiles der Handschrift (Version von 1925–1929) sind davon mit freiem Auge die Zahlen 1, 6 (sehr blass), 7, 9, 10, 11 und 12 erkennbar.

[102] HILLIGER 1926, S. 165.

[103] Vgl. PANZER, Friedrich: Lied und Bild, in: *Die Manessische Lieder-Handschrift*, Bd. 2: *Einleitungen von Rudolf Sillib, Friedrich Panzer und Arthur Haseloff*, Leipzig 1925–1929, S. 45–96, hier: S. 50.

[104] Vgl. JAMMERS, Ewald: *Das Königliche Liederbuch des deutschen Minnesangs. Eine Einführung in die sogenannte Manessische Handschrift*, Heidelberg 1965, S. 282.

[105] Vgl. WERNER, Wilfried: Die Handschrift und ihre Geschichte, in: Koschorreck, Walther/Werner, Wilfried (Hgg.): *Codex Manesse. Die große Heidelberger Liederhandschrift,* Bd. 2: *Kommentar zum Faksimile des Codex Palatinus Germanicus 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Kassel/Frankfurt 1981, S. 145–165, hier: S. 161.

[106] Vgl. HOLZNAGEL 1995, S. 343ff.

[107] Vgl. BOUEKE 1967, S. 11.

[108] SCHWEIKLE 1990, S. 4.

[109] Vgl. SCHWEIKLE 1990., S. 164.

[110] Vgl. VOETZ, Lothar: *Der Codex Manesse. Die berühmteste Liederhandschrift des Mittelalters*, Darmstadt 2015, S. 124.

ausschließt, dass die Zahlen vom St. Galler Juristen Bartholomäus Schobinger stammen könnten, der Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts mit Goldast zusammenarbeitete[111], stellte Johann Jakob Bodmer bereits 1748 im Vorbericht zu den *Proben der alten schwäbischen Poesie des Dreyzehnten Jahrhunderts* fest: „Man kan auch Goldasts Hand bey vielen Strophen, die er numerotirt hat, erkennen."[112] Tatsächlich weist der Vergleich des Schriftbilds in Goldasts handschriftlichen Publikationen *Hypomnemata in aulicorum poetarum veterum*, *Collectanea varia* und *Confusanea variarum observationum* große Ähnlichkeiten mit jenem der Nummern auf, die u.a. rechts neben fast allen Neidhart-Strophen angebracht wurden.[113] Im noch erhaltenen Teil des Corpus, der die Nummern 1–33, 94–150 sowie 173–209 enthält, kommt es an vier Stellen zu Unregelmäßigkeiten: Strophe 118 ist fälschlicherweise bereits als „119" gekennzeichnet, ebenso gibt es einen Sprung von 121 auf 123, sodass die eigentlich erst an 122. Stelle stehende Strophe bereits mit einer „124" versehen ist. Das gleicht sich allerdings dadurch wieder aus, dass nach der Nummer 247 eine Strophe ausgelassen wurde, bevor für die sich an 247. Position stehende Strophe eine „248" folgt; auch nach Goldasts „260" blieb eine Strophe unbeachtet. Somit entsprechen sich die manuelle Zählung und tatsächliche Strophenstellung ab Nummer 261 wieder. Angesichts dieser Unstimmigkeiten muss betont werden, dass natürlich nur unter der Voraussetzung, dass keine weiteren Strophennummern in sich nicht ausgleichender Weise ausgelassen bzw. übersprungen wurden, von einem Verlust von genau 80 Strophen auszugehen ist.

Über die Gesamtheit der Umstände, unter denen der Codex Manesse, an dem die Arbeit in Zürich um 1330 beendet wurde, schließlich in Goldasts Hände gelangt ist, können bis heute lediglich Vermutungen angestellt werden. Dank einer Reihe von Dokumenten ist der Weg der Handschrift um 1700 jedoch zumindest teilweise nachverfolgbar: Als der Schweizer Freiherr Johann Philipp von Hohensax (1550–1596) vier Jahre vor der Jahrhundertwende starb, wurde in seinem Nachlass u.a. diese Handschrift gefunden. Der Adlige mit Wohnsitz

[111] Vgl. HOLZNAGEL 1995, S. 343.

[112] BODMER, Johann Jakob (Hg.): *Proben der alten schwäbischen Poesie des Dreyzehnten Jahrhunderts. Aus der Manesischen Sammlung*, Zürich 1748, S. VI.

[113] Bilder aus den Handschriften sind in Wolbrings Dissertation abgedruckt; vgl. WOLBRING 2019, S. 195, 196, 198, 205, 206, 209, 211 u.a.

auf Burg Forstegg im Kanton St. Gallen war durch die Bekanntschaft mit dem Pfalzgrafen Christoph (Sohn des 1559–1576 amtierenden Kurfürsten Friedrich III.) seit seinem 18. Lebensjahr in Kontakt zum Heidelberger Hof gestanden, übte 1575–1576 das Amt eines kurfürstlichen Rates aus und fungierte unter Johann Casimir von Pfalz-Simmern 1590–1593 in Mosbach nahe Heidelberg als Rat, Vogt und Oberamtmann für das Fürstenhaus.[114] Wann genau der Codex in den Besitz der Heidelberger Pfalzgrafen und Kürfürsten gelangte, ist unklar; dass dies in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts für einen nicht näher definierbaren Zeitraum der Fall gewesen sein muss, bezeugen jedenfalls Rückgabeforderungen Friedrichs IV. von der Pfalz, die allerdings erst 1607 geäußert wurden.[115]

Wie Voetz 2015 schreibt, dürfte Johann Philipp von Hohensax die Handschrift 1594 von Mosbach aus nach Forstegg mitgenommen haben, als er auf die heimatliche Burg zurückkehrte, um den von seinem verstorbenen Bruder zurückgelassenen Besitz zu verwalten. Die Aufteilung des Erbes verlief nicht konfliktfrei; zwei Jahre später verübte Johann Philipps ältester Neffe einen Mordanschlag auf ihn, dessen Folgen der Freiherr am 12. Mai 1596 erlag.[116] Zweifelsfrei dokumentiert ist zudem, dass der Codex Manesse Ende des Jahres 1607 von Hohensax‘ Witwe Adriana Franziska von Brederode von Forstegg wieder nach Heidelberg zurückgebracht wurde, wo ihn Kurfürst Friedrich IV. mindestens bis 1612 in der Bibliotheca Palatina aufbewahren ließ.[117] Für die Zeit zwischen Philipps Tod 1596 und der Übergabe 1607 existieren einige Zeugnisse, die darauf hindeuten, dass „sich der Codex Manesse [...] an verschiedenen Orten innerhalb eines größeren Raums südlich und westlich des Bodensees befand“[118], einige davon sind etwa St. Gallen und Forstegg an der östlichen Grenze sowie Randegg, Schaffhausen und Zürich an der westlichen Grenze dieses Gebiets.

Ebenso gilt als gesichert, dass die Handschrift Ende 1597 Bestandteil der „äußerst umfangreich[en] und wertvoll[en]“[119] Privatbibliothek des St. Galler

[114] Vgl. VOETZ 2015, S. 122.
[115] Vgl. VOETZ 2015, S. 123.
[116] Vgl. VOETZ 2015, S. 123.
[117] Vgl. VOETZ 2015, S. 122; Lothar Voetz nimmt eine wahrscheinliche Aufbewahrungsdauer des Codex in Heidelberg bis frühestens 1619 oder sogar 1622 an, bevor sich seine Spuren bis 1757 wieder verlieren.
[118] Vgl. VOETZ 2015, S. 123.
[119] Vgl. VOETZ 2015, S. 123.

Juristen und Humanisten Bartholomäus Schobinger (1566–1604) wurde. Das Mitglied einer angesehenen Patrizierfamilie war mit dem verstorbenen Freiherrn befreundet gewesen und hatte ihn zudem in Rechtsfragen beraten.[120] Eine Gemeinsamkeit der beiden Männer war zudem ihr Interesse an der Beschäftigung mit Literatur, das sich bei Schobinger auf die Arbeiten des humanistischen Gelehrten, Reformators, Bürgermeisters und Historiographen Joachim von Watt (latinisierter Name: Vadian[us], 1484–1551), aber insbesondere auch auf alt- und mittelhochdeutsche Werke konzentrierte. Aufgrund dieses Naheverhältnisses war es auch der letzte Wille Johann Philipps von Hohensax, dass Schobinger zu einem der Beistände des Vormundschaftsrats ernannt wurde, den der Zürcher Stadtrat zur Vollstreckung seines Testaments einsetzte. Nachdem sich das Tätigkeitsfeld des Juristen auf die Ordnung des Nachlasses auf Burg Forstegg fokussierte, erhielt er Zugang zum damals dort aufbewahrten Codex Manesse, der über zwei Umwege schließlich in das nur etwa 50 km entfernt gelegene St. Gallen gelangte.[121] So kam es, dass Schobinger mindestens bis Juli 1604 „die alleinige Verfügungsgewalt über die Handschrift ausübte“[122], wenngleich unklar ist, auf welcher Rechtsgrundlage dies geschah.[123]

Im Frühjahr 1599 stellte Schobinger einen Assistenten an, der ihm in erster Linie bei der Vorbereitung einer Edition der Werke Vadians anlässlich von dessen 50. Todestag im Jahre 1601 behilflich sein sollte.[124] Daneben beabsichtigte er aber auch, Handschrift C zu edieren.[125] Diese Arbeiten übernahm der erst 21-jährige Melchior Goldast (1578–1635) aus Espen im Thurgau, der dafür von seinem frühen Förderer, dem Theologieprofessor Johann Wilhelm Stucki,

---

[120] Zu dieser und den weiteren Informationen zum Verhältnis zwischen Freiherr Philipp von Hohensax und Bartholomäus Schobinger in diesem Absatz vgl. VOETZ 2015, S. 123.

[121] Kurz nach von Hohensax‘ Tod befand sich dieser – vermutlich durch Schobinger verliehen – bei Johann Wilhelm Stucki, der die Handschrift dann an Johann von Schellenberg weitergab, bevor ihn Letzterer schließlich am 23. Dezember 1597 an Schobinger zurücksandte; vgl. WERNER 1979, S. 15; WOLBRING 2019, S. 24.

[122] Vgl. VOETZ 2015, S. 124.

[123] Voetz führt auch die Möglichkeit an, dass sich der Codex die gesamte Zeit über *de iuris* im Besitz der Heidelberger Pfalzgrafen und Kurfürsten befand; vgl. VOETZ 2015, S. 123.

[124] Zu dieser und weiteren Informationen zu Goldasts Aufenthalt bei Schobinger in den nächsten drei Absätzen, falls nicht anders gekennzeichnet, vgl. VOETZ 2015, S. 124, sowie für eine ausführliche Beschreibung WOLBRING 2019, S. 24–32.

[125] Vgl. SCHIEß, Traugott: Zu Goldasts Aufenthalt in St. Gallen, in*: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* 71, NF 32 (1917), S. 241–282, hier: S. 244.

empfohlen wurde[126] und der von Voetz 2015 als „selbst für einen Späthumanisten ganz außergewöhnlicher Weise vielseitig interessiert[] und gebildet[]“[127] beschrieben wird. Er hatte im Vorjahr sein Studium der Philosophie und Jurisprudenz abgeschlossen und wohnte während seines Aufenthalts in St. Gallen bei Schobinger. Seine Aufgabe bestand im Grunde darin, zahlreiche mittellateinische und mittelhochdeutsche Texte aus alten Handschriften abzuschreiben, wobei er sehr bald auch mit dem Codex Manesse in Berührung gekommen sein muss, für deren Inhalt er sich – wie seine späteren, in Unterkapitel II.2 näher beschriebenen Publikationen zeigen – auch abseits vom Editionswunsch seines Arbeitgebers im Besonderen interessierte. Zu den Textzeugen hatte er zum einen über die Privatbibliothek Schobingers Zugang, aber auch die Bestände der Klosterbibliothek St. Gallen sowie die städtische *liberey* (die heutige Vadianische Sammlung der Kantonsbibliothek St. Gallen) standen ihm zur Verfügung.[128]

Der Zeitraum, während dem er im direkten Umfeld des Patriziers an den Abschriften arbeitete, war indes begrenzt: Bereits im November 1599 brach Goldast nach Genf auf, wo er – mit wenigen Unterbrechungen für Reisen zurück in die Schweiz sowie nach Deutschland – zu Studienzwecken bis 1603 blieb. Als potentielle Beweggründe für seine Abreise werden Intrigen gegen Goldast, die in einem Brief Stuckis an Schobinger angesprochen wurden[129], genauso für möglich gehalten wie die Tatsache, dass die wesentlichen für Schobinger zu erledigenden Arbeiten zu diesem Zeitpunkt bereits beendet waren.[130] Erst im Juli 1603 kam er wieder nach St. Gallen und wohnte erneut bei Schobinger; für diese Zeit belegt ist dessen weitere Unterstützung bei der Bearbeitung von Vadians Werken sowie

---

[126] Vgl. Goldast, Melchior: *Virorum Cll. Et Doctorum Ad Melchiorem Goldastum JCtum & Polyhistorem celebratissimum Epistolae ex Bibliotheca* Henrici Günteri Thülemarii, JC. editae [Hg. von Heinrich Günther von Thulemeyer]. Accedit in calce Forstnerianarum Epistolarum Mantissa, Francofurti, Spirae [= Frankfurt a. M., Speyer] 1688, Nr. 2, sowie für eine ausführliche Schilderung des Zustandekommens dieses Dienstverhältnisses und weitere Literaturangaben WOLBRING 2019, S. 24ff.

[127] VOETZ 2015, S. 124.

[128] Vgl. VOETZ 2015, S. 123.

[129] Vgl. Goldast 1688, Nr. 14.

[130] Vgl. GAMPER, Rudolf: Die Bücherdiebstähle des Melchior Goldast in St. Gallen, in: Mayer, Marcel/Sonderegger, Stefan/Kaeser, Hans-Peter (Hgg.): *Lesen – Schreiben – Drucken*. Mit Beiträgen von Lorenz Hollenstein u.a., für Ernst Ziegler, St. Gallen 2003, S. 73–88, S. 144–147; hier: S. 76.

die Druckvorbereitung der *Paraeneticorum veterum pars I*, einem Zeugnis der Beschäftigung Goldasts mit dem Codex Manesse.[131] Bald darauf erhielt er durch die Vermittlung seines Arbeitgebers eine Stelle als Erzieher des Sohnes Philipps von Hohensax, die Goldast bereits gegen Ende 1603 antrat.[132]

Dem jungen Juristen blieben also insgesamt nur höchstens zehn Monate, um sich vor Ort eingehend mit der Großen Heidelberger Liederhandschrift auseinanderzusetzen. Auch für die Zeit seiner Abwesenheit in St. Gallen ist jedoch eine Weiterführung des Kontakts zwischen den beiden philologisch interessierten Juristen bezeugt, wobei es auch zu einem regen Austausch von mittelalterlichen Handschriften und weiteren historischen Dokumenten kam.[133] Nur so ist es auch erklärbar, wie es Goldast gelang, „alle Abschriften für die späteren Publikationen anfertigen und das Material zu den Anmerkungen sammeln“[134] zu können, was allein innerhalb seiner relativ kurzen Aufenthaltsdauer bei seinem Förderer nicht möglich gewesen wäre. Die freundschaftliche und in wissenschaftlicher Hinsicht sehr fruchtbare Verbindung zwischen den Männern brach erst mit dem Tod Schobingers im Juli 1604 ab. Goldast erhielt daraufhin den Auftrag, die Arbeit an der Edition von Vadians Texten fortzusetzen, weshalb er 1605 bei seinem Umzug nach Frankfurt auch einschlägige Unterlagen mit sich führte.[135] Den direkten Zugriff auf den Codex Manesse verlor er damit jedoch, nachdem bald nach dem Tod des älteren Juristen in der Stadtbibliothek zahlreiche Verluste und Schäden entdeckt wurden, woraufhin sämtliche Bücher im Haus Schobingers beschlagnahmt wurden.[136] So kam es, dass 1605 mit dem ‚St. Galler Prozess‘ ein Gerichtsverfahren gegen ihn eingeleitet wurde, das den inzwischen 27-Jährigen als nicht sonderlich vertrauenswürdig im Umgang mit u.a. alten Handschriften erscheinen ließ.

Darauf, dass auch das Verschwinden der vier Pergamentblätter auf Goldast zurückgeht, deuten verschiedene Aufzeichnungen wie auch historiographische Indizien hin. Zum einen sind Aufzeichnungen des Philologen in Form von Randbemerkungen in der Handschrift selbst erhalten, mittels derer er auf

[131] Vgl. WOLBRING 2019, S. 28.
[132] Vgl. WOLBRING 2019, S. 125.
[133] Vgl. GOLDAST 1688, Nr. 45.
[134] SCHIEß 1917, S. 250.
[135] Vgl. GAMPER 2003, S. 78.
[136] Vgl. SCHIEß 1917, S. 256 u. 258; VOETZ 2015, S. 127.

Lücken hinwies: Das trifft etwa auf die Corpora Gottfrieds von Neifen (Bl. 34v sowie 41v) und Reinmars von Zweter (Bl. 323v) zu, wo zumindest in ersterem und letzterem Fall eindeutig Textverlust eingetreten ist. In Neidharts Corpus fehlen jedoch derartige Zusätze von Goldasts Hand, was nahelegt, dass zum Zeitpunkt seiner Sichtung des Codex hier noch der ursprüngliche Strophenbestand gegeben war. Des Weiteren veröffentlichte er mehrere Werke, in denen zum Teil Strophenzahlen und Verse genannt werden, die in dem Œuvre heute nicht mehr vorhanden sind; eine genauere Auseinandersetzung mit diesen Publikationen erfolgt in Unterkapitel II.2.

Zum anderen wurde mit der Rostgaard-Handschrift (Sigle „Gl. kgl. Saml. 439, fol.“, heute aufbewahrt in der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen) zwischen 1686 und 1697 – d.h. zu einem Zeitpunkt, als sich der Codex Manesse bereits in der Königlichen Bibliothek in Paris befand – die erste vollständige Abschrift des Codex Manesse erstellt.[137] Diese ist nach dem dänischen Archivar Frederik Rostgaard (1671–1745) benannt, dem mit der Hilfe einiger weiterer Schreiber somit jenes Vorhaben gelang, an dem Schobinger und Goldast Anfang des 17. Jahrhunderts aufgrund von Zeitmangel gescheitert waren. Nachdem die verlorengegangenen Blätter des Neidhart-Corpus in dieser Abschrift nicht mehr vorhanden waren, kann der Blattverlust zunächst auf den Zeitraum zwischen der Abreise Goldasts aus St. Gallen 1603 und dem Beginn der Arbeit an der Rostgaard-Handschrift 1686 eingegrenzt werden.[138] Wie Holznagel zudem ausführt, sind „größere Blattverluste nach dem Neubinden eher unwahrscheinlich“[139], sodass diese höchstwahrscheinlich auch bereits vor dem Anbringen des neuen Einbands des Codex Manesse um 1670 eingetreten sein dürften.

Konkret für Goldast als Verursacher des Verlustes sprechen zudem einige juristische Dokumente, in denen sein Name vermerkt ist; es wäre nämlich – wie bereits angedeutet – nicht das erste Mal gewesen, dass er in Zusammenhang mit

---

[137] Vgl. GÜNZBURGER, Angelika: Die Rezeption der Texte. Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert, in: Mittler, Elmar/Werner, Wilfried (Hgg.): *Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 4. September 1988*, mit Beiträgen von Harald Drös u.a. 2., verbesserte Aufl., Heidelberg 1988, S. 372–387; S. 654–662; hier: S. 382; HOLZNAGEL 1995, S. 344; RÖHN, Hartmut: Zu Frederik Rostgaards Ausgabe des althochdeutschen Isidor (1738), in: *Pauls und Braunes Beiträge* 78 (1976), S. 180–202; hier: S. 186; WOLBRING 2019, S. 189.

[138] Vgl. HOLZNAGEL 1995, ebd.

[139] HOLZNAGEL 1995, Anm. 63.

der Entwendung von Bestandteilen eines Buchs in Verbindung gebracht wurde. Wie sich im Zuge von Zeugenbefragungen herausstellte, hatte er etwa gegenüber Jacob Lorhard, dem Rektor eines St. Galler Gymnasiums, angegeben, in Genfer wie auch in französischen Bibliotheken einzelne Blätter, die ihm besonders interessant erschienen, aus Büchern herausgerissen und heimlich mitgenommen zu haben.[140] Auf die Spur, dass Schobinger und Goldast etwas mit dem Verschwinden zahlreicher Seiten wie auch ganzer Werke aus der Stadtbibliothek zu tun haben könnten, war man im Grunde bereits vor dem Tod des Ersteren gekommen; diesbezüglichen Gerüchten wurde jedoch zu Lebzeiten Schobingers nicht weiters nachgegangen.[141] Dies ist dadurch zu erklären, dass der Jurist als Angehöriger einer Patrizierfamilie wie auch als vielseitig belesener und interessierter Humanist in St. Gallen hohes Ansehen genoss und es niemand wagte, dieses durch Vorwürfe des Bücher- und Blattdiebstahls zu beschädigen. Es fiel jedoch auf, dass die Verluste vor allem Textbestände Vadians betrafen[142] – und das zu einer Zeit, als die beiden Männer an der Edition des Werks ebendieses Autors arbeiteten, was angesichts des Prestiges und der Öffentlichkeitswirksamkeit des Projekts um den ehemaligen St. Galler Bürgermeister allgemein bekannt war.

Obwohl der Stadtrat bereits im Mai 1604 beschlossen hatte, die städtische *liberey* einer Neuordnung zu unterziehen und sie dabei auch auf etwaige Schäden zu überprüfen,[143] fand die erste Begehung erst nach Schobingers Ableben im Sommer desselben Jahres statt. Dabei stellte man fest, „dass sich die Bücherei in einem desolaten Zustand befand und dass aus zahlreichen Büchern Seiten herausgeschnitten worden waren".[144] Die erste Maßnahme bestand – wie bereits erwähnt – darin, die Privatbibliothek Schobingers in Gewahrsam zu nehmen, zudem wurde ein Gerichtsverfahren eingeleitet. Zu diesem Zweck konstituierte sich 1605 eine Untersuchungskommission, deren sieben Mitglieder im Juli

[140] Vgl. VOETZ 2015, S. 127; SCHIEß 1917, S. 256f.; Scherer, Georg Caspar: *Die Stadtbibliothek St. Gallen (Vadiana). 1. Teil: Geschichte der öffentlichen Bibliothek der Stadt St. Gallen 1551–1801*, hg. von Hans Fehrlin, mit 9 Abbildungen, St. Gallen 1951 (= Neujahresblatt des Historischen Vereins des Kantons St. Gallen 91), S. 16.

[141] Vgl. VOETZ 2015, S. 127.

[142] Vgl. VOETZ 2015, S. 127.

[143] Vgl. SCHERER 1951, S. 25.

[144] WOLBRING 2019, S. 32f., nach SCHIEß 1917, S. 256.

Zeugen darüber befragten, was diesen über den Umgang der beiden Humanisten mit alten Handschriften und Drucken bekannt war.[145]

Angesichts der daraus resultierenden Aussagen erschien eine Verbindung Schobingers und Goldasts mit den Bücherdiebstählen äußerst naheliegend: So war etwa wiederholt davon die Rede, dass sich die beiden Juristen des Öfteren in der Bibliothek eingeschlossen hätten, „und zahlreiche Bücher seien korbweise aus der Liberey herausgetragen und in die Wohnung Schobingers getragen worden."[146] Einer der Zeugen, der Stadtarzt Lorentz Rotmund, wies außerdem darauf hin, dass Goldast im Gespräch mit ihm die größere Nützlichkeit von Büchern für Philologen wie ihn im Gegensatz zu jener für die Mönche betont hatte, die sich nicht mit ihnen beschäftigen würden.[147] Diese Ansicht entsprach durchaus der humanistischen Denkweise dieser Zeit, gemäß derer die eingehende Beschäftigung mit Büchern durch Gelehrte deren bloßer Konservierung in jedem Fall vorzuziehen war und die Edition eines Werks zudem als weitaus wertvoller betrachtet wurde als die originalen Schriften, die nach der Verwendung z.T. auch vernichtet wurden.[148] Diese Vorgehensweise hat sich allerdings aus heutiger Perspektive insofern als äußerst problematisch erwiesen, als dass dadurch der Eigenwert der Originale missachtet wurde und zahlreiche Textbestände unwiederbringlich verloren gingen, da – wie etwa auch die vier verschollenen Blätter aus dem Neidhart-Corpus in C – längst nicht alle entwendeten Dokumente auch tatsächlich publiziert wurden.

Im August 1605 kam es aufgrund der eindeutigen Zeugenaussagen zum Gerichtsprozess. Während die Anklage nicht erhalten ist, lässt sich der festgehaltenen Verteidigungsschrift Goldasts einerseits ein Geständnis entnehmen: Er räumt ein, ganze Bücher wie auch einzelne Blätter in Schobingers Haus befördert zu haben, wobei er und der inzwischen Verstorbene auch Teile der Handschriften und Drucke ausschnitten.[149] Andererseits gibt er die Verantwortung für die Schäden allerdings zur Gänze an Schobinger ab, in dessen Auftrag er stets gehandelt und über dessen Willen er sich nie hinweggesetzt habe.

---

[145] Vgl. Scherer, S. 15f.

[146] Voetz 2015, S. 127.

[147] Vgl. Schieß 1917, S. 284.

[148] Vgl. Voetz 2015, S. 128.

[149] Für den Inhalt des folgenden Absatzes vgl. Goldast von Haiminsfeld, Melchior: *Verantwortung und entschuldigung Melchior Goldasts von Bischoffzell wegen der Bücher zu Sant Mangen*, 1605 [St. Gallen, Stadtarchiv, Tr. Q, 6c].

Von Anfang an schwingt dabei auch ein Angriff gegen den St. Galler Stadtrat mit: Goldast weist darauf hin, dass die Anschuldigungen gegen seinen Förderer bereits zu Beginn der Zusammenarbeit mit Schobinger, d.h. im Jahre 1599 bekannt gewesen seien, man es jedoch nicht gewagt habe, ihnen juristische Konsequenzen folgen zu lassen.[150] Dies geschehe erst jetzt, wo der angesehene Humanist nicht mehr lebte und man stellvertretend für diesen seinen jungen Assistenten anklage, der weder von höherer Abstammung sei noch aus einer weithin bekannten Stadt komme.[151] Die Tatsache, dass das Vorgehen vonseiten des Stadtrats mit großer zeitlicher Verzögerung erfolgte, war nicht von der Hand zu weisen und die Indizienlage für ein alleiniges Handeln Goldasts zumindest in diesem Fall zu dünn. Daher verzichtete man – abgesehen von den Bedingungen, dass er sämtliche Bücher aus der Bibliothek bei St. Mangen zurückgeben bzw. deren Verlust dokumentieren musste und keine weiteren Verteidigungsschriften gegen den Stadtrat mehr übermitteln durfte – auf weitere Maßnahmen.[152]

Obwohl Goldast vor Gericht jegliches eigenmächtige Handeln bestritt, deutet einiges darauf hin, dass jedenfalls das Heraustrennen der Neidhart-Blätter vor allem in seinem eigenen Interesse geschehen ist. Dass im Codex Manesse insbesondere das Werk dieses Autors seine Aufmerksamkeit auf sich zog, wird an der *Bremer Abschrift* (Ms a 29, Universitätsbibliothek Bremen) offensichtlich, mit der Goldast eine unvollendete Kopie der Œuvres in Handschrift C hinterlassen hat. In dieser ließ er eine „erhebliche Textlücke“[153] frei, die nicht mit dem Umfang anderer Autorcorpora zu erklären ist, sondern es laut Lothar Voetz wahrscheinlich macht, dass sich Goldast Neidharts Werk in besonders ausführlicher Weise widmen wollte.[154] Dies ist wiederum damit zu begründen, dass der junge Jurist ein ausgeprägtes Interesse an Namen besaß, wie seine Publikation der – in Abschnitt II.2.1 näher beschriebenen – *Hypomnemata* zeigt, in denen er sämtliche im Codex Manesse vorkommenden Figurennamen und diverses Vokabular der Reihe nach auflistete. Nachdem bei Neidhart eine „außergewöhnlich reiche[] Namenüberlieferung“[155] vorliegt, dürfte Goldast sein Werk äußerst wertvoll erschienen sein. Kurz nach Schobingers Tod, als er

[150] Vgl. Goldast, *Verantwortung*, S. 1.
[151] Vgl. Goldast, *Verantwortung*, S. 1.
[152] Vgl. für eine Zusammenfassung des Gerichtsurteils SCHIEß 1917, S. 267–272.
[153] VOETZ 2015, S. 390.
[154] Vgl. VOETZ 2000, S. 390.
[155] Vgl. VOETZ 2000, Anm. 23.

angesichts der bevorstehenden Begehung der St. Galler Bibliothek befürchten musste, dass er den Zugang zum Codex Manesse bald verlieren würde, schnitt er daher wohl die vier Blätter heraus, um sich trotzdem weiterhin mit ihrem Inhalt beschäftigen zu können. Für den betreffenden Textbestand liegen in den *Hypomnemata* immerhin ca. 150 Einträge vor, was ihn als für Goldasts Namensstudien besonders ergiebig ausweist.

Ein Indiz dafür, dass Goldast die Neidhart-Strophen offenbar in Eile an sich nahm, liefert die *Bremer Abschrift*:[156] Diese bricht nämlich ausgerechnet bei der vierten Strophe von Neidharts Winterlied 28 ab, auf das im Codex Manesse auf Bl. 274r noch vier weitere Strophen folgen; die nächsten drei Blätter sind vom Textverlust betroffen. Es liegt also nahe, dass Goldast nicht mehr genug Zeit zum Abschreiben aus der Handschrift blieb, weshalb er Bestandteile daraus, die er als für seine weiteren Arbeiten besonders hilfreich erachtete, einfach mitnahm. Unklar muss dabei gleichwohl bleiben, warum der Inhalt der betreffenden Blätter dann nie tatsächlich im Druck oder in einer seiner publizierten Handschriften erschien. Tatsache ist jedoch, dass Goldast angesichts dieser formalen Aspekte wie auch aufgrund seiner generellen Verstrickungen in Bücher- und Blattdiebstähle heute mit „größte[r] Wahrscheinlichkeit“[157] als Verursacher des Textverlustes angenommen wird.

II.2 Hinweise auf die Identität der verlorengegangenen Strophen

Noch 1978 schreibt Hans Becker, dass der Textverlust im Neidhart-Corpus des Codex Manesse zu groß sei, um Aussagen über eine etwaige Systematik in der

[156] Vgl. VOETZ 2015, S. 126–127. Der Autor schreibt auf S. 127, Goldast „trennte [...] die auf Blatt 274, mit dem die ‚Bremer Abschrift‘ des Codex Manesse inhaltlich endet, und die auf Blatt 276 folgende**n** insgesamt vier Blätter aus dem Codex Manesse heraus“ (ebd., Hervorhebung d. A.). Er hatte jedoch selbst bereits 2000 mittels der Skizzierung der Möglichkeiten zur Rekonstruktion des Blattverlustes nachgewiesen, dass auf Bl. 276 – in Korrespondenz mit der gängigen Forschungsmeinung – nur ein einziges Blatt gefolgt haben kann.

[157] Vgl. VOETZ 2015, S. 126.

Anordnung der Lieder zu treffen.[158] Von potentiellen anderweitigen Wegen, auf denen zumindest Teile davon noch überliefert worden sein könnten, ist dabei keine Rede. Obwohl bis in die Gegenwart kein einziges der aus dem Neidhart-Corpus herausgetrennten Blätter wiedergefunden werden konnte, hat die neuere Forschung jedoch festgestellt, dass es sehr wohl Möglichkeiten gibt, ihren Inhalt nachzuvollziehen. Dies bezieht sich in vielen Fällen zumindest auf die Thematik der Strophen, die darauf eingetragen waren, vereinzelt aber auch auf deren genauen Wortlaut. Zu verdanken sind diese Einblicke in den nicht mehr erhaltenen Teil des Corpus Melchior Goldast, der zwar einerseits mutmaßlich selbst die Verluste bewirkte, doch andererseits auch acht Werke in Verbindung mit dem Codex Manesse veröffentlichte, von denen drei u.a. zumindest fragmentarische Exzerpte aus Neidharts Œuvre enthalten. Bei letzteren Publikationen handelt es sich um die Handschriften *Hypomnemata In Aulicorum Poetarum Carmina amatoria sive Odas Eroticas* (Kantonsbibliothek Vadiana St. Gallen, Vad Slg. Ms. 104) und *Confusanea variarum observationum* (Staats- und Universitätsbibliothek Bermen, Sammlung Goldast, msa 0097) sowie um das Druckwerk *Paraeneticorum veterum pars I*. Diese Werke, die Einblicke in den verschollenen Textbestand gewähren, werden im Folgenden einer näheren Betrachtung unterzogen. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf der erstgenannten Quelle, den *Hypomnemata*, nachdem diese die Hauptquelle für die in Unterkapitel II.3 durchzuführende Textrekonstruktion darstellt.

II.2.1 *Hypomnemata in aulicorum poetarum Carmina amatoria sive Odas eroticas*

Nach der Fertigstellung von Goldasts Arbeiten kam diesen im Allgemeinen über ca. 150 Jahre hinweg nur mehr wenig Beachtung zu. Der nächste Hinweis auf eine Möglichkeit zur Rekonstruktion des Textbestands findet sich in Gustav Scherers Katalog zu den Handschriften und Wiegendrucken der Vadianischen Sammlung in der Klosterbibliothek St. Gallen, der 1864 veröffentlicht wurde. Darin erwähnt Scherer mit Goldasts *Hypomnemata* den Hauptteil einer

[158] Vgl. BECKER, Hans: *Die Neidharte. Studien zur Überlieferung, Binnentypisierung und Geschichte der Neidharte der Berliner Handschrift germ. fol. 779 (c)*, Göppingen 1978 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 225), S. 41.

Handschrift, die noch heute die Sigle Vad Slg. Ms. 104 besitzt. Sie umfasst des Weiteren noch eine lateinische Einleitung („Notanda", S. B–D), auf die auf S. 1 der vollständige Titel *HYPOMNEMATA / IN / AVLICORVM POETARVUM / Carmina amatoria sive / Odas eroticas* (‚Notizen zu den Liebesliedern oder erotischen Oden höfischer Dichter'[159]) folgt, sowie ein Namensregister (S. 171–182). Scherer beschreibt das von der Hand Goldasts verfasste Werk – relativ geringschätzig – folgendermaßen:

> Ist von der Hand des Goldast (vgl. den Brief v. ihm in No. 94 Fol. 17) und ein ziemlich leerer Commentar, oder Schema zu einem solchen, über den Maness. Codex. Als älteste Spur gelehrter Bemühung um den Minnegesang muss indess dies Bändchen ein gewisses Interesse erweken.[160]

An diesen Worten wird deutlich, dass ihnen offenbar keine nähere Auseinandersetzung mit dem Werk vorangegangen war; andernfalls hätte Scherer auffallen müssen, dass es sich hierbei nicht um einen Kommentar oder dessen Skizze handelte, sondern dass die Einträge in der Handschrift vorwiegend aus bestimmten Stichwörtern und Phrasen bestanden, die im Codex Manesse vorkommen. Dabei fällt „das große Interesse Goldasts an der Exzerpierung von Namen"[161] auf, wobei sich dieses jedoch nur auf die sich in den einzelnen Textcorpora befindenden Namen und nicht auf die der Autoren selbst bezieht. Aus diesem Umstand schlussfolgert Lothar Voetz, dass sich das Hauptaugenmerk des Philologen nicht auf Namen richtete, die mit Literatur in Verbindung standen, sondern vielmehr auf historische Figuren.[162] Zwar hatte er insbesondere bei Neidhart auch zahlreiche Dörpernamen notiert, doch könnte das daran gelegen haben, dass ihm deren rein fiktiver Charakter schlichtweg nicht bewusst war.

Sämtliche der Einträge sind in der Reihenfolge ihres Erscheinens im Codex Manesse geordnet; jenen, die dem gleichen Textcorpus angehören, geht jeweils dessen römische Zählung in der Handschrift, gegebenenfalls auch die

---

[159] Vgl. WOLBRING 2019, S. 49. Das Wort *amatoria* wurde – wahrscheinlich nachträglich – zwischen der dritten und vierten Zeile bzw. den Worten *Carmina* und *sive* eingefügt; vgl. WOLBRING 2019, S. 80f.

[160] SCHERER, Gustav: *Verzeichniss der Manuscripte und Incunabeln der Vadianischen Bibliothek in St. Gallen*, St. Gallen 1864, S. 42.

[161] VOETZ 2000, S. 387.

[162] Vgl. VOETZ 2000, S. 387.

tatsächliche Positionszahl des Corpus sowie die Bezeichnung des Autors voraus. Bei den aus Neidharts Œuvre exzerpierten Wörtern lautet die Überschrift etwa „LXXXI. / XCIII.“, und dann in der nächsten Zeile – wie auch über der Miniatur in der Handschrift – „Her Nithart“[163]. Nach einem Paragraphenzeichen und der Angabe der jeweiligen Strophennummer – die der teilweise fehlerhaften Zählung Goldasts im Codex entspricht – folgen ein oder mehrere Exzerpte von einzelnen Lexemen oder Phrasen aus dem betreffenden Corpus, wobei für einen neuen Ausdruck stets eine neue Zeile begonnen wurde. So lauten die ersten beiden Zeilen z.B. bei Neidhart:

> §. 3. Yrenberg) §. 4.
> von Bottenbrunnen) mox.
> hiusser) hüpscher
> §. 6. der das isen) i*d est* magnet[164]

Die zusätzliche Angabe „§. 4.“ verweist darauf, dass der betreffende Ortsname auch in der vierten C-Strophe zu finden aus; durch die Nachstellung von Nummern vermied Goldast die doppelte Nennung von Wörtern. Das Ende jedes wörtlichen Exzerpts aus der Handschrift kennzeichnete er durch die Setzung einer runden Klammer, der in einigen Fällen noch eine kurze, entweder deutsche oder lateinische Anmerkung folgt. Die Wahl der Sprache erfolgte dabei zumindest teilweise nach inhaltlichen Kriterien: Für die „Identifizierung von Namen“ und (selten vorkommende) Ausführungen, die länger als eine Zeile sind, verwendete er Latein; bei „einfache[n] Worterläuterungen und Bedeutungsangaben“ hingegen, die auf Deutsch oder Latein verfasst sein können, ist keine dahingehende Systematik zu beobachten.[165] Im obigen Beispiel wird die Herkunftsbezeichnung *von Botenbrunnen* durch einen lateinischen Zusatz mit der Bedeutung ‚bald, alsbald, bald nachher, nächstens‘ bzw. ‚bald darauf‘[166] ergänzt, und zum Adjektiv *hiusser* – das in der Strophe in der

[163] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 110, Z. 18–19; hier und im Folgenden zitiert nach der Transkription bei WOLBRING 2019, Bd. 2, S. 384–775.

[164] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 110, Z 20–23. Bei den kursiv gedruckten Wortbestandteilen handelt es sich um die Auflösung von Abbreviaturen in VadSlg Ms 104, die in dieser Arbeit von Michael Wolbring übernommen wurden (vgl. WOLBRING 2019, Bd. 2, S. 384).

[165] Vgl. VOETZ 2000, S. 387.

[166] Art. ‚mox‘, in: GEORGES, Karl-Ernst/BAIER, Thomas (Hgg.): *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch.* Aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer

Verbindung mit *dorfknabe* auftritt – fügte Goldast den Ausdruck *hüpscher* hinzu. Während in letzterem Fall unklar bleiben muss, warum er neben das Neidhart-typische Wort für ‚frech'[167] die mittelhochdeutsche Bezeichnung für ‚höfisch'[168] schrieb, ist der Sinn hinter der nächsten Anmerkung leichter zu erfassen: Die Erklärung „i*d est* magnet" bei Strophe 6 deutet darauf hin, dass mit dem *stein / der das isen an sich ziuhet* – so der Wortlaut des vollständigen Satzglieds in C VI,12 –, ein Magnet gemeint ist. Ein Blick auf die betreffende Textstelle zeigt, dass die Geliebte des Ichs mit einem Magnetberg verglichen wird, nachdem sie auf das lyrische Ich eine starke Anziehung ausübt und es mit sich in die Tiefe zieht, d.h. in diesem Fall an einen emotionalen Tiefpunkt bringt.[169]

Vorwiegend nach diesem Schema – Paragraphenzeichen, Exzerpt vor geschlossener Klammer, unter Umständen eine Anmerkung und noch weitere Strophenzahlen, in denen das gleiche Wort vorkommt – ziehen sich Goldasts Aufzeichnungen durch sämtliche Corpora des Codex Manesse, die *Hypomnemata* weisen keinerlei Lücken auf. Die Nummerierung der Strophen beginnt dabei, analog zur Handschrift, mit jedem Œuvre wieder neu. Am Ende der Handschrift befindet sich ein alphabetisch geordnetes Namensregister mit der Überschrift *Index nominum et historiarum, saltem huius ævi*, das mittels jeweils angegebener Seitenzahlen einen schnelleren Zugriff auf sämtliche Einträge zu einem bestimmten Wort ermöglicht. Die Anlage dieses Verzeichnisses verdeutlicht zusätzlich, dass das Hauptinteresse Goldasts auf dem Gebiet der Onomastik gelegen haben muss.[170]

Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel ausgearb. von Karl-Ernst Georges, hg. von Thomas Baier, bearb. von Tobias Danzer, Darmstadt 1913 [neu überarbeitet 2013, Nachdruck 2019]., Sp. 3167.

[167] Vgl. Wießner 1954b, S. 129.

[168] Vgl. Wießner 1954b, S. 133.

[169] Das Motiv des Magnetbergs stammt aus der Antike und ist in der mittelhochdeutschen Literatur für Legenden, Kreuzzugs- bzw. Abenteuerepen, (spät)höfische Romane, Reiseberichte, Enzyklopädien, *mappae mundi*, Sang-spruchdichtung wie auch Minnelyrik belegt. In letzterer Gattung tritt das Erzählmotiv der „Minnedame als anziehend-verderbender *agetstein*" bei Neidhart und Reinmar von Brennenberg in Erscheinung, vgl. Herweg, Mathias: Art. ‚Magnetberg, Magnetstein', in: Renz, Tilo/Hanauska, Monika/Herweg, Mathias (Hgg.): *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch*, Berlin/New York 2019, S. 397–411, hier: S. 398.

[170] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 171–182.

Scherers Einschätzung, es handle sich bei den *Hypomnemata* um den Versuch eines Kommentars zu Handschrift C, wurde von der kodikologischen Forschung allerdings grundsätzlich bis in die 1980er-Jahre hinein übernommen. Die Bedeutung der darin enthaltenen Exzerpte für die Rekonstruktion von Blattverlusten blieb beinahe 150 Jahre lang unentdeckt. 1917 veröffentlichte Theodor Schieß eine Monographie über Goldasts Zusammenarbeit mit Schobinger in St. Gallen, in der die *Hypomnemata*, die er als „erste[] Anfänge zu einem Kommentar zur Liederhandschrift“[171] bezeichnet, jedoch nur kurz angesprochen werden. Rudolf Sillib 1929 erwähnt die Handschrift zwar als erstes Zeugnis der Beschäftigung Goldasts mit dem Codex Manesse, geht jedoch nicht weiters auf ihren Inhalt ein.[172] Während Bernhard Hertenstein von einem „Kommentar“ schreibt, mit dem sein Autor allerdings „nicht weit gekommen“ sei,[173] spricht Manfred Zimmermann 1980 dem Werk diesen Status explizit ab, indem er ihn lediglich den „nicht sehr weit gediehene[n] Versuch“[174] dazu nennt. Ein Jahr später gelangt Max Wehrli zu dem Ergebnis, dass es sich dabei um die „Grundlage eines Stellenkommentars“ handelt, wobei er aber auch als Erster darauf verweist, dass Goldast u.a. Namen exzerpierte[175]. Auf diese Erkenntnisse beruft sich auch Angelika Günzburger im Katalog zur Ausstellung des Codex Manesse in der Universitäts-bibliothek Heidelberg von 1988,[176] ebenso wie Anne A. Baade 1992 in ihrer englischsprachigen Dissertation zu *Melchior Goldast von Haiminsfeld. Collector, Commentator and Editor*[177].

Im Jahr 2000 legte Lothar Voetz mit seinem Aufsatz *Zur Rekonstruktion des Inhalts der verlorenen Blätter im Neidhart-Corpus des Codex Manesse* die erste

---

[171] Schieß 1917, S. 252.

[172] Vgl. Sillib, Rudolf: Die Geschichte der Handschrift, in: *Die Manessische Lieder-Handschrift*, Bd. 2: *Einleitungen von Rudolf Sillib, Friedrich Panzer, Arthur Haseloff*, Leipzig 1925–1929, S. 7–43, hier: S. 29.

[173] Hertenstein, Bernhard: *Joachim von Watt (Vadianus). Bartholomäus Schobinger. Melchior Goldast. Die Beschäftigung mit dem Althochdeutschen von St. Gallen in Humanismus und Frühbarock*, Berlin/New York 1975 (= Das Althochdeutsche von St. Gallen 3), S. 168.

[174] Zimmermann, Manfred: Nachwort, in: Goldast, *Paraeneticorum veterum*, S. 1–18, hier: S. 5.

[175] Wehrli, Max: Zur Geschichte der Manesse-Philologie, in: Koschorreck/Werner 1981, S. 145–165, hier: S. 149.

[176] Vgl. Günzburger 1988, S. 373.

[177] Baade, Anne A.: *Melchior Goldast von Haiminsfeld. Collector, Commentator and Editor*, New York 1992 (= Studies in Old Germanic Languages and Literatures 2), S. 22f, S. 56.

Publikation[178] vor, in der gezeigt wird, inwiefern die *Hypomnemata* essenzielle Hinweise auf die verschwundenen Strophen in Handschrift C beinhalten.[179] Der große Vorteil dieses Werks von Goldast gegenüber den *Collectanea variata* und *Paraeneticorum veterum* – die im Folgenden noch ausführlicher diskutiert werden – besteht in dieser Hinsicht einerseits in der großen Anzahl und andererseits in der korrekten Reihenfolge ihrer Einträge. Zwar sind nicht zu jeder einzelnen Strophe ein oder mehrere Exzerpte vorhanden, doch existieren zur ersten Textlücke immerhin 126 und zur zweiten 31 Einträge mit Bezug auf 37 bzw. 13 Strophen. Wie Voetz' Durchsicht ergab, sind in der ersten Lücke etwa zwei Drittel der Notizen Namen, in der zweiten ist es ein Drittel. „Zu 37 der 60 bzw. zu 14 der 23 ganz oder teilweise verlorengegangenen Strophen"[180] ist mindestens ein Eintrag vorhanden, wobei sich bis zu 15 Einträge auf eine einzige Strophe beziehen können (C *46). Die Extremfälle reichen von jeweils einer Notiz zu neun aufeinanderfolgenden Strophen (C *51–*59) bis hin zu fünf Strophen, die nacheinander ohne Eintrag geblieben sind (C *40–44).

Nachdem dabei auch die jeweiligen Strophennummern bzw. Querverweise zum wiederholten Vorkommen eines Wortes bzw. einer Phrase in anderen Strophen gegeben sind, ist eine konkrete Zuordnung der Einträge zu bestimmten Abschnitten des verlorenen Textbestands möglich.[181] Lautet Goldasts Eintrag beispielsweise „§. 45. *stüppe*" und in der nächsten Zeile dann „*zouverlüppe*"[182], so ist davon auszugehen, dass C *45 – sofern dem Humanisten neben den noch

[178] Wie WOLBRING 2019, S. 47 schreibt, verfasste Elisabeth Scherrer bereits 1990 eine Diplomarbeit, in der sie den Großteil von Vad Slg Ms 104 transkribierte. Sie beleuchtete die Gliederung, Entstehungsgeschichte und Schwerpunkte der Handschrift und unternahm anhand der Einträge in den *Hypomnemata* den Versuch, den Textverlust im Neidhart-Corpus des Codex Manesse zu rekonstruieren. Die Abhandlung wurde zwar von Rudolf Gamper in den Katalogeintrag zu VadSlg Ms 104a aufgenommen, jedoch nie veröffentlicht; vgl. GAMPER, Rudolf: Katalogeintrag zu St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana, Vadianische Sammlung, Ms 104a im Verbundkatalog Handschriften, Archive, Nachlässe (HAN) der Universitätsbibliothek Basel, St. Gallen 2013, www.aleph.unibas.ch/F/?local_base=DSV05&con_lng=GER&func=find-b&find_code=SYS&request=0002027.
70 (Stand: 01. 12.2025). Auch Lothar Voetz hatte somit keine Kenntnis von ihr.

[179] Vgl. VOETZ 2000, S. 392ff.

[180] Vgl. bis zum Ende des Absatzes VOETZ 2000, S. 393. Meine eigene Überprüfung führte zu denselben Ergebnissen; die Ergänzung der konkreten Strophennummern stammt von mir, C.M.K.

[181] Vgl. VOETZ 2000, S. 393.

[182] Goldast, *Hypomnemata*, S. 113, Z. 7–8.

heute sichtbaren keine weiteren Zählfehler unterlaufen sind – u.a. ebendiese zwei Ausdrücke enthalten haben muss. Auf Basis der Exzerpte in den *Hypomnemata* suchte Voetz in der Parallelüberlieferung nach gleich oder ähnlich lautenden Wörtern, die auf eine Identität einer noch anderweitig erhaltenen Strophe mit der jeweiligen C-Strophe hindeuten. So finden sich die Lexeme *stüpp* und *zauberlist süppe*, die Varianten der beiden Ausdrücke darstellen, auch noch in der Berliner Neidhart-Handschrift c in Vers 1 und 2 von Strophe 112,III, die wiederum einen Teil von Winterlied 36 (HW 240,1ff.) darstellt. Somit kann C *45 ebenfalls als Bestandteil dieses Liedes identifiziert werden, und auch in Bezug auf die Strophen in der Umgebung ist es wahrscheinlich, dass diese WL 36 zugeordnet werden können.

Angesichts der Tatsache, dass es sich bei den Einträgen in Goldasts Handschrift höchstens um die Verbindung mehrerer Wörter, niemals jedoch um ganze Verse oder gar Strophen handelt, ist es anhand der *Hypomnemata* nicht möglich, den Wortlaut der verschollenen Lieder zu rekonstruieren.[183] Voetz betont jedoch, dass sich „die jeweilige verlorengegangene Neidhart-Strophe in C völlig zweifelsfrei oder doch mit hoher Wahrscheinlichkeit“[184] der Parallelüberlieferung zuordnen lässt, wozu in einigen Fällen nur eine einzige Notiz des Humanisten notwendig ist. Aufgrund der hohen Dichte genau zuordenbarer Einträge fungiert das Werk auch für die Durchführung der Strophenrekonstruktion in Unterkapitel II.3 als Hauptquelle.

Eine genaue Datierung der *Hypomnemata* ist nach derzeitigem Forschungsstand nicht möglich, allerdings gibt es bezüglich ihrer zeitlichen Einordnung einige Anhaltspunkte.[185] Zum einen verweist Wolbring auf die Wasserzeichen – „ein Adler und ein Monogramm“ –, die typisch für zwei Papierarten sind, welche 1589 in Koblenz (Aargau) bzw. 1602 in Oberkirch (Luzern) hergestellt wurden.[186] Nachdem Goldast für das Abschreiben

[183] Vgl. VOETZ 2000, S. 393.

[184] Vgl. VOETZ 2000, S. 393.

[185] Zwar verweist VOETZ (2000, Anm. 17) auf Rudolf Gampers Aussage, eine genaue Datierung könnte mittels „einer umfassenden Analyse der von Goldast für seine Briefe und Schriften benutzten Papiere in Bälde“ durchgeführt werden, allerdings ist eine solche bis dato nicht erfolgt.

[186] Vgl. WOLBRING 2019, S. 62. Falls ausschließlich die letztere Papiersorte verwendet wurde, würde das angesichts des sicheren Datums *ante quem* Mitte 1604 bedeuten, dass die Niederschrift der *Hypomnemata* innerhalb von weniger als anderthalb Jahren erfolgt wäre. Bisher konnte

sämtlicher Exzerpte aus dem Codex Manesse in jedem Fall des direkten Zugangs zur Handschrift bedurfte, kann seine Arbeit an den *Hypomnemata* nicht vor seinem ersten Aufenthalt in St. Gallen im Frühling 1599 begonnen haben. Als *terminus ante quem* ist das Jahr 1604 anzusetzen, als Schobinger starb und dessen Privatbibliothek – wie in Unterkapitel II.1 geschildert – nach der Begehung der Städtischen *Liberey* konfisziert wurde. Es liegt nahe, dass sich der ausgebildete Jurist zumindest vorwiegend während seiner beiden Aufenthalte in St. Gallen vom Frühling bis Herbst 1599 sowie Juli bis Oktober 1603 dieser Beschäftigung widmete; allerdings kann nicht ausgeschlossen werden, dass sich unter den Materialien, die Schobinger Goldast während dessen Aufenthalts in Genf zukommen ließ, auch der Codex Manesse befand.[187] Außerdem ist bezeugt, dass der Assistent des St. Galler Gelehrten im Zeitraum von 1599 bis 1605 auch außerhalb der beiden längeren Phasen der persönlichen Zusammenarbeit mit Schobinger immer wieder kurz in die Stadt zurückkehrte.[188]

Lothar Voetz (2000, 2015) plädiert aufgrund einiger Indizien für eine Entstehung der *Hypomnemata* während Goldasts erstem Aufenthalt in St. Gallen 1599. Als Hauptargument dafür nennt er die Erkenntnis, dass die Strophenzählung im Codex Manesse nicht lediglich aus statistischen Zwecken angebracht wurde, sondern dazu gedient haben müsse, die Einträge in Handschrift Ms. 104 schneller und eindeutig wiederzufinden.[189] Demnach hätte die Nummerierung der Strophen parallel zur Erstellung der *Hypomnemata* stattgefunden. Dadurch, dass Goldast die Strophen „in jeweils kleineren Abschnitten [...] zählte und [...] parallel zu seinen Exzerpten in den *Hypomnemata* und bei einer im ganzen sehr schnellen Arbeitsweise [] immer wieder neu [aufgriff]“[190], sind laut Voetz außerdem die nicht nur auf das Neidhart-Corpus beschränkten Zahlensprünge und Auslassungen zu erklären. Auch in werkchronologischer Hinsicht erscheint es sinnvoll, dass Goldast zunächst einzelne Lexeme bzw. Wortverbindungen notierte, die Handschrift also das „Ergebnis einer ersten umfangreichen Beschäftigung Goldasts mit dem

allerdings eine Identität des Beschreibstoffs mit mindestens einem dieser Papiere festgestellt werden.

[187] Vgl. Schieß 1917, S. 250; Voetz 2000, S. 388.

[188] Vgl. Schieß 1917, S. 247; Voetz 2000, S. 388.

[189] Vgl. Voetz 2000, S. 389; Voetz 2015, S. 125–127.

[190] Voetz 2000, S. 389.

Codex Manesse“[191] war, bevor er sich etwa in den 1604 veröffentlichten *Paraeneticorum veterum* – in denen die Strophenzählung erneut Verwendung fand – der Edition einzelner Werke widmete. Wolbring gibt zudem zu bedenken, dass, wenn Schobinger den Codex Manesse zwischen 1599 und 1603 nach Genf verschickt hätte, dies auch durch die Korrespondenz zwischen Schobinger und Goldast belegt sein müsste.[192] In den erhaltenen Briefen finden sich zwar zahlreiche Hinweise auf den Austausch anderer Handschriften und Dokumente, allerdings wird der Codex in einem solchen Zusammenhang mit keinem Wort erwähnt.

In seinem Aufsatz gelingt es Voetz anhand von Goldasts Exzerpten in den *Hypomnemata* und der Parallelüberlieferung, einem Großteil der verlorenen Neidhart-Strophen in C bestimmte Strophen aus der Parallelüberlieferung zuzuordnen. Dabei werden anfangs im Zusammenhang mit der Rekonstruktion potentieller weiterer Strophen von Sommerlied 11 die genauen Einträge, mittels derer der Autor zu seinen Schlussfolgerungen gelangt, sowie methodische Schwierigkeiten ausführlich diskutiert.[193] In weiterer Folge richtet sich der Fokus allerdings, sicherlich auch der Publikation des Textes als Beitrag in einem Sammelband geschuldet, „auf die bloße Mitteilung der heute fehlenden, im Kern aber [...] noch weitgehend ermittelbaren Strophen und Lieder“[194].

Im Zuge der Zusammenfassung seiner vorläufigen Untersuchungsergebnisse gibt Voetz jedoch weitere Schritte an, die auf seine erste Auseinandersetzung mit den *Hypomnemata* und ihrer Relevanz für die Rekonstruktion der Neidhart-Strophen folgen sollten: Zum einen plante er eine umfassendere Analyse der überblicksartig dargestellten Erkenntnisse, zum anderen eine Gesamtschau des verschollenen Corpusteils, soweit er laut den Ausführungen im Aufsatz erschließbar ist.[195] Des Weiteren ist angegeben, dass sich eine „‚Edition‘ aller von Goldast angeführten Lesarten zu den verlorenen Blättern des Neidhart-Corpus sowie deren genaue Identifizierung nebst Ermittlung der Parallelen in der übrigen Neidhart-Überlieferung“[196] in Druckvorbereitung befindet. Auch eine Transkription und kritische Edition von Handschrift Ms 104 wird angestrebt,

[191] Vgl. VOETZ 2015, S. 125.
[192] Vgl. WOLBRING 2019, S. 62.
[193] Vgl. VOETZ 2000, S. 394–396.
[194] VOETZ 2000, S. 396.
[195] Vgl. VOETZ 2000, S. 405.
[196] VOETZ 2000, Anm. 40.

um einen Beitrag zur „frühneuzeitliche[n] Rezeptionsgeschichte des Codex Manesse“ zu leisten und Goldasts Vorgehen bei der Arbeit mit mittelalterlichen Quellen, seine Exzerpierweise und Interessensgebiete zu untersuchen.[197] Bis heute wurden allerdings keine der erwähnten wissenschaftlichen Publikationen veröffentlicht,[198] wobei gerade die beiden erstgenannten Arbeiten eine gewinnbringende Weiterführung der Auseinandersetzung mit der Rekonstruktion des Blattverlustes darstellen würden, die in Voetz‘ Aufsatz skizziert wurde. Ebendiese Aufgabe der detaillierten Ermittlung der einzelnen Strophenentsprechungen in der Parallelüberlieferung anhand von Goldasts Notizen sowie die tabellarische Veranschaulichung der verschiedenen Wortlaute ist das Ziel von Unterkapitel II.3 der vorliegenden Untersuchung.

II.2.2 *Confusanea variarum observationum*

Eine weitere Handschrift Goldasts, die sich für die Rekonstruktion des Blattverlustes als hilfreich erweist, trägt den Titel *Confusanea variarum observationum*; demnach handelt es sich um eine ‚ungeordnete Zusammenschau verschiedener Beobachtungen‘. Die heute unter der Sigle msa 0097 in der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen aufbewahrte Publikation des Humanisten wird auf 1599 bis 1605 datiert, was in diesem Fall dessen eigenen Angaben zu entnehmen ist: Auf dem Titelblatt notierte Goldast unter dem Namen des Werks die Vermerke *Coepta Genevae anno MDXCIX. mense Decembri ineunte*[199], sowie *absoluta Epsicopicellae Helvetiorum anno MDCV*. Demnach hatte er die Handschrift im Dezember 1599 in Genf begonnen – offenbar kurz nach seinem ersten Aufenthalt im Hause Schobinger – und sie 1605 in Bischofszell, seinem Heimatort, abgeschlossen, was bald nach dem Ende des St. Galler Prozesses geschehen sein muss. Der tatsächliche Inhalt der Handschrift umfasst allerdings ebenso Texte, die zu einem späteren Zeitpunkt entstanden sein müssen, wie auch

[197] VOETZ 2000, Anm. 40.

[198] Nachfragen an der Universität Heidelberg haben ergeben, dass mittlerweile keine dahingehenden Publikationen mehr geplant sind.

[199] Die Monatsbezeichnung in der Zeile lautete ursprünglich *Septembr*, wurde allerdings – vermutlich unmittelbar nach ihrer Niederschrift, nachdem der Schlussvokal gar nicht mehr niedergeschrieben wurde – durchgestrichen und über der Zeile durch das Wort *Decembri* ersetzt; vgl. Goldast, *Confusanea*, S. 1.

solche, die mit Sicherheit nicht der Hand Goldasts zugeordnet werden.[200] Dafür hat die Forschung zwei mögliche Erklärungen: Entweder wurden diese Aufzeichnungen erst später vom Humanisten und anderen Personen auf bisher frei gebliebenen Seiten hinzugefügt, oder aber die Sammelhandschrift wurde überhaupt erst nachträglich aus verschiedenen Bestandteilen zu ihrer jetzigen Form zusammengebunden.[201]

In den *Confusanea*, die erst 1990 wieder aus Russland nach Bremen rückgeführt wurden, befindet sich „ein außerordentlich breites Spektrum an Aufzeichnungen zu philologischen und historischen Themen“[202], wobei aufeinanderfolgende Notizen – wie der Name der Handschrift andeutet – nicht zwangsläufig inhaltlich miteinander verbunden sein müssen. Wolbring führt dazu ein Beispiel aus jenem Teil in der Mitte der *Confusanea* (fol. 110r [S. 223] bis fol. 117r [S. 237]) an, in dem auch Zitate aus dem Codex Manesse enthalten sind[203]: Am Beginn dieses Abschnitts wird etwa zunächst unter dem Titel *Pater patrum, Vicarius Christi et cetera quilibet episcopus* ausgeführt, wie Bischöfe korrekt anzusprechen sind. Unter der Überschrift *Baro, vox Germanica* folgt dann eine Beschreibung, gemäß derer das mittellateinische Substantiv *baro* vom mittelhochdeutschen Adjektiv *bar* (‚frei‘) herzuleiten sei, was durch ein Zitat aus dem Corpus Johanns von Brabant in Handschrift C illustriert wird.[204] Ebenso wenig mit dem vorangegangenen Abschnitt in einem thematischen Zusammenhang steht schließlich die Erläuterung zu den Regionen *Pannonia, Hispania, Italie*, die unter Karl dem Großen an die Franken fielen.[205]

Insgesamt umfassen die Zitate aus dem Codex Manesse 88 Verse, die sich wiederum aus acht längeren Passagen zusammensetzen, welche sieben verschiedenen Autorcorpora der Großen Heidelberger Liederhandschrift

[200] So beziehen sich etwa auch Notizen explizit auf die Jahre 1612 und 1619 (vgl. Goldast, *Confusanea*, fol. 39v (S. 84), es gibt zudem eine Liste der Druckfehler in den ersten zwei Bänden von Goldasts erst 1606 erschienenen *Alamannicarum Rerum Scriptores* (vgl. Goldast, *Confusanea*., fol. 167r [S. 349] bis 168v [S. 352]), und Einträge von anderer Hand wurden wiederum von Goldast annotiert (vgl. Goldast, *Confusanea*, z.B. fol 118r [S. 239]); vgl. WOLBRING 2019, S. 203.

[201] Vgl. WOLBRING 2019, S. 203.

[202] WOLBRING 2019, S. 203.

[203] Vgl. WOLBRING 2019, S. 203f.

[204] Goldast, *Confusanea*, fol. 110r (S. 223).

[205] Vgl. Goldast, *Confusanea*, fol 110r (S. 223).

angehören: Johann von Brabant, dem Tannhäuser, Reinmar von Zweter, dem Wartburgkrieg-Corpus ‚Klingsor von Ungerlant', Neidhart, dem Hardegger und Friedrich von Sonnenburg. Von diesen acht längeren Zitaten sind drei vollständige Strophen und fünf kürzere Ausschnitte von Strophen in Handschrift C. Der Aufbau der Einträge, im Zuge derer die Exzerpte aus der Handschrift erwähnt werden, ist dabei stets gleich: Nach einer Überschrift, die zentriert dargestellt ist und jeweils aus einem oder mehreren Schlagwörtern besteht, folgen Erklärungen für das bzw. die betreffende(n) Lemma(ta) und/oder Zitate, die die Erläuterungen gegebenenfalls auch unterstützen. Des Weiteren werden an einigen Stellen auch Autornamen des Codex Manesse genannt, so etwa Klingsor (fol. 205r [S. 451]) und Neidhart (fol. 122r [S. 247], fol. 230r). Auch in dem Teil der *Confusanea*, in dem die Passagen aus der Handschrift vorkommen, bezieht sich der Text jedoch nicht ausschließlich auf C, sondern es werden ebenso andere Werke genannt bzw. zitiert. Wie Wolbring konstatiert, zeugen die Einträge auch hier prinzipiell – in Analogie zu jenen in den *Hypomnemata* – weniger von einem Interesse des Humanisten an der Minnelyrik als an „theologisch wie historisch instruktive[n] Textpassagen".[206]

Im Hinblick auf die Neidhart-Überlieferung ist diese frühneuzeitliche Handschrift weitaus weniger ergiebig als die *Hypomnemata*, allerdings enthält sie anders als diese auch den genauen Wortlaut derjenigen Verse, die Goldast festgehalten hat. Bei der einzigen Strophe Neidharts, die in den *Confusanea* überliefert wird, handelt es sich zudem ausgerechnet um einen Liedabschnitt, der heute nicht mehr in seinem C-Corpus erhalten ist. Unter der Überschrift *Vestimenta Caroli M. tempore* wurden zehn Verse eingetragen,[207] die mithilfe der Aufzeichnungen in den *Hypomnemata* sowie der Parallelüberlieferung zu dem Lied – wie in Abschnitt II.3.2 detailliert veranschaulicht wird – als Strophe C *47 zu identifizieren sind.[208] Das Exzerpt selbst wurde nicht mit einer Nummer versehen, doch der Vergleich der hier notierten Worte mit den für C *47 eingetragenen Lexemen in Goldasts zweiter Handschrift und den entsprechenden Strophen in den Berliner Neidhart-Handschriften R und c führt

[206] Vgl. WOLBRING 2019, S. 199.

[207] Vgl. Goldast, *Confusanea*, fol. 114v (S. 232).

[208] Auch VOETZ 2000, S. 394, weist auf die Zugehörigkeit von C *47 zu WL *36 hin, wobei er allerdings nicht auf die Eintragung der erwähnten Verse in den *Confusanea* eingeht, angesichts derer die C-Version der Strophe bis heute teilweise im Wortlaut erhalten ist.

eindeutig zu dem Ergebnis, dass sich an dieser Stelle die fünfte Strophe von Winterlied 36 (HW 102,12) befunden haben muss.[209] Nachdem das Zitat den Titel ‚Kleidung zur Zeit Karls des Großen' trägt, dürfte sich das Interesse des Humanisten auch hier wieder auf historische Gegebenheiten konzentriert haben. In der betreffenden Strophe tadelt das lyrische Ich die gegenwärtige Haar- und Kleidermode und spricht sich in beiderlei Hinsicht dafür aus, dass man sich an den Gepflogenheiten unter dem karolingischen Herrscher orientieren solle. Dementsprechend stellen die *Confusanea variarum observationum* trotz ihrer quantitativ geringen Neidhart-Bezüge eine wertvolle Quelle für die Rekonstruktion zumindest einer der verschwundenen Strophen dar.

II.2.3 *Paraeneticorum veterum pars I*

Die dritte für die Beschäftigung mit dem Blattverlust relevante Publikation Goldasts ist der 1604 in Lindau veröffentlichte Druck *Paraeneticorum veterum pars I*, dem jedoch – anders, als es der Titel vermuten ließe – keine weiteren Bände folgten. Der Name *Paraeneticorum* kann dabei auf zwei unterschiedliche Arten verstanden werden: Entweder sind damit „personenbezogen" die ‚Mahner' der ‚Vorfahren' bzw. ‚Alten' oder aber „sachbezogen" deren ‚Mahnungen' gemeint.[210] In der Forschung wird erstere Deutung für wahrscheinlicher gehalten, weshalb das Werk auch mit dem Kurztitel *Paraenetici* (anstatt gemäß der sachbezogenen Lesart *Paraenetica*) bezeichnet wird.

Anders als in den *Confusanea* gibt es hier ein klares Thema, dem sämtliche darin behandelten Autorcorpora untergeordnet sind: Wie bereits der Titel besagt, enthalten sie moralisch-didaktische bzw. ‚mahnende' Texte. Ein Teil davon stammt von den „spätantike[n] beziehungsweise mittelalterliche[n] kirchliche[n] und moralische[n] Autoritäten"[211] Valerian, (Pseudo?)-Columban, Columban, Dinamius Grammaticus, Pseudo-Basilius und Pseudo-Boethius, deren Texte auf S. 7–255 ediert werden. Ab S. 257 (Titelblatt; tatsächlicher Beginn nach der Widmung, Testimonien und dem Urteil Johanns von Schellenberg dann ab S. 272) ist in den *Paraenetici* aber auch eine der frühesten

[209] Vgl. auch VOETZ 2000, S. 394.
[210] VOETZ 2015, S. 130f.
[211] WOLBRING 2019, S. 235.

Teileditionen des Codex Manesse zu finden, die sich den Corpora König Tyros von Schotten, Des Winsbecken und Der Winsbeckin widmet. In allen drei Fällen handelt es sich um die Œuvres von im Grunde anonymen Autoren, deren titelgebende Figuren Bestandteil der nachfolgenden innerliterarischen Fiktion sind, im Zuge derer sie an belehrenden Gesprächen über als gottgefällig und höfisch angesehene Verhaltensweisen teilnehmen. Goldast selbst hielt sie hingegen für die Namen realhistorischer Personen, was er beispielsweise beim Corpus König Tyros von Schotten mit der Nachbarschaft des Œuvres zu jenen anderer hochrangiger Adliger – wie Kaiser Heinrich und König Konrad – begründete.[212]

Dieser Abschnitt des Druckwerks umfasst 68 Seiten, denen nach einer Vorrede weitere 108 Seiten an Anmerkungen folgen, welche wiederum durch 170 weitere Zitate von insgesamt 66 Autoren des Codex Manesse illustriert werden. Im Gegensatz dazu weist der gesamte lateinische Teil nur ein einziges Zitat aus der Handschrift auf, das vom Tannhäuser stammt und lediglich aus vier Versen besteht.[213] Die nächste umfangreichere Edition von Corpora der Großen Heidelberger Liederhandschrift wurde erst beinahe 150 Jahre später veröffentlicht, als sich der Schweizer Philologe und Historiker Johann Jakob Bodmer eingehend mit dem Codex Manesse auseinandersetzte, was 1748 in der Publikation der *Proben der alten schwäbischen Poesie* sowie ein Jahrzehnt später der *Sammlung von Minnesingern aus dem schwaebischen Zeitpuncte* Niederschlag fand.

Für die Zeit um 1600, die grundsätzlich unter Gelehrten noch von einem sehr verbreiteten Gebrauch des Lateinischen und großem Interesse an antiken Texten geprägt war, ist es bemerkenswert, dass in den *Paraenetici* der Edition deutschsprachiger Corpora mit 204 Seiten beinahe so viel Platz wie der lateinischen Überlieferung (256 Seiten) eingeräumt wird. Dies wertet Wolbring ebenso wie Brunner bereits als Anzeichen eines aufkommenden Nationalbewusstseins, das sich in „eine[r] Intentionsverschiebung von einer Polemik gegen Gegner der Reformation“ – wie sie noch in Goldasts Publikation des *Valerian / Isidor* von 1601 zu erkennen war – „hin zu einer Polemik gegen Gegner des eigenen volkssprachigen literarischen Erbes des Mittelalters“

[212] Vgl. Goldast, *Paraeneticorum veterum*, S. 350.
[213] Vgl. Goldast, *Paraeneticorum veterum*, S. 240.

niederschlägt.[214] Erwähnte Goldast demnach in ersterem Werk deutschsprachige Texte noch vordergründig, um konfessionspolitische Argumente zu stützen, so herrscht in den *Paraeneticorum veterum* nun ein Interesse an den Dichtungen an sich vor. Dass er der deutschen Sprache einen hohen Eigenwert beimisst, verdeutlicht Goldast in der Widmung an Johann von Schellenberg, die der Teiledition der drei C-Corpora vorausgeht. Darin schreibt er von der Einzigartigkeit des Deutschen, die trotz einiger Veränderungen in der Aussprache über die Jahrhunderte hinweg erhalten geblieben sei, und erwähnt die Kultivierung von poetischen Wettkämpfen nach römischem Vorbild.[215] Neben diesen Worten und dem vergleichsweise großen Raum, der den Œuvres aus dem Codex Manesse zugestanden wird, zeugen auch die jeweils den Editionen vorangestellten ganzseitigen Kupferstiche – Stilisierungen der Miniaturen aus Handschrift C – von der aus der Sicht des Humanisten großen Bedeutung der volkssprachlichen Texte.

Angesichts seiner Publikation als Druck ist das Datum der Veröffentlichung dieses Werks unumstritten. In Bezug auf die Edition der drei Corpora aus dem Codex erweist sich allerdings auch ein Blick auf seine Entstehungsgeschichte als lohnenswert, die von Michael Wolbring 2019 erstmals in zusammenhängender Weise dargestellt wurde.[216] Wie Goldast in seiner Verteidigungsschrift im Zuge des St. Galler Prozesses betont, begann er auf Betreiben Schobingers mit der Arbeit an den *Paraenetici*.[217] Schobinger verschaffte ihm Zugang zu sämtlichen Primärtexten und förderte Goldasts editorische Tätigkeit auch dadurch, dass er für die Druckkosten des Buchs aufkam. Dessen Entstehung geht vor allem auf Goldasts zweiten längeren Aufenthalt bei Schobinger im Jahre 1603 zurück, wobei – wie aus diversen Schriftstücken hervorgeht – diese Arbeit anfangs sehr rasch voranging.

Gegen Ende 1603, als Goldast bereits seine Stelle als Erzieher des jungen Barons von Hohensax auf Burg Forstegg angetreten hatte, kam es allerdings zu Verzögerungen und diesbezüglichen schriftlichen Mahnungen Schobingers, ihm

---

[214] WOLBRING 2019, S. 241; vgl. BRUNNER, Horst: *Die alten Meister. Studien zu Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit.* Mit fünf Melodietafeln, München 1957 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 54), S. 40f.

[215] Vgl. Goldast, *Paraeneticorum veterum*, S. 261f. und S. 263.

[216] Vgl. für den folgenden Absatz, sofern nicht anders gekennzeichnet: WOLBRING 2019, S. 245ff.

[217] Vgl, Goldast, *Verantwortung*, S. 6.

endlich das druckfertige Werk zu übermitteln. Die Schwierigkeiten Goldasts bezogen sich konkret auf die Anmerkungen zur Edition der Corpora Tyros von Schotten, Des Winsbecken und Der Winsbeckin; ihm stellten sich dazu offenbar zahlreiche Fragen, die nicht innerhalb der Zeit beantwortet werden konnten, die eigentlich als Frist bis zum Druck festgelegt worden war. In der Folge ließ er jedoch nicht etwa zumindest das drucken, was er bis dahin zusammengestellt hatte, sondern der Termin wurde aufgrund verschiedener noch bestehender Unklarheiten zu bestimmten Textstellen verschoben. Die tatsächliche Publikation der Teileditionen erfolgte erst nach Schobingers Tod im Juli 1604; die erste Reaktion auf die Veröffentlichung ist von Anfang September desselben Jahres überliefert. Aus der Tatsache, dass der Druck allein deshalb um etwa ein halbes Jahr hinausgezögert wurde, weil Goldast die Anmerkungen zur Edition der mittelhochdeutschen Texte noch als unvollständig betrachtete, ist erneut der aus seiner Sicht hohe Stellenwert des volkssprachigen Abschnitts herauszulesen. Sein Wunsch bestand offenbar darin, diesen Teil „in möglichst umfangreicher Form und unter Anführung zahlreicher Parallelstellen“[218] zu publizieren, obgleich sowohl der Drucker Hans Ludwig Brem als auch sein Mäzen Schobinger bereits zu rascherem Handeln drängten.

Auch die Passagen in den *Paraeneticorum veterum*, die Goldast den heute nicht mehr enthaltenen Teilen des Neidhart-Œuvres in C entnahm, fungieren zur Unterstützung von Ergänzungen und Erläuterungen im Anmerkungsteil der Edition dieser drei didaktischen Corpora. Sie umfassen insgesamt 18 Verse, wobei hier allerdings nicht ganze Strophen, sondern jeweils nur Auszüge davon notiert wurden. Während die Strophen innerhalb der edierten Texte dieselbe Nummerierung aufweisen wie die Liedabschnitte im Codex Manesse selbst und die *Hypomnemata*, sind sämtliche Zitate aus der Handschrift in den Anmerkungen ohne Strophenzählung geblieben. Es bedarf also wie bei den *Confusanea* des Vergleichs mit den Stichwortangaben in den *Hypomnemata* und des Wortlauts in der (für alle drei Strophen vorhandenen) Parallelüberlieferung, um die genaue Position der betreffenden Strophen innerhalb des Corpus in C festzustellen. Konkret handelt es sich bei den von Goldast zum Teil abgeschriebenen Strophen um sieben Verse aus C *45 und sechs Verse aus C *63, die beide der ersten Textlücke angehören, und fünf Verse aus C *156, die der

[218] WOLBRING 2019, S. 251.

zweiten Textlücke zuzurechnen sind.[219] In den *Paraeneticorum veterum* sind die bei der Kopie ausgelassenen Verse, sofern sie sich zwischen niedergeschriebenen Textteilen befinden, durch die Einfügung eines „& c."-Zeichens gekennzeichnet. Trotz ihrer Lückenhaftigkeit bieten die Strophen – ebenso wie jene aus den *Confusanea* – gegenüber den *Hypomnemata* den Vorteil, dass sie den vollständigen Wortlaut der jeweiligen C-Version eines Verses wiedergeben, und stellen so bei der Rekonstruktion des Textverlustes ebenfalls eine gewinnbringende Ergänzung zu den lediglich stichwortartigen Notizen in Goldasts erster Handschrift dar.

II.3 Durchführung der Rekonstruktion des Textverlustes

Im Folgenden wird nun im Detail gezeigt, welche konkreten Schlussfolgerungen auf den Inhalt der verlorengegangenen Strophen des Neidhart-Corpus im Codex Manesse sich aus den erwähnten Publikationen Goldasts ableiten lassen. In Bezug auf die Frage, welche Werke des Autors aus der Parallelüberlieferung jeweils Strophen mit einem passenden Wortlaut aufweisen und daher zu Rate zu ziehen sind, stellt der bereits erwähnte 2000 publizierte Aufsatz von Lothar Voetz eine essenzielle Grundlage dar. Auf seine Erkenntnisse und Hinweise zu den Liedern, die dem Humanisten bei der Niederschrift seiner Aufzeichnungen mutmaßlich vorgelegen haben, stütze ich mich bei meinen Untersuchungen zur Rekonstruktion eines möglichst vollständigen Neidhart-Œuvres grundsätzlich. Wie im Zuge der weiteren Ausführungen ersichtlich wird, ist es nicht in allen Fällen möglich, die genaue Identität des Liedes festzustellen, um das es sich ursprünglich gehandelt haben muss. Im Hinblick auf das Hauptziel dieser Arbeit, der Erstellung eines poetologischen Profils von Neidhart in C, ist jedoch nicht jeweils zwangsläufig deren genaue Strophenreihenfolge oder gar der Wortlaut – der ohnehin nur in Ausnahmefällen rekonstruiert werden kann – von besonderem Interesse. Das Hauptaugenmerk liegt vielmehr auf der Frage,

[219] Vgl. VOETZ 2000, S. 394; 397; 402. Ihr genauer Wortlaut, dessen Semantik sowie die Bedeutung der jeweiligen Einträge für die Textrekonstruktion wird in den Abschnitten II.3.2 bzw. II.3.3 diskutiert.

welcher Liedtypus[220] vorliegt und wie sich die einzelnen Lieder angesichts ihres gegebenenfalls in weiteren Textzeugen vorhandenen Inhalts charakterisieren lassen. Dennoch wird angestrebt, in diesem ersten Arbeitsschritt möglichst präzise vorzugehen und alle verfügbaren Informationen zu den einzelnen Strophen bzw. Liedern zusammenzuführen.

Das Unterkapitel ist folgendermaßen untergliedert: In Abschnitt II.3.1 wird die methodische Herangehensweise bei der Rekonstruktion der nicht mehr erhaltenen Neidhart-Strophen erläutert. Dabei werden sowohl die für diese Aufgabe verwendeten Materialien, die konkreten Arbeitsschritte im Zuge der Identifizierung von Strophen(bestandteilen) als auch Schwierigkeiten und Grenzen dieses Vorhabens aufgeführt. Anhand der Diskussion von Musterbeispielen soll zudem veranschaulicht werden, wie in verschiedenen Szenarien mit divergenten Ausgangslagen hinsichtlich der Angaben- und Überlieferungsdichte jeweils vorgegangen wird. In den nächsten beiden Abschnitten erfolgt dann die Rekonstruktion des Inhalts der verlorengegangenen Blätter, wobei die erste Textlücke zwischen C *34 und *93 in Abschnitt II.3.2, die zweite Textlücke zwischen C *150 und *172 in Abschnitt II.3.3 behandelt wird. Eine genaue tabellarische Übersicht mit der strophenweisen Gegenüberstellung von Goldasts Exzerpten aus den *Hypomnemata*, *Confusanea variarum observationum* und *Paraeneticorum veterum*, den Transkriptionen der jeweils entsprechenden Textstellen in der Parallelüberlieferung zu Neidhart sowie den weiteren zu diesen Liedern zugehörigen Strophen befindet sich außerdem in Anhang b. Eine Erläuterung der unterschiedlichen Darstellungsweisen des Textes sowie der Lücken in dieser Tabelle befindet sich ebenfalls im Abschnitt zur Methodik.

Insgesamt soll dadurch eine genaue und möglichst vollständige, aber auch übersichtliche Darstellung der noch rekonstruierbaren Abschnitte des Teilcorpus entwickelt werden. Ziel der daraus hervorgehenden Erkenntnisse zur Art der verschollenen Lieder ist es, das in weiterer Folge zu erstellende poetische

[220] Dabei beschränkt sich die Einteilung vorerst v.a. auf die Unterscheidung von Winter- und Sommerliedern, die 1848 durch Rochus von Liliencrôn eingeführt wurde, sowie auf erste inhaltliche Befunde dazu; vgl. zur frühesten Typisierung LILIENCRÔN 1848. Eine genauere Auseinandersetzung mit den Typologien von RUH 1986, SCHWEIKLE 1990 und BLEULER 2008 erfolgt dann in Kapitel III.

Profil des Neidhart-Corpus in C zu schärfen, das unter alleiniger Bezugnahme auf das heute noch verfügbare Œuvre verknappt gezeichnet würde.

II.3.1 Methodik

Die Materialien, die für die Rekonstruktion des Textverlustes zu Rate gezogen werden, umfassen sowohl mittelalterliche Handschriften und spätere Drucke, frühneuzeitliche Quellen von der Hand Goldasts als auch zeitgenössische Sekundärliteratur. Bei den mittelhochdeutschen Textzeugnissen handelt es sich um die Parallelüberlieferung zu denjenigen Liedern, die als Bestandteile der beiden Textlücken identifiziert werden konnten. Diese Lieder sind in insgesamt 14 Überlieferungsträgern – 11 Handschriften und drei Drucken – bezeugt, die hier in der chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehung genannt werden: Unter den Pergamenthandschriften sind das die Kleine Heidelberger Liederhandschrift A (cpg 357, Universitätsbibliothek Heidelberg), die Berliner Neidhart-Handschrift R (mgf. 1062, Staatsbibliothek zu Berlin), die Weingartner Liederhandschrift B (HB XIII, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart), das Maastrichter Fragment Ma (Ms. 237, Maastricht, Reichsarchiv in Limburg), das Frankfurter Neidhart-Fragment O (Ms. germ. oct. 18, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main) sowie das Lemberger Neidhart-Fragment K (ohne Signatur, ehemals Universitätsbibliothek Lemberg, wahrscheinlich 1848 bei einem Bibliotheksbrand vernichtet worden). Aus Papier bestehen die Sterzinger Miszellaneen-Handschrift s (ohne Signatur, Stadtarchiv Sterzing in Südtirol), die Heidelberger Neidhart-Handschrift d (cpg 696, Universitätsbibliothek Heidelberg), das Eghenveldersche Liederbuch w (series nova 3344, Österreichische Nationalbibliothek Wien), die Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779, Staatsbibliothek zu Berlin) und die Neidhart-Sammlung Brentanos f (mgq 764, Staatsbibliothek zu Berlin). Des Weiteren befinden sich jüngere Varianten der betreffenden Lieder auch im Augsburger Neithart-Fuchs-Druck (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, In scrinio 229° sowie Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 8° Inc. 100996), im Nürnberger Neithart-Fuchs-Druck z_1 (30.05.22, Ratsschulbibliothek Zwickau) und im Frankfurter Neithart-Fuchs-Druck z_2 (Staatsbibliothek zu Berlin, Yg 2851 sowie Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 8° L. 1878 f.).

Die aus der frühen Neuzeit stammenden Exzerpte Goldasts aus Neidharts Liedern, die im Rahmen der Untersuchung eine wichtige Rolle spielen, stammen – wie bereits erwähnt – zu einem Großteil aus der Handschrift *Hypomnemata in aulicorum Poetarum Carmina amatoria sive Odas Eroticas*, die vorwiegend in den Jahren 1599 und 1603 entstanden sein dürfte. Für den genauen Wortlaut einer Strophe wurde auf die vom Autor selbst auf 1599 bis 1605 datierte Handschrift *Confusanea variarum observationum* zurückgegriffen, für Teile von weiteren drei Strophen auf den 1604 veröffentlichten Druck *Paraeneticorum veterum pars I*. Eine für die Untersuchung wichtige Quelle der neueren Forschung stellt der in Abschnitt II.2.1 näher beschriebene Aufsatz von Lothar Voetz dar, in dem insbesondere die Kapitel IV („Zum Inhalt der nach fol. 274 verlorenen Blätter im Neidhart-Corpus des Codex Manesse [C *34–*93]“)[221] und V („Zum Inhalt des nach fol. 276 verlorenen Blattes im Neidhart-Corpus des Codex Manesse [C *150–*172]“)[222] Aufschluss über die Identifizierung der verschollenen Strophen mit bestimmten Neidhart-Liedern geben, die aus der Parallelüberlieferung bekannt sind. Um sämtliche jeweils zu den einzelnen Liedern vorhandene Textzeugen ausfindig zu machen, wird zudem die Salzburger Neidhart-Edition[223] verwendet, in der jedem Lied eine Strophenkonkordanz vor-angestellt ist.

Der Arbeitsprozess gestaltet sich prinzipiell für jede zu rekonstruierende Strophe nach demselben Schema: Am Anfang steht die Auseinandersetzung mit den von Voetz in komprimierter Form dargestellten Erkenntnissen zu den beiden Textlücken. Dabei steht die Frage im Mittelpunkt, ob zu einem bestimmten Strophenblock der nicht mehr im Codex Manesse enthaltenen Neidhart-Lieder auch noch in anderen Textzeugen Parallelüberlieferung vorhanden ist. Wie zu zeigen sein wird, ist das bei einem Großteil der betreffenden Strophen mit Sicherheit der Fall; wenn dies zutrifft, werden dem Aufsatz die jeweiligen Angaben zur Edition des Liedes in der ATB-Ausgabe entnommen.[224]

---

[221] Vgl. VOETZ 2000, S. 394–400.

[222] Vgl. VOETZ 2000, S. 401–404.

[223] Vgl. SNE 2007. Für die betreffenden Lieder wurde vorwiegend Bd. 1, *Neidhart-Lieder der Pergament-Handschriften mit ihrer Parallelüberlieferung*, sowie für c 47 Bd. 2, *Neidhart-Lieder der Papier-Handschriften mit ihrer Parallelüberlieferung*, verwendet.

[224] Alle eindeutig identifizierbaren Lieder sind auch in dieser Edition enthalten. Nicht dort abgedruckt ist lediglich das Lied c 47, von dem einzelne Strophen allerdings auch nur mit Vorbehalten als Entsprechungen zu C *61–*66 rekonstruiert werden konnten.

Beispielsweise lässt sich ein Lied demnach als „WL 36“ identifizieren. Voetz‘ Untersuchung stützt sich – wie gesagt – in erster Linie auf Goldasts Einträge in den *Hypomnemata*, die angesichts der durchgehenden Strophennummerierung in dieser Handschrift konkreten Strophen aus dem Codex Manesse zuordenbar sind. Voetz suchte jeweils in der Parallelüberlieferung nach Liedern bzw. Strophen, die ähnliche Wörter beinhalten wie jene, die Goldast festgehalten hatte. Teilweise sind Voetz‘ Ausführungen darüber, wie von einer bestimmten Notiz auf eine gewisse Strophe in der Parallelüberlieferung geschlossen werden kann, genau nachvollziehbar; bisweilen werden allerdings auch nur die jeweiligen Lied- bzw. Strophenbezeichnungen ohne weitere Begründungen angegeben. An manchen Stellen wieder-um ist es nicht möglich, den Argumentationsgang nachzuverfolgen, nachdem lediglich von „aus unterschiedlichen Gründen nicht eindeutig zu identifizierenden“[225] Strophen, „verschiedenste[n] Beobachtungen und Überlegungen“[226] sowie „vielfältigen und sich häufig immer wieder neu stellenden methodischen Problemen“[227] die Rede ist. Den Rekonstruktionsvorgang des Textverlustes möglichst transparent und einfach nachprüfbar darzustellen, ist eines der Ziele der vorliegenden Untersuchung.

Um festzustellen, welche weiteren Textzeugen zu dem jeweils bei Voetz genannten Lied vorhanden sind, wird auf die SNE zurückgegriffen. Bei der Arbeit an dieser fanden auch Voetz‘ Ergebnisse Berücksichtigung, sodass im Verzeichnis der Neidhart-Lieder in Pergamenthandschriften (Band 1) bei den Liedern, die sich mit hoher Wahrscheinlichkeit ursprünglich auch im Neidhart-Corpus des Codex Manesse befanden, u.a. auch der Hinweis „*C“ zu finden ist. Anhand der jeweiligen Strophenkonkordanz, die dem Abdruck sämtlicher Varianten eines Liedes vorausgeht, kann eruiert werden, in welchen weiteren Textzeugen die einzelnen Strophen überliefert sind. Nachdem sich die Angaben zu *C-Strophen in den Konkordanzen an Voetz‘ Resultaten orientieren, weisen sie im Fall von unsicheren Zuordnungen eckige Klammern und teilweise auch Fragezeichen auf; zudem wurden drei Strophen, die Voetz als nicht näher zuordenbar deklariert, ohne tatsächliche Evidenz in absteigender Reihenfolge mit der Strophenfolge in R parallelgesetzt (d.h., C *59, C *60 und C *61 würden demnach – wenngleich ebenfalls mit Fragezeichen versehen – R 21,II, III und IV

[225] VOETZ 2000, S. 397.
[226] VOETZ 2000, S. 398.
[227] VOETZ 2000, S. 396.

entsprechen). Daher werden die Einträge bezüglich der Parallelüberlieferung in dieser Textausgabe nur als Orientierungshilfe verwendet, um die jeweiligen Textzeugen ausfindig zu machen, während die genaue Zuordnung für jede Strophe gesondert untersucht wird.

Zu diesem Zweck habe ich für die erste und die zweite Textlücke im Neidhart-Corpus des Codex Manesse jeweils eine Tabelle erstellt, in der die mit Strophennummern versehenen Lexeme und Phrasen aus Goldasts *Hypomnemata* den – zum Teil mutmaßlich, meist aber eindeutig – entsprechenden Strophen aus anderen Handschriften bzw. Drucken direkt gegenübergestellt werden (vgl. Anhang b). Dabei handelt es sich um die erste derartige Veranschaulichung. Wolbring bietet im Materialienband seiner Abhandlung zwar auch eine tabellarische Darstellung der Transkription der *Hypomnemata*, des Ausgangstextes in Handschrift C sowie von Anmerkungen zu ersterer;[228] dort sind allerdings jeweils nur einzelne Verse aus dem Codex Manesse angeführt, in denen Goldasts Stichwörter enthalten sind, nicht etwa die gesamten Strophen bzw. gar Lieder. Dasselbe gilt für die jeweiligen Stellen in der Parallelüberlieferung, in denen ebenfalls Varianten der vom Humanisten notierten Wörter vorkommen. Ohne den weiteren Kontext der Einträge ist es wiederum in den meisten Fällen nicht möglich, Aussagen über den Inhalt einer Strophe bzw. eines Liedes zu treffen, wobei gerade die Frage danach in Kapitel III dieser Untersuchung von zentraler Bedeutung sein wird. Auf die einzelnen Bestandteile der Tabelle in Anhang b wird im weiteren Verlauf der methodischen Erläuterungen noch näher eingegangen, nachdem gezeigt wurde, wie ihre Inhalte zustande kommen.

Für jede verlorengegangene Strophe wird nach der Feststellung der jeweiligen Überlieferungsträger zunächst überprüft, ob Melchior Goldast Notizen dazu veröffentlichte. Ein Eintrag zu einer bestimmten Strophe kann sich dabei teilweise auch unter den Exzerpten zu anderen Strophen befinden – entweder als indirekte Erwähnung (wie etwa in den Aufzeichnungen zu C 33 die Bemerkung „*Fuit a*utem *Leopoldo, ut opinor ex* §. 34“[229]) oder, indem einem woanders festgehaltenen Lexem auch noch die Nummer der betreffenden Strophe nachgestellt ist (z.B. beim Eintrag „*Getelinge*) 57. 61.“[230] zu C *55). Zudem wird

[228] Vgl. WOLBRING 2019, Bd. 2, S. 388ff.
[229] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 114, Z. 24.
[230] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 113, Z. 3–4.

eruiert, ob und wenn ja, wo in anderen Textzeugen dazu passende Überlieferung vorhanden ist und ob sich in Voetz' Aufsatz Informationen zu dem jeweiligen Liedabschnitt befinden. Dabei können unterschiedliche Fälle eintreten, die im Folgenden genauer diskutiert werden:

1. In den *Hypomnemata* wird ein Wort bzw. werden mehrere Wörter genannt, das/die alle – in exakt der gleichen Form oder auch einer Variante davon – in einer Strophe der Parallelüberlieferung zu finden ist/sind, bzw. trifft dies zumindest auf einen Großteil von Goldasts Einträgen zu. Das bedeutet, dass die Strophe eindeutig identifizierbar ist. Ein Beispiel hierfür wäre etwa C *48: Dazu notierte Goldast den Namen *Hirzberth* sowie die Ausdrücke *mage* und *wifte*.[231] Zugleich sind in Handschrift c die Lexeme *Hirsper* (c 112,VII,1), *magen* (V. 4) und *wifte* (V. 9) zu finden, sodass an der Entsprechung der beiden Strophen kein Zweifel besteht.
2. Es gibt zwar einen oder mehrere Einträge in den *Hypomnemata*, allerdings lassen sich in der Parallelüberlieferung keine passenden Strophen bzw. Lieder finden, oder dies ist nur möglich, wenn man von erheblichen Strophenumstellungen und dem Fehlen einiger von Goldast notierter Wörter in anderen Textzeugen ausgeht. Dieses Problem stellt sich etwa für den Abschnitt C *161–*166, für den sich nirgendwo Strophen mit vorwiegend ähnlichem Wortbestand finden; am ehesten ist noch eine Entsprechung zu Lied c 47 möglich, die allerdings große Unterschiede zur C-Version voraussetzen würde. Ein solcher Befund kann auf zwei unterschiedliche Ausgangslagen zurückzuführen sein:
    a. Es handelte sich bei der betreffenden Strophe bzw. dem Lied in Handschrift C um eine singuläre Überlieferung, weshalb es nach derzeitigem Stand nach dem Verlust der vier Blätter keine Möglichkeit gibt, auch nur ihren ungefähren Inhalt zu rekonstruieren.
    b. Die Varianten in der Parallelüberlieferung weisen gegenüber der C-Version so große Unterschiede auf, dass sie als solche nicht mehr erkennbar sind. Oft handelt es sich dabei auch um Dörpernamen, die in verschiedenen Handschriften teilweise völlig anders lauten. Dies kann in dem Fall, dass ganze Strophen

[231] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 114, Z. 1–3.

davon betroffen sind, natürlich nicht mit Sicherheit von Punkt a) abgegrenzt werden. Offensichtlich ist eine solche Veränderung allerdings beispielsweise bei C *85, wo der Frauenname *Guetel*[232] in C mit hoher Wahrscheinlichkeit *sússel* in c (117,XIV,13) entspricht. Anhand eines weiteren Eintrags von Goldast – dem Namen *Cumpe*[233], welcher mit *Gumppe* (V. 14) zu identifizieren ist – sowie seiner Aufzeichnungen zu den vorangehenden Strophen kann jedoch eine Identität der Strophe mit c 117,XIV festgestellt werden.

3. In den *Hypomnemata* befindet sich zu einer Strophe kein Eintrag. Nachdem Goldasts Notizen – wie bereits erwähnt – von einem ausgeprägten Interesse an Neidhart-spezifischem Vokabular und Figurennamen zeugt, kann in diesem Fall davon ausgegangen werden, dass sich in der C-Version der betreffenden Strophe keine dementsprechenden Lexeme befunden haben. In weiterer Folge lässt dieser Umstand grundsätzlich wiederum drei verschiedene Optionen zu:
    a. Die Strophe ohne Namen, welche Goldast für exzerpierenswert befunden hätte, war in Handschrift C unikal überliefert. Auch hier sind wieder die Grenzen der Rekonstruktionsarbeit erreicht.
    b. Es ist zu der C-Strophe auch Parallelüberlieferung vorhanden, wobei diese ebenfalls keine Namen bzw. nicht auch in anderen Werken geläufigen mittelhochdeutschen Ausdrücke aufweist. Darüber hinaus besteht die Möglichkeit, dass in einer Strophe nur ein Lexem vorkommt – und zwar eines, das bereits in der Notiz zu einer vorangegangenen Strophe genannt wurde. Im Zuge dieser vorausgehenden Notiz wurde(n) dann auch die Zahl(en) der weiteren Strophe(n) angeführt, in der bzw. denen das Wort auftritt, während es allerdings zu der bzw. den betreffenden weiteren Strophe(n) keinen eigenen Eintrag gibt, nachdem das Auftreten des Lexems schließlich bereits an anderer Stelle vermerkt wurde. In diesem Fall wurde das Wort

[232] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 117, Z. 25.
[233] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 117, Z. 26.

in der Tabelle im Anhang auch der bzw. den weitere(n) entsprechenden Strophe(n) zugeordnet.

c. Es gibt Parallelüberlieferung, in der sich allerdings im Gegensatz zu der C-Strophe durchaus Namen finden lassen. Diese Möglichkeit wird an dieser Stelle um der Vollständigkeit willen ebenfalls erwähnt und ist prinzipiell mitzubedenken. In der Praxis wird sie jedoch ausgeklammert, nachdem ein Vergleich der vorhandenen weiteren Textzeugen mit den Angaben in den *Hypomnemata* zeigt, dass das Vorkommen von Namen – auch, wenn deren Form gelegentlich große Unterschiede zu jener in C aufweist – über unterschiedliche Textzeugen hinweg relativ konstant bleibt.

Die Fälle 2 und 3 mit ihren jeweils möglichen Schlussfolgerungen verdeutlichen, dass der Rekonstruktion des Textverlustes – trotz der ca. 150 diesbezüglichen Einträge in den *Hypomnemata*, die diese Handschrift zu einer bedeutenden Quelle für diese Arbeit machen – durchaus Grenzen gesetzt sind. Gelegentlich kann bei der Identifizierung von Strophen nur von höheren bzw. geringeren Wahrscheinlichkeiten gesprochen werden, wobei der hypothetische Charakter dieser Zuordnungen dann auch in der Tabelle entsprechend gekennzeichnet wird.

Ein Beispiel dafür: Man nehme an, dass mit Ausnahme einer Strophe bereits alle Abschnitte eines Liedes aus der Parallelüberlieferung ehemals in C erhaltenen Strophen zugeordnet werden konnten; für die einzige verbliebene Nummer sind bei Goldast keine Einträge vorhanden. Wenn nun in anderen Textzeugen des entsprechenden Liedes noch genau eine Strophe übriggeblieben ist, die keine Namen oder Neidhart-typischen Wörter beinhaltet, dann ist es sehr wahrscheinlich, dass es sich bei dieser um das Äquivalent zur betreffenden C-Version handelt. Die – wenn auch verhältnismäßig unwahrscheinliche – Möglichkeit, dass die beiden Strophen nicht übereinstimmen, sondern sich in C eine singuläre Überlieferung befunden hat, muss indes natürlich bestehen bleiben.

Ein weiterer Faktor, den es bei der Identifizierung der Strophen zu berücksichtigen gilt, ist die Reihenfolge der Strophen in der Parallelüberlieferung. Ist diese in sämtlichen Textzeugen dieselbe oder zumindest sehr ähnlich, kann bis zu einem gewissen Grad erwartet werden, dass dieselbe

Anordnung auch in der Großen Heidelberger Liederhandschrift vorgelegen hat. Konnten etwa bis auf zwei Strophen alle Bestandteile eines Liedes eindeutig passenden Positionen in C zugeordnet werden, wobei die übriggebliebenen Strophen in der restlichen Überlieferung an zweiter und fünfter Stelle stehen, dann lässt dies eine Schlussfolgerung zu: Auch, wenn zu beiden Strophen gleichermaßen keine oder keine eindeutig identifizierbare Einträge von Goldast vorhanden sind, ist es gerechtfertigt, diese auch als Entsprechungen zum zweiten und fünften Position des Liedes im Codex Manesse anzunehmen. Zugleich ist nach wie vor – allerdings mit weitaus geringerer Wahrscheinlichkeit – die Option gegeben, dass sich ihre Reihenfolge in C genau umgekehrt verhielt oder auch mindestens eine der beiden Strophen in dieser Handschrift unikal überliefert wurde.

Im Prinzip folgt die Untersuchung in den Abschnitten II.3.2 und II.3.3 Lothar Voetz' Ausführungen, wobei die soeben erläuterte Systematisierung der Strophenrekonstruktion über die methodische Anlage seines Aufsatzes hinausgeht. Sämtliche von mir hinzugefügte Ergänzungen und Anmerkungen zu den Angaben des Literaturwissenschaftlers sowie von dessen Aussagen abweichende Ergebnisse werden in der vorliegenden Arbeit explizit hervorgehoben. Dazu gehört etwa die ausführlichere Diskussion von Passagen, die Voetz ohne konkrete Begründung als nicht identifizierbar deklariert (so C *59–*61) oder die Thematisierung von Argumenten für und gegen die Zuordnung bestimmter parallelüberlieferter Strophen zu C-Positionen, die in der Publikation nur indirekt angesprochen werden.

Des Weiteren zählen auch die Tabellen zu Textlücke 1 (C *34–*93) und Textlücke 2 (C *150–*172) zu den Leistungen dieser Dissertation, die über die bisherigen Forschungsbeiträge zur Rekonstruktion des Blattverlustes hinausgehen. Sie bieten eine Übersicht des gesamten Materials aus der Feder Goldasts sowie aus den bereits genannten Handschriften und Drucken, das für die Untersuchung herangezogen wurde (vgl. Anhang b). Pro identifizierbarem Lied bzw. nicht identifizierbarem Strophenblock wurden ein bis – im Fall von über drei weiteren Textzeugen aus Platzgründen – zwei Tabelle(n) erstellt; darin befindet sich für jede Strophe – bzw. gegebenenfalls auch für die zumindest in einigen Textzeugen vorhandene Überschrift eines Liedes – eine eigene Zeile. Nicht immer können im Zuge der Untersuchung die Liedgrenzen klar festgelegt werden, es wird daher jeweils die am ehesten argumentierbare Aufteilung der Strophen dargestellt. In der ersten Spalte links sind die jeweiligen Notizen

Goldasts in den *Hypomnemata* mitsamt der entsprechenden Seitenzahl angegeben.

Die zweite Spalte bezieht sich auf die jeweilige Überlieferung im Codex Manesse, wobei hier meist keine näheren Angaben möglich sind als die dortige Strophennummer (z.B. „C *43“) oder, wenn Goldast dazu Lexeme verzeichnete, die Nennung der Wörter, die darin vorgekommen sein müssen (z.B. „C *48 [mit den Lexemen *Hirzberth*, *mage* und *wifte*]“). Im Fall von drei Strophen konnten mithilfe von Goldasts Exzerpten in den *Paraeneticorum veterum* auch Teile des genauen Wortlauts eingetragen werden, in einem Fall dank eines Eintrags in den *Confusanea* sogar jener der gesamten Strophe. Bei den beiden Liedern, von denen noch Strophen bzw. Fragmente davon erhalten sind – SL 11 und SL 14 – wurden zum Zweck eines vollständigeren Bildes von Inhalt und Überlieferungssituation auch die bis heute bekannten Teile abgedruckt.

In den weiteren Spalten, deren Zahl pro Tabelle zwischen einer und drei variiert, werden – wieder sofern vorhanden – die jeweiligen Strophenvarianten aus weiteren Textzeugen dargestellt. Bei einer Anzahl von inklusive C insgesamt mehr als vier Überlieferungsträgern wurden die Tabellen pro Lied in zwei Abschnitte aufgeteilt, wobei die ersten zwei Spalten dieselben bleiben. Gibt es zu einer Strophe etwa keine Aufzeichnungen in den *Hypomnemata*, konnten in bestimmten Textzeugen keine Entsprechungen dazu gefunden werden oder ist in manchen Handschriften keine Liedüberschrift vorhanden, dann wurde(n) die betreffende(n) Kästchen grau eingefärbt.

In der Art der tabellarischen Darstellung schlagen sich zudem auch die Art der Quelle, von der der Text übernommen wurde, sowie der Wahrscheinlichkeitsgrad der jeweiligen Zuordnung nieder. Die Transkription der Exzerpte und Anmerkungen aus den *Hypomnemata* stammt, wie bereits erwähnt, von Michael Wolbring, dem die originale Handschrift in der Kantonsbibliothek St. Gallen vorgelegen ist. Der Text aus den *Paraeneticorum veterum* wurde gemäß dem 1980 von Manfred Zimmermann herausgegebenen Nachdruck von Goldasts Werk transkribiert; die Wiedergabe der Strophe aus den *Confusanea* stützt sich erneut auf Wolbrings Dissertation. Was die (spät)mittelalterliche Parallelüberlieferung zu den Neidhart-Strophen im Codex Manesse betrifft, so wurde, wo immer es möglich ist, eine direkte Transkription vom Faksimile bzw. Digitalisat des jeweiligen Textzeugen angestrebt. Wo diese vorgenommen werden konnte, ist der Text in Schwarz oder – worauf im Folgenden noch zurückzukommen sein wird – in Grau dargestellt. Im Fall des

Lemberger Fragments K und der Drucke z und z_1[234] bestand allerdings keine Möglichkeit des Zugangs zu Faksimile-Drucken oder Digitalisaten der Originale, daher wurde hierfür – mit Ausnahme von z_1, der dort ebenfalls nicht enthalten ist – jeweils der Abdruck des Textes in der Salzburger Neidhart-Edition verwendet. Dieser weist Eingriffe bezüglich der Graphie und Interpunktion auf, nachdem er als Lesefassung dargestellt wird; da die betreffenden Strophen angesichts dessen nicht mit den anderen Transkriptionen gleichgesetzt werden können, wurden sie durch eine violette Einfärbung gekennzeichnet. Nachdem sich die beiden Drucke z und z_2 vorwiegend nur hinsichtlich der Graphie unterscheiden, sind die Strophen aus diesen Werken nicht mittels einer durchgehenden, sondern mithilfe einer strichlierten Linie voneinander getrennt.

Farbliche Nuancierungen in der Darstellung der Strophen deuten zudem auf Unterschiede in der Bestimmtheit der Zuordnungen hin. Mit Sicherheit anzunehmende Übereinstimmungen zwischen Strophen aus dem Codex Manesse und der Parallelüberlieferung sind durch schwarze Schriftfarbe gekennzeichnet, während unsichere Entsprechungen in Grau gehalten sind. Wenn es sich bei Strophen, deren Wortlaut sich mangels (gut lesbarer) Digitalisate bzw. Faksimiles an der Salzburger Neidhart-Edition orientiert, um sichere Zuordnungen handelt, dann sind diese in kräftigem Violett eingefärbt. Stellt die Position der jeweiligen nicht direkt transkribierten Strophe nur eine hypothetische Annahme dar, so weist der Text hingegen eine hellere violette Schriftfarbe auf. Um die Identifizierung von Strophen in den Tabellen auf den ersten Blick sichtbar zu machen, werden außerdem auch diejenigen Lexeme, die in den *Hypomnemata* wie auch – meist in Varianten – in der Parallelüberlieferung vorkommen, in schwarzem Fettdruck wiedergegeben. Ebenfalls fett, aber grau dargestellt werden Wörter bzw. Phrasen, die in anderen Textzeugen nicht eindeutig identifiziert werden können oder auch stark vom Original abweichen, wie etwa bei dem bereits erwähnten Beispiel *Guetel* (Goldast) vs. *sússel* (c 117,XIV,13).

[234] Bei JÖST 1980 wird ein Faksimile des Frankfurter Neithart-Fuchs-Drucks z_2 abgedruckt. Des Weiteren befinden sich in der Ausgabe auch die Drucke einzelner Holzschnitte aus z und z_1, darunter allerdings keine, die für die Textrekonstruktion des Neidhart-Corpus in C relevant sind; vgl. JÖST, Erhard (Hg.): *Die Historien des Neithart Fuchs. Nach dem Frankfurter Druck von 1566. In Abbildung*, Göppingen 1980 (= Litterae 49).

Auf diese Weise konnten in Anhang b sämtliche Ergebnisse der Rekonstruktion des Blattverlustes durch den direkten Vergleich von Goldasts Aufzeichnungen und dem Wortlaut der Parallelüberlieferung veranschaulicht werden. Die einzelnen Arbeitsschritte, welche die dort festgehaltenen Überlieferungsverhältnisse offenlegen oder zumindest wahrscheinlich machen, werden in der nachfolgenden Untersuchung detailliert beschrieben.

II.3.2 Rekonstruktion der ersten Textlücke (C *34–*93)

In Unterkapitel II.1 wurden bereits die Stellen genannt, an denen die Nummerierung der Strophen große Sprünge aufweist. Die offensichtliche Lücke im Textbestand zwischen C 33 und C 94 wird erst auf Bl. 275r augenfällig: Während C 33 die achte Strophe von Sommerlied 11 bildet und als solche vollständig erhalten ist, beginnt die nächste Seite mit vier Zeilen, zu deren Inhalt keinerlei anderweitige Überlieferung bekannt ist.[235] Auf C *93 folgt allerdings bereits wieder die in den Handschriften R und c sowie den Drucken z / z_1 / z_2 erste Strophe von WL 11, die zudem in Handschrift A unter „Gedrut“ an 19. Stelle überliefert ist. Wie bei Voetz beschrieben, fehlen hier also Goldasts Strophennummerierung zufolge vermutlich insgesamt 59 vollständige Strophen und der Anfang einer weiteren[236]. Zugleich stellen die *Hypomnemata* für diesen Abschnitt, über den ansonsten beinahe nichts bekannt wäre, mit nicht weniger als ca. 120 Einträgen eine ergiebige Quelle dar.

Das erste Exzerpt des Humanisten, das sich auf SL 11 bezieht – und auf das Voetz nicht eingeht, nachdem es noch nicht den Textverlust an sich betrifft –, lautet *Walche*.[237] Das Wort ist für Str. 27 des Neidhart-Corpus angegeben, wo sich in V. 7 tatsächlich die Bezeichnung *walche* für Angehörige des romanischen Sprachraums (laut Goldasts Anmerkung zu der Textstelle[238] konkret für Italiener) findet. Auch R 12,II,7 enthält das Lexem *walhe*, das in der Berliner

[235] Vgl. VOETZ 2000, S. 394; HOLZNAGEL 1995, S. 343f.
[236] Vgl. HOLZNAGEL 1995, S. 344.
[237] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 112, Z. 23–25.
[238] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 112, Z. 24: „*vides Germanos tù*m *studuisse, ut lingua*m *sua*m ae*què*, *atque Itali su*am, *propagarent*“.

Liederhandschrift c mit *walhen* (c 27[26],II,7) nur einen geringfügigen Unterschied auf morphologischer Ebene aufweist.

Der nächste Eintrag Goldasts zu diesem Lied und zugleich der letzte vor dem Einsetzen des Textverlustes, der bis heute mit dem Wortlaut in C abgeglichen werden kann, gehört zu Strophe 33 und lautet *vmb vns bilgerin*[239]. Diese Phrase ist unschwer im Vers *wies vmb vns bilgerine ste* (C 33,V,) zu erkennen, der in der dritt- bis zweitletzten Zeile von Bl. 274v eingetragen wurde. In dieser Strophe trägt das lyrische Ich seinem Boten[240] auf, seinen daheim gebliebenen Freunden und Verwandten seine Dienstbereitschaft auszurichten und ihnen gegenüber das Leid zu klagen, das die romanischsprachigen Kreuzfahrer dem deutschen Teil des Heers zugefügt haben. Im Anschluss an das Exzerpt erläutert Goldast: „Ergò in expeditione Pal*a*estina fuit", und weiter: „vide &. 30. ubi nu*n*tiu*m* mittit trans mare. id en*im* es wages breite."[241] Einen Boten, der über das Meer geschickt wird, findet man zwar nicht in C 30, doch die darauffolgende Strophe beinhaltet sowohl diesen Auftrag des lyrischen Ichs als auch den Vers *du sehest vns mit freuden dort wan dvrh des wages breite* (C 31,VII). Offenkundig ist Goldast hier bei der Strophenzählung ein Fehler unterlaufen, der sich allerdings nicht in der tatsächlich vorgenommenen Nummerierung widerspiegelt. Nachdem er die heute noch auf dem Pergament sichtbaren Zahlen dort vermutlich vor dem Eintrag der jeweiligen Exzerpte angebracht hatte,[242] dürfte er sich beim schnellen Vergleich mit der Handschrift in der Strophe geirrt haben.

Der nächste Satz Goldasts, der ebenfalls noch zur selben Anmerkung gehört, bezieht sich bereits auf Liedmaterial, das nur noch rekonstruiert werden kann: „Fuit a*utem* Leopoldo, ut opinor ex §. 34." Dass sich dieser Zusatz ebenfalls im Eintrag zu C 33 befindet, lässt jedoch in jedem Fall darauf schließen, dass SL 11 im Codex Manesse ursprünglich noch mindestens eine Strophe mehr

---

[239] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 113, Z. 1.

[240] Dieser hat sich allerdings – der narrativen Logik zuwiderlaufend – bereits in C 29 als fiktiv herausgestellt, nachdem das Ich sich angesichts von dessen Verspätung selbst zum Boten ernennt. In Hs. R und c geschieht die Auflösung erst in Strophe VII bzw. XI, was eines von mehreren Indizien darstellt, die C-Version gegenüber R als „sekundäre Bearbeitung[]" anzusehen; vgl. BLEULER 2009; KLEIN, Dorothea: Der Sänger in der Fremde. Interpretation, literarhistorischer Stellenwert und Textfassungen von Neidharts Sommerlied 11, in: *ZfdA* 129 (2000), S. 1–30.

[241] Goldast, *Hypomnemata*, S. 113, Z. 1ff.

[242] Vgl. VOETZ 2015, S. 125.

umfasste.[243] Auf der Suche nach der Identität dieser weiteren Strophe ist nun die Parallelüberlieferung zu diesem Lied zu Rate zu ziehen, die in den Berliner Neidhart-Handschriften R und c erhalten ist.[244] Während der Textbestand von Handschrift R außer jenen acht Strophen, die auch in C überliefert sind, noch drei weitere enthält (d.h. die wie bereits R 12,N[VIII] am Blattrand eingetragenen Strophen N[VII], N[IX] und N[X]), weist die jüngere Handschrift die vier zusätzlichen Strophen c VII, VIII, XI und XII (eine hier singulär enthaltene Spottstrophe) auf.

Hierbei stellt sich nun die Frage, ob Goldast den Namen „Leopold" notierte, weil dieser tatsächlich Teil des Liedes war, oder aber nur „aus dem Inhalt dieser Strophe auf [diesen] schließt"[245]. In ersterem Fall wäre von einer früheren singulären Überlieferung in C auszugehen, nachdem in R und c kein *Leopold* genannt wird. Dass Goldast „ut opinor ex §. 34." hinzufügte, d.h. auf seine eigene Schlussfolgerung verweist und nicht etwa für C 34 den konkreten Namen *Leopold* anführt, spricht meines Erachtens allerdings für die andere Möglichkeit – nämlich, dass er einen Schluss auf realhistorische Gegebenheiten zog. Dafür ist es wiederum notwendig, in einer der in den anderen Textzeugen verbliebenen Strophen einen Kontext auszumachen, der auf eine historische Figur mit diesem Namen verweist. Ein solcher findet sich in den übrigen Strophen der Parallelüberlieferung nur in Form einer einzigen konkreten Ortsangabe, nämlich ‚Österreich', die in zwei unterschiedlichen Strophen vorkommt: einerseits *ze æsterich* (R 12,N[IX]) / *zu Osterreich* (c 27[26],VII) und andererseits *gein Osterreichen* (c 27[26],XII). Diese Kombination von Lexemen deutet darauf hin, dass mit *Leopold* Herzog Leopold IV. von Österreich gemeint ist, der dieses Amt zu Neidharts Lebzeiten (1198–1230) ausübte. Allerdings handelt es sich bei der letztgenannten Strophe c 27[26],XII – wo das lyrische Ich seine drei in betrunkenem Zustand verspielten Pferde beklagt, mangels derer es nun zu Fuß

[243] Auch VOETZ 2000, S. 394, schreibt, es gehe daraus „relativ unabweisbar" hervor, „daß das Kreuzlied Neidharts auf der Recto-Seite des ersten nach fol. 27 verlorenen Blattes eine Fortsetzung erfahren hat."

[244] Auch der Codex Buranus (Hs. M, Bayerische Staatsbibliothek München, clm 4660) enthält eine mit C parallelüberlieferte Strophe von SL 11 (Bl. 68r V). Dabei handelt es sich allerdings um die Eingangsstrophe des Liedes (C 26), die in Hs. M auf vier mittellateinische Strophen (Bl. 67v I bis Bl. 68r IV) folgt, weshalb dieser Befund keine Auswirkungen auf die Rekonstruktion der in C verlorenen Strophen hat.

[245] Vgl. VOETZ 2000, S. 395.

gehen muss, und seinen Sattel zum Kauf anbietet – um eine Strophe mit „schwankhaft-burleske[m] Ton“, auf die Voetz auch nicht näher eingeht[246]. Diese reiht sich bezüglich ihres Duktus in die Gattung der ‚Schwanklieder‘ der spätmittelalterlichen Neidhart-Rezeption[247] ein, was die Annahme nahelegt, dass sie erst später zu dem Lied hinzugefügt wurde. Demzufolge ist von einer Identität von C *34 mit der Strophe R 12,N[IX] / c 27[26],VII auszugehen.

Bezüglich der beiden weiteren Strophen schlägt Voetz die Reihenfolge R N[X] / c 27[26],XI für C *35 und dann möglicherweise noch R N[VII] / c 27[26],VIII für C *36 vor; eine Begründung für diese Anordnung liefert er nicht[248]. Nachdem diese Strophen in beiden Textzeugen allerdings jeweils in umgekehrter Reihenfolge eingetragen sind, erscheint mir – sofern für C *35–*36 eine Fortführung von SL 11 angenommen wird – eine derartige hypothetische Reihung logischer.[249] Diese Änderung gegenüber Voetz‘ Angaben geschieht vor allem aus Mangel an Argumenten für diese und im Wissen darum, dass Strophenumstellungen und inhaltliche Unstimmigkeiten gegenüber der Parallelüberlieferung im Codex Manesse immer wieder vorkommen. Aufgrund der Unsicherheiten in der Zuordnung und der immer noch bestehenden Möglichkeit, dass die beiden Strophen in C mindestens aus einer singulären Überlieferung bestanden, doch wie von Voetz angenommen positioniert oder auch bereits Bestandteil des nächsten Liedes waren, sind sie in Anhang b grau eingefärbt.

---

[246] Vgl. KLEIN 2000, S. 29.

[247] Es wird davon ausgegangen, dass die Schwanklied-Tradition auf das 14. Jahrhundert zurückgeht und mit dem in der Weingartner Liederhandschrift B überlieferten *Fassschwank* einsetzt; vgl. BENNEWITZ, Ingrid: Die Überlieferung der Neidhart-Lieder, in: Springeth, Margarete/Spechtler, Franz-Viktor (Hgg.): *Neidhart und die Neidhart-Lieder. Ein Handbuch*, Berlin/New York 2018, S. 55–60; hier: S. 57.

[248] Vgl. VOETZ 2000, S. 395.

[249] BLEULER 2008, S. 230ff., BLEULER 2022, S. 239ff., sowie BLEULER 2024, S. 5ff. (BLEULER, Anna Kathrin: *Fassungsvarianz bei Neidhart. Edition und Übersetzung der durch die Berliner Handschrift R angezeigten Doppelfassungen mit einem textkritischen Kommentar* [= Hermaea 161], Berlin/Boston 2024), geht in Bezug auf die R-Version von SL 11 in Anbetracht „der Konstellation Haupttext – Randstrophen“ (ebd., S. 6) von zwei verschiedenen Fassungen aus: einer siebenstrophigen, R 12^1: I–VII, und einer zehnstrophigen, R 12^2: I–VI/7–10. Auf diese These wird in Kapitel III im Unterabschnitt zur Typisierung von SL 11, 2.3.1 b, ausführlich Bezug genommen.

Der nächste Eintrag Goldasts, „§. 38. *Friderich*) *Austriac*us *dux*“[250], bezieht sich erst wieder auf C *38, es gibt also keine Hinweise auf die Identität der Strophen C *34–37. Angesichts des Vorhandenseins von drei gemeinsamen weiteren Strophen in den Handschriften R und c kann aber zumindest die Hypothese aufgestellt werden, dass SL 11 auch im Codex Manesse noch bis C *36 reichte.[251]

Dass mit dem österreichischen Herrscher namens *Friderich* Fürst Friedrich II. (der Streitbare) von Österreich gemeint sein muss, der Neidhart als Mäzen unterstützte und an dessen Hof der Sänger tätig war, ist angesichts der Anmerkung „*Austriac*us *dux*“ unumstritten[252]. Es ist jedoch eine größere Anzahl an Liedern überliefert, in denen der Name dieses Herrschers vorkommt, sodass hier allein anhand dieses Zusatzes nicht entschieden werden kann, welches Lied sich an der Stelle befunden hat.[253] Einen weiteren Hinweis könnte daher das auf die unmittelbar darauffolgende Strophe bezogene Exzerpt „§. 39. *von Bogelingen*)“[254] liefern; hierbei ergibt sich allerdings die Schwierigkeit, dass sich zu dieser Bezeichnung bei Wießner[255] und im Namensverzeichnis von Boueke[256] sowie auch in der jüngsten Untersuchung zu den Personennamen in Neidharts Liedern von Schwarz 2005[257] kein Eintrag findet. Wie Voetz ausführt, ist es aufgrund der „vielfältige[n| Namenvarianz, die in den einzelnen Neidhart-Corpora teilweise zu einem vollständigen ‚Namenwechsel‘ führen kann“[258], möglich, dass das betreffende Lied zwar in der Parallelüberlieferung vorhanden ist, wobei dort anstatt *von Bogelingen* aber eine andere Ortsbezeichnung steht.[259] Aus diesem Grund kann keine Aussage über die Identität des Liedes getroffen

---

[250] Goldast, *Hypomnemata*, S. 113, Z. 5.

[251] Vgl. VOETZ 2000, S. 394.

[252] Ohne diesen Zusatz wäre *Friderich* auch als Name eines *dörpers* denkbar, wie er im rekonstruierten Teil etwa in C *77, C *83 und C *84 vorkommt.

[253] Zu den Belegen vgl. BOUEKE 1967, S. 239.

[254] Goldast, *Hypomnemata*, S. 113, V. 6.

[255] Vgl. WIEßNER 1954b, S. 24.

[256] Vgl. BOUEKE 1967, S. 238.

[257] Vgl. SCHWARZ, Jan-Christian: *„derst alsô getoufet daz in niemen nennen sol“. Studien zu Vorkommen und Verwendung von Personennamen in den Neidhart-Liedern*, Hildesheim 2005.

[258] VOETZ 2000, S. 395.

[259] Als die *von Bogelingen* am ähnlichsten Ortsnamen, die in den Namensverzeichnissen eingetragen sind, nennt Lothar Voetz *Botenbrunne*, *Potenbrün* (vgl. HW S. 352) und *Pogen* (vgl. BOUEKE 1967, S. 238); vgl. VOETZ 2000, S. 396, Anm. 31.

werden, das sich angesichts von Goldasts Einträgen in jedem Fall über C *38 und *39 erstreckte und vermutlich mit C *37 – möglicherweise aber auch bereits vorher – begann.

Was jedoch im Hinblick auf den Inhalt dieses Liedes meiner Einschätzung zufolge gesagt werden kann, ist, dass es sich dabei um ein Winterlied gehandelt haben dürfte. In Bezug auf die Onomastik zeichnet sich dieser Liedtypus nämlich dadurch aus, dass er viel mehr konkrete Personen- wie auch Ortsnamen enthält als die Sommerlieder in den frühen Textzeugen zu Neidhart. Zum einen treten im Rahmen der von Schweikle als Sommerlied-Untergruppe angeführten „dörperlichen Sommerlieder[]“[260] zwar auch Figurennamen auf, allerdings finden sich solche Erweiterungen des Namensinventars in Sommerliedern vorwiegend in Handschrift c und anderen Papierhandschriften sowie in den Drucken z, z_1 und z_2. Wie Schweikle beschreibt, häuft sich in Liedern dieses Typus das Vorkommen konkreter Namen; allen voran die wiederholte Nennung von *Engelmâr*, dem Rivalen des lyrischen Ichs, der den ‚Spiegelraub‘ an dessen Favoritin *Friderûn* begangen hat[261]. Unter den im Codex Manesse noch erhaltenen Sommerliedstrophen bezieht sich allein C 127[209] mit der Bemerkung *Tœhterlin gedenke an friderune* (V. 1) auf dieses Ereignis, wobei es sich dort allerdings um den Teil eines Mutter-Tochter-Gesprächsliedes handelt. Das einzige weitere Sommerlied in C, das in die Kategorie der sommerlichen Dörperlieder passt, ist C 107[189]–109[191], wo die Namen *Boppe* (Str. II,1), *Tünzel* (Str. III,1), *Jütlein*, *Elsemut* (Str. III,3), *Erkenbold* (Str. III,13) und *Eppe* (Str. III,15) sowie die Ortsangabe *Rumpolz, Krumpolz* (Str. III,7) auftreten. Der realhistorische Fürstenname *Friderich* hingegen kommt in C ausschließlich in Winterliedern vor;[262] unter den anderen Textzeugen mit dieser Namensnennung stehen drei Winterlieder zwei Sommerliedern gegenüber.[263]

Zum anderen dürfte es sich bei *von Bogelingen* um einen Ortsnamen handeln. Auch differenzierte topographische Angaben sind vor allem in den Winterliedern zu finden, wobei diese Bezeichnungen teilweise als Namen tatsächlich existenter Orte im heutigen Ostösterreich identifiziert werden

[260] SCHWEIKLE 1990, S. 79.

[261] Zu dem Motiv und seinen Deutungsmöglichkeiten vgl. SCHWEIKLE 1990, S. 79.

[262] Diese sind WL 35 (C 10), WL 29 (C 65 und 66) und WL 23 (C *73).

[263] Vgl. BOUEKE 1967, S. 239: Aufgeführt werden dort c 8,VII (SL); c 43,IX (SL), c 89,IV bzw. IX (WL), c 121,VII (WL) und c 124,II (WL).

können. Währenddessen ist das Geschehen in den Sommerliedern meist in einem nicht näher bezeichneten Dorf angesiedelt; die häufigste Referenz auf einen anderen Ort stellt die Erwähnung des *Riuwentals* dar.[264]

Unter diesen Gesichtspunkten kann ein Lied in C, in dem die Lexeme *Friderich* und *Von Bogelingen* vorkommen, trotz der Tatsache, dass darüber ansonsten nichts bekannt ist, mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit als Winterlied klassifiziert werden. Damit kann Voetz' Erkenntnissen zum nicht näher identifizierbaren Abschnitt C *37–*42 zumindest noch eine argumentierbare Eingrenzung des Liedtypus hinzugefügt werden.

Mehr Möglichkeiten zur Rekonstruktion bietet Goldasts darauffolgende Notiz, nämlich das sich auf C *45 beziehende Wort *stüppe*, dem in den *Hypomnemata* in der nächsten Zeile das Lexem *zouverlüppe* folgt[265]. Eine Strophe mit ähnlichem Wortlaut ist in der Berliner Neidhart-Handschrift c vorhanden und dort Bestandteil von Winterlied 36. In c 112,III,1–2 bittet das lyrische Ich mit *Wa nú freundt / hat yemt ein stüpp / damit man der zauberlist süppe* nach einem Pulver, um sich vor Zauberei zu schützen. Auch R überliefert WL 36, allerdings fehlt diese Strophe dort. Wie sie in C ursprünglich lautete, kann – anders als in den meisten Fällen – hier zumindest teilweise festgestellt werden, da Goldast wie bereits erwähnt in den *Paraeneticorum veterum* die ersten sieben Verse davon veröffentlichte:

> *Hat aber iender friunt ein stüppe*
> *Das mir were guot fiur zouver lüppe*
> *Dem wolt ichs mit golde verwegen:*
> *Old koende iemand mich gefristen*
> *Wol vor sus getanen zouverlisten,*
> *Old koende ieman einen segen*
> *der fiut zouver were guot:*[266]

Dies merkt auch Voetz an, geht dabei allerdings nur auf die Tatsache ein, dass dieses Exzerpt ganz offensichtlich nicht auf den Einträgen in den *Hypomnemata* basieren kann, sondern entstanden sein muss, als Goldast noch das vollständige Neidhart-Corpus vorlag[267]. In Handschrift c umfasst die Strophe noch drei

[264] SCHWEIKLE 1990, S. 82.
[265] Goldast, *Hypomnemata*, S. 113, Z. 7–8.
[266] Goldast, *Paraeneticorum veterum*, S. 384–385.
[267] Vgl. VOETZ 2000, S. 394.

weitere Verse, womit sie wie alle anderen Strophen des Liedes insgesamt auf zehn Verse kommt. Im letzten Teil des Liedes befanden sich jedoch offenbar keine Goldast wichtig erscheinenden Lexeme, da er diese sonst ebenfalls in den *Hypomnemata* festgehalten hätte – was die Überlieferung in c bestätigt: Dort lauten die restlichen Verse *wolt mich dann ein weiser leren / ich mag nyndert fuß von ir keren / sie verwenden mir den mut* (c 112,III,8–10). Zudem kann nicht entschieden werden, ob der Auslaut des Wortes *fiut* (V. 7), das angesichts des semantischen Kontextes eindeutig *fiur* lauten müsste, bereits in der Handschrift fehlerhaft dargestellt war oder ob die in gotischer Minuskel sehr ähnlichen Grapheme *r* und *t* erst vom Philologen verwechselt wurden. In jedem Fall ist es mithilfe dieses Exzerptes aber möglich, nachzuvollziehen, dass das Wort *zouverliuppe* in C bereits in V. 2 folgte sowie in c dem Lexem *zauberlist* entspricht.

Wie Voetz ebenfalls wieder erwähnt, sind in Handschrift c vor dieser Strophe noch zwei Eingangsstrophen überliefert: Nach einem winterlichen Natureingang klagt das Sänger-Ich in diesen über den Zauber einer Dame, die ihm ständig vor seinem inneren Auge erscheint (vgl. c 112,I–II). Die gleichen Strophen wurden auch am Beginn des R-Liedes eingetragen (vgl. R 46,I–II). Dieser Überlieferungsbefund führt zur – wenngleich hypothetischen – Schlussfolgerung, dass der ersten eindeutig rekonstruierbaren Strophe von WL 36 auch in C bereits zwei Strophen vorausgingen und dieses somit mit C *43 einsetzte.[268]

Direkt an Goldasts Notizen zu C *45 schließen in den *Hypomnemata* jene zu C *46 an, die nicht weniger als 16 exzerpierte Lexeme umfassen: *Hü*, *Golbot*, *Walgeliep*, *sun*, *Hilgolt*, *Fuote*, *Wildung*, *Wigolt*, *Ripher*, *Eppe*, *Tuote*, *des Keisers komen*, *spane*, *gœuphawen* und *zagel*.[269] Angesichts dieser zahlreichen Einträge kann die Strophe in der Parallelüberlieferung erwartungsgemäß einfach identifiziert werden: Es handelt sich um R 46,III / c 112,V. Zumindest die Hälfte der Exzerpte ist auch in den genannten Strophen erkennbar, wobei gerade der Anfang von C *46 allerdings größere Unterschiede zu R und c aufgewiesen haben muss. So sind dort weder die notierten Wörter *Hui*, *Golbot*, *Walgeliep*, *sun*, *Fuote* noch *Eppe* auffindbar; der anhand der Parallelüberlieferung nachvollziehbare Teil der Strophe beginnt jeweils erst mit V. 4 (*Hilgolt* bei Goldast; *hiltolf* in R

[268] Vgl. VOETZ 2000, S. 394.

[269] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 113, Z. 9ff.

und *hildolff* in c). Nachdem hier eine Aufzählung der Namen von *dörpern* vorliegt, die laut dem lyrischen Ich beim Tanz singen (vgl. V. 1), ist es nicht erstaunlich, dass einige der vielen, mangels näherer Charakterisierung meist austauschbaren Namen in den einzelnen Textzeugen völlig unterschiedlich sind bzw. dass einige Namen in dieser Form dort gar nicht vorkommen. Zumindest teilweise noch identifizierbar ist neben Goldasts *Hilgolt* auch noch – jeweils in V. 5 – *Ripher* (*Reichper* in R, *richper* in c). Bei den Namen *Wildung* (*wildunch* in R, *wildung* in c), *Wigolt* (*weigolt* in R, *wigolt* in c) und *Tuote* (*tuote* in c), die sich ebenfalls alle jeweils in V. 5 befinden, sind die Übereinstimmungen hingegen umso eindeutiger. Auch *Troute* in R 46,III,V ist noch mit der Notiz *Tuote* in Verbindung zu bringen. Eindeutig in dieser Strophenreihe identifizierbar sind außerdem die bei Goldast auf den Dörperkatalog folgende Phrase *des Keisers komen* (*des cheisers chomen* in R, *des kaissers kumen* in c; jeweils V. 7) sowie die Lexeme *spane* (*spane* in R, *span* in c; V. 9) und *zagel* (*zagel* in R und c; V. 10). Das sich zwischen *spane* und *zagel* befindende Exzerpt *gœuphawen* kann in R *gæuphanen* (V. 10) zugeordnet werden; in c wurde es in demselben Vers offenbar durch das semantisch divergente *gumpan* ersetzt.[270]

Ähnlich einfach erweist sich die Rekonstruktion von C *47, zu der Goldast die Lexeme *Geze mannen* und *Karlen*, d.h. laut seinem Zusatz „Karl dem Großen", vermerkt hat.[271] Zu *Geze mannen* fügte er die Anmerkung hinzu, dass das lyrische Ich die Prunksucht in Bezug auf die zeitgenössische Kleidermode verurteilt und sich dahingehende Verhältnisse wie zur Zeit Karls des Großen herbeiwünscht.[272] Passend dazu werden in R 46,IV auch die Lexeme *Gætzemanne* (V. 2) und *charln* (V. 7) genannt, in c 112,VI lauten die Entsprechungen dazu *Goßman* (V. 2) und *karell* (V. 7). Angesichts der Referenzen auf die Regentschaft des früheren Kaisers ist in diesen Strophen also auch eine inhaltliche Übereinstimmung mit Goldasts Notizen gegeben.[273] In C *46 und *47 kam es demnach in C gegenüber der Parallelüberlieferung zu keiner Strophenumstellung. Wie bereits bei C *45 besteht zudem die

[270] Bei *geuphâ*, wörtl. ‚Gaupfau', handelt es sich lt. Wießner um ein „Spottwort auf die pfauenhaft eitlen Bauern, deren lang ins Genick fallende Locken man stutzen wird" und damit um „eine Neubildung des Dichters"; vgl. WIEßNER 1954b, S. 103.

[271] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 113, Z. 25–27.

[272] Wörtlich: „*taxat luxum in vestibus quem velit ad tempora Caroli reformari*", vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 113, Z. 25–27.

[273] Vgl. WOLBRING 2019, S. 197.

Möglichkeit, anhand von Goldasts Aufzeichnungen in einer anderen Publikation den genauen Wortlaut der Strophe zu eruieren: Er veröffentlichte sie nämlich in den *Confusanea variarum observationum*, wobei es sich zugleich um die „längste zusammenhängende Textpassage und die einzige vollständige Strophe aus dem verlorenen Teil des Neidhart-Corpus des Codex Manesse“[274] handelt. Sie lautet folgendermaßen:

Ein gerihte ich sanfte lide
Das man Gezemannen vmbe snide
Sin wol reide valwes har
Ime vnd einem tanz gesellen
Har vnd kleit diu sol man beidiu stellen
Nach den alten sitte gar
Als mans ouch bi Karlen truog
Swelhe sich dawider sezen
Die sol man an libe und guote lezen
Das sis iemer haben genuog.[275]

Aus dieser Eintragung erschließt sich zum einen eine weitgehende semantische Übereinstimmung mit den anderen beiden Textzeugen. Außerdem knüpft der Inhalt der Strophe an den Dörperkatalog in C *46 an, wobei mit *Gezemannen* nun ein bestimmter *dörper* aus der Menge hervorgehoben wird.

Auch zur darauffolgenden Strophe C *48 gibt es Anmerkungen von der Hand Goldasts: Er notierte die Worte *Hirzberth* sowie *wifte* und fügte zu *mage* die Anmerkung „freundtschafft, schwag*er*schafft“ hinzu.[276] Während hierzu in der Berliner Neidhart-Handschrift R keine vergleichbare Passage zu finden ist, bietet die an die vorangegangene Parallelüberlieferung anschließende Strophe c 112,VII die gesuchten Lexeme: In V. 1 wird der Dorfbewohner *Hirsper* erwähnt, der mit hundert *magen* (V. 4) das Land verlassen möchte. V. 9 lautet *was ob sie der schulmaister wifte*, beinhaltet also ebenfalls die Konjunktivform des nur bei Neidhart belegten Ausdrucks *wifen* für das „Abschneiden der langen Ringellocken“[277] – einem charakteristischen optischen Merkmal der *dörper*, das in c 112,IV auch bereits *Goßman* zugeschrieben wurde.

[274] Wolbring 2019, S. 194.
[275] Goldast, *Confusanea*, S. 232.
[276] Goldast, *Hypomnemata*, S. 114, Z. 1–3.
[277] Vgl. Wießner 1954b, S. 348.

Aus C *49 exzerpierte Goldast den Namen *Friden*, zu dem er näher ausführt: „*alludit nomen Friderici Austriaci*, *e*t *in fine Friderici Imp*eratoris“[278], d.h., er spricht von der Anspielung auf Friedrich von Österreich wie schließlich auch auf Kaiser Friedrich II.; beide waren Zeitgenossen Neidharts. Hier erweist sich der Vorgang der Strophenzuordnung, die Voetz in Analogie zu C *46–*48 als „eindeutig“ bezeichnet[279], bei genauerer Betrachtung als etwas komplexer: Eine Figur namens *friden* wird auch in c 112,IX,3 erwähnt, nicht aber in der dazu parallelgehenden Strophe R 46,V. In Handschrift c wird dann in V. 3–5 der von *friden* zurückgelegte Weg *durch der Vngerlanndt / hin vncz durch die burgarye / her wider durch die Romanie* beschrieben; in V. 10 wird er schließlich explizit als *frid ein kaiser umb den Rein* bezeichnet, was sich mit Goldasts letztem Zusatz deckt. Dennoch wird bei Voetz – wo keine näheren Angaben zu den genauen Rekonstruktionsschritten von WL 36 in C gemacht werden – mit c 112,VIII eine andere Strophe als Entsprechung zu C *49 genannt. Dort heißt es: *Fugt euch arm und auch reichen / gein dem fursten Fridereichen* (V. 1–2).

Die Tatsache, dass hier der Name *Fridereich* und nicht *Friden* genannt und dessen Träger als Fürst und nicht etwa als Kaiser bezeichnet wird, spricht prinzipiell gegen diese These. Goldasts Anmerkung zu C *49 ist meines Erachtens so zu verstehen, dass Neidhart zunächst auf einen Friedrich anspielt, der vom Publikum – als naheliegendste Option – als Fürst von Österreich identifiziert wird, und der am Ende als Kaiser bezeichnet wird, was auch eine ehrerbietende Geste gegenüber dem Fürsten darstellen könnte. Dieser Auffassung würde c 112,IX,3 entsprechen, während *Fridereich* in c 112,VIII nur einmal genannt wird – und dann zudem explizit als Fürst, was die (dann in jedem Fall metaphorische) Deutung der Herrscherfigur als Kaiser zwar nicht unmöglich, doch zumindest unwahrscheinlicher macht.

Gleichzeitig sprechen aber auch zwei Argumente für Voetz‘ Zuordnung. Das erste bezieht sich auf die hohe Dichte an topographischen Eigennamen in c 112,VIII: Hätte eine C-Entsprechung zur fünften R-Strophe bzw. zur neunten c-Strophe existiert, so hätte der sehr an diesem Worttypus interessierte Goldast womöglich auch Lexeme wie *ungerlant* bzw. *Ungerlanndt* (V. 3), *pulgerey* bzw. *burgarye* (V. 4), *Romaney* bzw. *Romanie* (V. 5), *di valben* (R 46,V,7), *teutsch bzw. teuczsch* (V. 8), und *unger* (V. 8) exzerpiert. Natürlich ist von einer gewissen

[278] Goldast, *Hypomnemata*, S. 114, Z. 4–5.
[279] Vgl. VOETZ 2000, S. 394.

lexikalischen Varianz auszugehen, die sich auch darin zeigt, dass der in c zwei Mal erwähnte *friden* bzw. *frid* in R 46,V gar nicht vorkommt. Allerdings wäre grundsätzlich doch zu erwarten, dass – analog zu dem Dörperkatalog in R 46,III bzw. c 112,V – bei einer solchen Vielfalt an Namen zumindest einige davon auch in Goldasts Notizen Niederschlag gefunden hätten. Dass dies nicht geschah, lässt durchaus die Schlussfolgerung zu, dass eine betreffende Strophe im Codex Manesse auch vor dem Eintreten des Textverlustes erst gar nicht vorhanden war. Allerdings gilt es hierbei auch zu bedenken, dass Goldast laut Wolbring unter anderem Ethnonyme nicht ganz so konsistent notierte, wie es bei Anthroponymen der Fall war.[280] Es wäre also möglich, dass er hier darauf verzichtete; möglicherweise auch, weil die hier auftretenden Lexeme bereits andernorts, etwa in den Notizen zum hinsichtlich Toponymen sehr reichhaltigen Tannhäuser-Corpus, in die *Hypomnemata* aufgenommen worden waren.

Das zweite Argument, das Voetz' Position unterstützt, bezieht sich auf die Strophenreihenfolge. Strophe c 112,VIII würde nämlich die Reihe bereits eindeutig identifizierter Entsprechungen zu C *46–*48 fortsetzen, die aus den c-Strophen V, VI und VII besteht. Die von mir vorgeschlagene alternative Strophe, c 112,IX, durchbricht diese angenommene Entsprechung der C-Strophen zu dieser Abfolge in der Parallelüberlieferung hingegen. Dabei ist aber auch einzuwenden, dass Strophenumstellungen in Handschrift C gegenüber anderen Textzeugen keine Seltenheit darstellen und daher per se ebenfalls nicht gegen eine derartige Anordnung sprechen.

Nachdem sich allerdings nach wie vor die Frage stellt, wie Goldast angesichts einer ähnlichen Formulierung wie *dem fursten fridereichen* auf den Kaiser gekommen sein sollte, und die beiden Argumente für Voetz auch entkräftet werden können, wird in Anhang b (S. 8f.) als Äquivalent zu C *49 die Strophe c 112,IX abgedruckt. Auch dabei handelt es sich nur um eine Vermutung; die Optionen, dass in der C-Version von c 112,VIII auch noch ein Kaiser Friedrich erwähnt wurde oder auf die Entsprechung zu c 112,VIII noch jene zu IX folgte und sich somit das angenommene Ende des Liedes um eine Position nach hinten verschiebt, müssen offengelassen werden. Dementsprechend erfolgt die Darstellung der beiden betroffenen Strophen – R 46,V / c 112,IX als C *49 und c 112,VIII als nicht in C überliefert – auch in Grau (vgl. S. CVIII bzw. CIX).

[280] Vgl. WOLBRING 2019, S. 108.

Keinen C-Strophen zugeordnet wurden in der Parallelüberlieferung somit bislang Strophe c 112,IV, wie bereits erläutert c 112,VIII, sowie c 112,X. Gegen ein ursprüngliches Vorkommen von c 112,X in C spricht, dass darin mit *Wigerichen* (V. 1), *Wendelmuten* (V. 3), *góße* (V. 4), *luppfrid*, *Epp* und *engelhart* (V. 7) eine Reihe von Figurennamen erwähnt wird, wobei einschlägige Aufzeichnungen vonseiten Goldasts allerdings fehlen. Für c 112,IV kann dieses Ausschlusskriterium mangels Eigennamen im überlieferten Text nicht gelten; ein Blick auf die nächsten Einträge Goldasts macht – wie im Folgenden ausgeführt – jedoch ein bereits mit C *49 erfolgendes Ende von WL 36 wahrscheinlich.

Zu C *50 ist in den *Hypomnemata* nichts vermerkt, anders verhält es sich schon wieder bezüglich C *51: Hierzu notierte Goldast die Namen *Madelwich, Maderger, Ruele, dorpel her, von Witembruele, ovget* und *Ranze*.[281] Dies verweist eindeutig auf einen Textabschnitt aus Winterlied 1, das in der Berliner Neidhart-Handschrift R, der Heidelberger Neidhart-Handschrift d sowie in den Neithart-Fuchs-Drucken z und z_2 überliefert ist. In R 35,III finden sich nämlich die Wörter *Rule* (V. 1), *dorper her* (V. 4) und *witenbrule* (V. 5); analog dazu kommen in d 4,III,4 die Phrase *doerper her*, in z 28,II die Lexeme *Rulle* (V. 2), *toerpel her* (V. 4) und *Weitenprúll* (V. 5) sowie in z_2 25,II *Ruelle* (V. 2), *Toelpel Herr* (V. 4) und *weytten pruelle* (V. 5) vor. Unter der Berücksichtigung von Wortvarianz kann außerdem noch *Ranze* als *lanzen* (R 35,III,11), *Lancze* (d 4,III,9) bzw. *Lancz* (z 28,II,11 / z_2 25,II,11) identifiziert werden. Nachdem dieser Strophe in der Parallelüberlieferung jeweils mindestens noch eine weitere vorausgeht (in R und d sind es zwei), ist mit Voetz anzunehmen, dass C *50 nicht mehr zu WL 36 gehörte, sondern am Beginn von WL 1 gestanden hat, dem ansonsten die Eingangsstrophe gefehlt hätte. Als eine dahingehende Entsprechung zu C *50 wiederum bietet sich Strophe R 35,I / d 4,I an, die aus einem winterlichen Natureingang besteht, welcher das dörperliche Tanzgeschehen im Innenraum einleitet. Diese Annahme ist indes mangels Notizen zu dem Abschnitt aber auch nicht durch weitere Indizien stützbar, weshalb diese Strophe in Anhang b (S. 10) in Grau dargestellt wird.

Der Zusatz „§. 52. bis 53. 54.“ in der Notiz zu *Ranze* in C *51[282] weist darauf hin, dass dieser Name auch in den drei nächsten C-Strophen vorgekommen sein muss. Dies stellt bei der Identifikation nach den Entsprechungen der folgenden

[281] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 114, Z. 6–12.
[282] Goldast, *Hypomnemata*, S. 114, Z. 12.

C-Positionen eine zusätzliche Möglichkeit zur Absicherung der Befunde dar. Tatsächlich finden sich nämlich in zwei weiteren Strophen der Parallelüberlieferung zumindest die Varianten *Lancz* (d 4,V,1; d 4,IV,1), *Lancze* (R 35,IV,1; z 28,III) und *Lencze* (z_2 25,III). In einer weiteren Strophe des Liedes, die nur im Druck z vorhanden ist, wird der Dörpername *Francze* erwähnt (z 28,V,5 / z_2 25,V,2), der unter Umständen ebenfalls eine Variante zu *Ranze* darstellen könnte.

Dies allein reicht selbstverständlich noch nicht für den „sichere[n] Nachweis" von C *51–53 als Bestandteile von WL 1 aus, von dem Lothar Voetz spricht[283]. Hinzu kommt allerdings, dass Goldast zu C *52 die Namen *Buobenbünd*, *Isenbolt*, *Ysenbart* und *Meiger wite* notierte[284], wobei in d 4,V neben *Lancz* (V. 1) ein *Isenbolt* und ein *ysenhart* (V. 7) genannt werden. In der Parallelstrophe z 28,IV / z_2 25,IV kommen zwar weder eine Form von *Ranze* noch die Namen *Isenbolt* oder *Ysenbart* vor, allerdings ist dort die Rede von einem *mair Witte* bzw. *Mayr Wite* (jeweils V. 8), und die Ortsangabe *Pillenpund* (z 28,IV,4) lässt sich mit *Buobenbünd* in Verbindung bringen. Somit ist für C *52 eine Entsprechung mit der Strophe d 4,V / z 28,IV / z_2 25,IV festzustellen.

Für C *53 ist die Beleglage mit Blick auf die gesamte Parallelüberlieferung wieder dichter. Hierfür vermerkte Goldast die Wörter *Troie, barkane* und *ysenhembde* (mit der Anmerkung „panzer")[285]. *Troie* kann mit *trayen* (R 35,IV,1), *troye* (d 4,IV,1) bzw. *troyen* (z 28,III,1 / z_2 25,III,1) identifiziert werden, *barkane* mit *parchane* (R 35,IV,2), *barchane* (d 4,IV,2) bzw. *parchatine* (z 28,III,2), und *ysenhembde* ist in d 4,IV,8 mit *ysnin hemde* ebenfalls als ‚Kettenrüstung'[286] zu übersetzen. Varianten mit semantischen Abweichungen bieten R 35,IV,5 mit *sidin hemed*, z 28,III,8 mit *eyßeny hand* und z_2 25,III,8 mit *eißne hand*. Mit *Lancze* (R 35,IV,1), *Lancz* (d 4,IV,1), *Lancze* (z 28,III,1) und *Lencze* (z_2 25,III,1) finden sich in dieser Strophenreihe zudem lexikalische Varianten von *Ranze*, das Goldast ebenfalls für C *53 notiert hatte. Angesichts der Häufung von Lexemen, die sich auf die Kleidung der *dörper* beziehen, wird

[283] VOETZ 2000, S. 396.

[284] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 114, Z. 13–16.

[285] Goldast, *Hypomnemata*, S. 114, Z. 17–19.

[286] Bei dem Ausdruck handelt es sich um ein ansonsten unbezeugtes Kompositum, dessen Semantik somit lediglich aus dem Kontext der Strophe hervorgeht; vgl. WIEßNER 1954b, S. 143.

hier zudem offensichtlich, dass es sich bei den verlorengegangenen C-Strophen um Dörperberichte bzw. -klagen gehandelt haben muss.

Was C *54 betrifft, so schreibt Voetz, dass es sich dabei „am ehesten" um die Strophe z 28,V / z_2 25,V „gehandelt haben dürfte".[287] Hier besteht das Problem, dass Goldast mit „§. 54. *Neidhart*) *ipse auctor*"[288] einen Namen niederschrieb, der in der einzigen in der Parallelüberlieferung noch übrigbleibenden Strophe – z 28,V / z_2 25,V – nicht vorkommt. Generell ist zu WL 1 nur an einer einzigen Stelle die Selbstbezeichnung des Autors überliefert, nämlich in der Überschrift der gedruckten Liedversion (z 28 / z_2 25), wo es heißt: *Hie sagt Neithart wie die toechten tanczen und die pauren vechten* bzw. *Hie sagt Neidhart wie die Tocken tanczen / und die Bawren fechten*. Nachdem im vorliegenden Fall allerdings gerade das Ende des Winterlieds gesucht ist, kann eine Übereinstimmung mit dieser Passage ausgeschlossen werden.

Der Umstand, dass aus heutiger Sicht keine passende Namensnennung existiert, lässt zunächst zwei mögliche Schlüsse zu: Einerseits kann es sein, dass sich der Eintrag Goldasts auf eine im Codex Manesse singulär überlieferte Strophe bezog – was eine Feststellung ihres Wortlauts natürlich unmöglich macht. Andererseits ist aber auch in Betracht zu ziehen, dass eine ungefähre Entsprechung zu z 28,V / z_2 25,V gegeben war, wobei in C zusätzlich der Name *Neidhart* vorkam. Der in der Druck-Strophe genannte *Francze* (V. 5) könnte, wie bereits gesagt, in C *Ranze* gelautet haben. Zudem wäre es pragmatisch betrachtet einleuchtend, dass die einzige weitere zu WL 1 überlieferte Strophe der einzigen nicht klar identifizierbaren C-Strophe von WL 1 zugeordnet wird.[289] In beiden Fällen wäre eine Nennung des Autornamens im Schlussvers denkbar, wie sie etwa auch in C 154[236],IV mit der Formulierung *her Nîthart disen reien sanc* vorkommt.

Für die Möglichkeit einer in C unikalen Strophe spricht letztlich ein Argument, das bereits hinsichtlich der Frage nach der Zuordnung von c 112,X in WL 36 zu tragen kam: In z 28,V tritt mit *Afra, Engelein* (V. 5)*, Mecze* (V. 7)*, Adelhaite* (V. 8)*, Engelint* (V. 9) und *Irengart* (V. 10) noch eine Reihe weiterer

[287] Voetz 2000, S. 397.

[288] Goldast, *Hypomnemata*, S. 114, Z. 20.

[289] Warum es sehr unwahrscheinlich ist, dass C *54 bereits den Anfang eines neuen Liedes dargestellt haben könnte, wird im Zuge der Rekonstruktion des darauffolgenden WL 31 in C erläutert.

Namen in Erscheinung. Auch wenn sich diese in Hs. C unterschieden haben sollten, so wäre doch auch dort ein Dörperkatalog zu erwarten, angesichts dessen Goldast neben *Nithart* und – wie bereits in §. 51. geschehen – *Ranze* noch mehr Namen notieren hätte müssen. Daher liegt die Vermutung nahe, dass Goldast eine andere, ansonsten nirgends tradierte Strophe vor sich hatte, und es sich somit bei z 28,V ebenfalls um eine singuläre Überlieferung handelt. Dies wird auch in Anhang b (S. 13f.) veranschaulicht, wobei die ohne Parallele in C dargestellte Strophe z 28,V / z_2 25,V allerdings aufgrund der Unsicherheit dieser Entscheidung erneut in Hellviolett bzw. Grau abgedruckt ist. Auch in Bezug auf dieses Lied steht also meine Strophenzuordnung im Widerspruch zu Voetz' Einschätzung.

Dass C *54 jedenfalls – wie bei Voetz beschrieben – aller Wahrscheinlichkeit nach zumindest nicht bereits einem anderen Lied angehörte, zeigt sich bei der Analyse der folgenden Einträge in den *Hypomnemata*. Als Nächstes ist wieder zu C *55 eine Notiz zu finden, in der die Wörter *Tulmerre*, *Treise*, *Zeisel mure*, *Getelinge* – auch für C *57 und *61 angegeben –, *schibe enzelt*, *bin ich gra*, *Fridebone* und *spiegel* vermerkt sind.[290] Angesichts der Aussage *bin ich gra* schreibt Goldast dem lyrischen Ich mit der Bemerkung „Ergò ia*m* can*us* erat" bereits ein hohes Alter zu.[291] Eine dazu passende Strophe überliefern die Berliner Neidhart-Handschrift R, die Heidelberger Neidhart-Handschrift d und die Berliner Neidhart-Handschrift c zu WL 31. In R 21,VII sind die Lexeme *tvlnære* (V. 1), *treisem* (V. 3), *zeizzen mouwer* (V. 4), *scheib enzælt* (V. 7), *wierd ich gra* (V. 10), *vrideroun* und *spigel* (V. 12) zu finden, d.h. alle außer dem von Goldast auch in Strophe 57 und 61 vorgefundenen Wort *Getelinge*. Auch c 85,VI beinhaltet diese verächtliche Bezeichnung für ‚Bauerngesellen' bzw. ‚-burschen'[292] nicht, dafür wiederum *tullner* (V. 1), *traischem*, *Zeisselmaur* (V. 3), *scheib* [*vast*] *enczelt* (V. 7), *pin ich graw* (V. 10), *friderûn* und *spiegel* (V. 12). In d 15,VI sind die Überlieferungsverhältnisse etwas komplexer: In V. 1–10 kommen die Wörter *tüllnere* (V. 1)*, traisen, Czisselmur* (V. 3)*, schib encelt* (V. 6) und *wird ich gra* (V. 10) vor. Danach brechen die Übereinstimmungen mit Goldasts Einträgen in dieser d-Strophe allerdings ab; sie finden sich erst in der darauffolgenden Strophe d 5,VII, wo V. 11–14 mit denselben Versen der

[290] Goldast, *Hypomnemata*, S. 114, Z. 21 bis S. 115, Z. 3.
[291] Goldast, *Hypomnemata*, S. 115, Z. 1.
[292] Vgl. Wießner 1954b, S. 101.

restlichen Überlieferung zu C *55 parallelgehen: *vriderown* und *spiegel* (V. 12). Was im Codex Manesse mutmaßlich die Anfangsstrophe des Liedes darstellte, befindet sich in den anderen Textzeugen also erst an sechster (= c 85,VI) bzw. siebter (= R 21,VII) Stelle.

Obwohl zu C *54 in WL 1 kein passendes Äquivalent gefunden werden konnte, begann WL 31 in C offenbar nicht schon mit dieser Strophe (die dann etwa den für den Liedbeginn typischen Natureingang beinhaltet hätte), sondern die Strophenfolge ist in C gegenüber der Parallelüberlieferung durcheinandergeraten. Das wird angesichts der Tatsache deutlich, dass die von Goldast für C *56 notierten Lexeme *verwassen*, *Willekin* und *Amerolt*[293] in R, der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift A, d und c jeweils in der Anfangsstrophe in Erscheinung treten, die den winterlichen Natureingang (V. 1–9) mit der Einleitung der Dörperklage (V. 10–13) verbindet. In R 21,I handelt es sich um die Varianten *verwazzen* (V. 2), *willechint* und *amlolt* (V. 13), in A 11 heißt es *verwazen* (V. 2), *willekint* und *amelolt* (V. 13), in d 15,I *verwaussen* (V. 2), *willekind* und *ammelolt* (V. 13) und in c 85,VI *verwachsen* (V. 2), *Willekind* sowie *ameloth* (V. 13).

Diese Beobachtung lässt sich für C *57 fortführen, wo nun in der Parallelüberlieferung – ebenfalls eindeutig – jeweils die sechste, siebte bzw. vierte Strophe der dritten im Codex Manesse zugeordnet werden kann. Goldast nennt hierzu die Eigennamen *Ber, Hilteboltes*, *Bernrüte*, *ingeber* und *Willeher*; dem ist noch die Angabe *Getelinge* hinzuzufügen, die bereits im Eintrag zu C *55 erwähnt wurde. Dem entspricht in R 21,VI *getelinge* (V. 2), *per* (V. 5), *hildeboldes*, *pernreute* (V. 12), *ingewer* und *willeher* (V. 13). In d besteht C *57 erneut aus den Versatzstücken zweier Strophen: d 15,VII,1–10 beinhaltet die Namen *gettelinge* und *ber* (V. 5), d 15,VI,11–14 zudem *wildeboldes*, *bernriute* (V. 11), *ingelber* (V. 12) und *willeher* (V. 13). In c 85,IV wiederum sind *gattellinge* (V. 2), *ber* (V. 5), *hildepoldes*, *bernreute* (V. 11), *Ingber* und *williger* (V. 13) zu finden. Die letzte Strophe, die eindeutig identifiziert werden kann, ist C *58: *Fridebreht* und *misericordia*[294] – die Bezeichnung für ein „Messer, das neben dem Schwert[] getragen wird“[295] – sind als *fridepreht* und *misencorden* in

[293] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 115, Z. 4–6.
[294] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 115, Z. 12–13.
[295] Wießner 1954b, S. 186.

R 21,VIII,3 vertreten, als *fridebrecht* und *missekor* in c 85,V,3, und d 15,VIII überliefert zumindest das Wort *misericar* (V. 3.)

Bezüglich der weiteren Fortsetzung der Dörperklage schreibt Voetz, es „[ließen] sich aus unterschiedlichen Gründen über die Strophen C *59–61 keine genaueren Aussagen machen“,[296] wobei er in seinem Aufsatz auf diese angedeuteten Argumente jedoch nicht weiters eingeht. Auf den ersten Blick erscheint der Vergleich mit der Parallelüberlieferung in diesen Fällen tatsächlich wenig ergiebig, da zum einen von Goldast zu C *60 und C *61 keinerlei Einträge vorliegen. Diese sind für C *59 mit *dörper*, *govenanz*, *Berwig*, *smieren* und *Elsen*[297] zwar vorhanden, allerdings gibt es für die letzten vier hier genannten Bezeichnungen in der gesamten Parallelüberlieferung zu WL 31 keine Entsprechungen. Nur eine Strophe, nämlich R 21,IV / A 12 / d 15,IV / c 85,VII, weist jeweils im 3. Vers das Wort *dorper* (R und A), *dörpper* (d) bzw. *torper* (c) auf. Zum anderen sind in den vorhandenen Varianten keine Eigennamen zu erkennen, die Goldast mit Sicherheit notieren hätte müssen – mit Ausnahme von *Fridebreht*, der allerdings bereits für C *58 eingetragen wurde. Es ist möglich, dass Goldast dabei am Ende des Eintrags auf das Hinzufügen einer „59.“ vergessen hatte. Ungeachtet dessen erscheint es jedoch wenig plausibel, dass vier Lexeme, die in den vier überlieferten Liedversionen definitiv nicht vorkommen, in der C-Variante vorhanden gewesen sein sollten. Die Frage, ob es sich dabei um die fragliche Strophe handelt, kann also letztlich nicht mit Sicherheit beantwortet werden; sollte dem nicht so sein, ist dabei von einer singulären Überlieferung in C auszugehen. In Anhang b ist aufgrund dieser Unsicherheit bei C *59 zwar die entsprechende Parallelüberlieferung R 21,IV / A 12 / d 15,IV / c 85,VII) eingetragen, allerdings jeweils in grauer Schrift (vgl. S. 16f. bzw. 22f.).

Für C *61 existiert bei genauerer Betrachtung angesichts des Eintrags zu C *55 mit *Getelinge* ebenfalls bereits ein Anhaltspunkt für die Identifizierung dieses Liedabschnitts. Sucht man in der Parallelüberlieferung nach diesem Lexem, so wird man nur an zwei Stellen fündig – nämlich in R 21,VI,2 / d 15,VII,2 / c 85,IV,2, wobei diese Strophen allerdings bereits zweifelsfrei als Entsprechungen zu C *57 ausgemacht wurden, und in R 21,III,3 / d 15,III,3 / c 85,III,3. Letztere Strophe wurde bisher noch keiner Position in C zugeordnet und enthält auch keine weiteren Eigennamen, die Goldast unbedingt notieren hätte müssen; es ist

[296] Vgl. VOETZ 2000, S. 397.

[297] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 115, Z. 14–18.

also denkbar, dass es sich dabei um C *61 handelte, wo Goldast ansonsten keine exzerpierenswerten Lexeme vorfand. Während sich Voetz genauerer Aussagen über eine mögliche Abfolge von C *59–61 enthält, werden diese in der Strophenkonkordanz der Salzburger Neidhart-Edition zu R 21 – mit einem Fragezeichen versehen – jeweils in derselben Zeile wie R-Strophe II, III und IV abgedruckt.[298] Nachdem sich in der Forschung allerdings keine Begründung für eine derartige Anordnung findet, dürfte es sich dabei um eine rein behelfsmäßige numerische Reihenfolge handeln.

Diese halte ich nun jedoch nicht für die wahrscheinlichste Kombination der Strophen: Einerseits aufgrund des bereits ausgeführten Vorkommens der *Getelinge* in C *61, andererseits aber auch, weil die Tatsache, dass zu C *60 nichts vermerkt wurde, aufgrund von Goldasts prinzipieller Gewissenhaftigkeit bei den Namenseinträgen auch etwas über sie aussagt. Es kann angesichts dessen nämlich darauf geschlossen werden, dass sich darin aus seiner Sicht keine nennenswerten Lexeme befanden, weshalb von einer Strophe ohne Dörpernamen auszugehen ist. Bei der bisherigen hypothetischen Zuordnung sind mit R 21,II / d 15,II / c 85,II und R 21,V / A 13 / d 15,V / c 85,VIII zwei Strophen übriggeblieben, die diese Bedingung prinzipiell erfüllen würden. Allerdings beinhaltet letztere Strophe das Wort *gehilze*, das Goldast als einziges für C *62 notierte[299] (*helze* in R 21,V,12 und A 13,XII; *gehilcze* in d 15,V,12; *gehelczen* in c 85,VIII,12), sodass diese – wie auch bei Voetz ausgeführt[300] – als achte C-Strophe identifizierbar ist und somit wegfällt. Nach dem Ausschlussprinzip müsste C *60 also der ersteren hier genannten Strophenreihe – d.h. R 21,II / d 15,II / c 85,II – entsprochen haben. Nachweisbar ist diese Hypothese nach derzeitigem Stand nicht, doch berücksichtigt sie zumindest das, was sich aus den verfügbaren Materialien erkennen lässt.

Die letzte sicher zuordenbare Strophe von WL 31 im Codex Manesse ist C *63 mit den Exzerpten *mesching, fridenapf, Azenberg, Brogen, Ilsung, geluppet* und *Weidenhoven*.[301] Nachdem sie in allen drei Textzeugen R, d und c an letzter Stelle steht, ist es plausibel, dass sie auch in C die letzte Strophe des Winterliedes

[298] Vgl. SNE, S. 153.
[299] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 115, Z. 19.
[300] Vgl. VOETZ 2000, S. 397.
[301] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 115, Z. 20–26.

darstellte.[302] Außer *Brogen* und einer Variante von *Azenberg* in c (*aczenpurggen*, c 85,IX,9) sind in der Parallelüberlieferung alle genannten Lexeme vorhanden: R beinhaltet *mæchenich* (R 21,IX,1), *fridehuot* (V. 3), *ilsunch* (V. 10), *geluppet* (V. 11) und *wæidhovære* (V. 14); d *mæchting* (d 15,IX,1), *fridehuot* (V. 3), *ylsung* (V. 10), *geluppet* (V. 11) und *baidhoffen* (V. 14); und c schließlich *meningk* (c 85,IX,1), *fridenaph* (V. 3), *Ilsungk* (V. 10), *gelüppet* (V. 11) sowie *Waidhofen* (V. 14). Hinzu kommt, dass Goldast zumindest einen Teil des genauen C-Wortlauts in seinen *Paraeneticorum veterum* notierte:

> *Er treit einen mesching*
> *Der snidet als diu schere &c.*
> *sin mesching ist geluppet so, swen er damit erreichet,*
> *seht der muos von sinen handen ligen tot;*
> *Ist das niht ein großiu not?*
> *Ia wart er da ze Weidenhoven gehertet und geweichet.*[303]

Dies stimmt jeweils mit V. 1–2 und 11–14 der Parallelüberlieferung überein. Die Beschreibung eines Schwertes, das ein *dörper* bei sich trägt, dessen Klinge sehr scharf ist und das im Ort Weidenhofen geschmiedet wurde, passt zudem inhaltlich zu der in C mutmaßlich vorangegangenen Strophe R 21,V / A 13 / d 15,V / c 85,VIII, in der ebenfalls bereits einer der Dorfbewohner aus der Menge herausgehoben und auf spöttische Weise beschrieben wird. Dass semantische Kohärenz allein jedoch generell kein verlässliches Kriterium für die Anordnung von Strophen im Neidhart-Corpus des Codex Manesse sein kann, wird u.a. dadurch verdeutlicht, dass diejenige Strophe, die den Adressaten des Spotts – nämlich Fridebrecht – nennt, bereits vier Positionen zuvor eingeordnet werden werden muss, falls sie auch in dieser Handschrift überliefert war. Dazwischen kamen mit C *60–61 offenbar wieder Strophen, in denen das lyrische Ich über mangelnden Erfolg bei der Werbung um eine Frau sowie über das ihm gegenüber feindselige Verhalten der *getelinge* im Allgemeinen klagt.

Mit „& c." kennzeichnete Goldast die Lücke zwischen V. 3–10 in seinem Exzerpt von C *63. Obwohl sich an dieser Stelle offensichtlich auch die ihm interessant erscheinenden Bezeichnungen *fridenapf, Azenberg, Brogen* und *Ilsung* befanden, liegt dazu keine wörtliche Niederschrift vor. Zugleich zeigt der Blick auf die anderen Textzeugen, dass die Strophenvariante in C in diesem

[302] Vgl. dazu auch VOETZ 2000, S. 397.
[303] Goldast, *Paraeneticorum veterum*, S. 385.

Bereich von der R-, A-, d- und c-Version etwas abgewichen sein muss, nachdem der Ausdruck *Brogen* nirgendwo anders und *Azenberg* nur in c zu finden ist.

Dass WL 31 in C über C *63 hinausreichte, hält auch Voetz für unwahrscheinlich: Zum einen liegt das an der bereits erwähnten Stellung von C *63 als Schlussstrophe „in allen Handschriften, die dieses Lied vollständig überliefern".[304] Ein weiteres Argument stellt aber auch die Tatsache dar, dass abgesehen von der nur dreistrophigen A-Version des Liedes sowohl R, d als auch c neun Strophen aufweisen, weshalb auch für C dieselbe Strophenanzahl wahrscheinlich erscheint. Die Identifizierung von C *64–67 hingegen erweist sich mangels Einträgen in Goldasts Publikationen auf den ersten Blick als schwierig, wobei Voetz die Strophen allerdings aufgrund der weiteren Notizen in den *Hypomnemata* Winterlied 23 zuordnen konnte.[305] Goldasts Einträge setzen bei C *68 wieder ein, sodass Voetz für C *68–*72 zu dem Schluss gelangte, dass diese Strophen „mit sehr unterschiedlicher Wahrscheinlichkeit" Str. VIII, Str. II, Str. III, Str. IV und Str. V von WL 23 entsprechen.[306] Genaue Gründe dafür werden in seinem Aufsatz nicht genannt, weshalb ich mich im Folgenden näher mit seiner Zuordnung der Strophen auseinandersetze, die meines Erachtens prinzipiell zu bestätigen ist.

Zur Strophe C *68 vermerkte Goldast die Wörter *kriechen golt*, *iora io* und *Willebolt*.[307] Anhand der ersten Wortkombination ist dieser Abschnitt des Liedes in der Parallelüberlieferung eindeutig identifizierbar: Die Weingartner Liederhandschrift B überliefert in Str. 20 des dort anonymen Neidhart-Corpus *aller Kriechen golt* (V. 11), das Frankfurter Neidhart-Fragment O *alle kreken golt* (O 34,XI), Handschrift d *kriechen gold* (d 3,II,11) und c *kriegen gold* (c 123,VIII,11). Nur in R fehlen die beiden Verse, die in den anderen Textzeugen V. 11–12 darstellen, wobei die Strophe allerdings ansonsten große Übereinstimmungen mit der restlichen Überlieferung aufweist. Die anderen beiden Ausdrücke, *iora io* und *Willebolt*, sind hingegen in keiner der fünf Handschriften enthalten; C muss auch hier stärker von deren Wortlaut abgewichen sein.

[304] VOETZ 2000, S. 397.
[305] Vgl. VOETZ 2000, S. 398.
[306] VOETZ 2000, S. 398.
[307] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 116, Z. 1–3.

Darauf folgen in Goldasts Aufzeichnungen für C *69 die Exzerpte *gestem, Gremmeliep* und *Hillewin* – wobei die beiden Dörpernamen auch für C *70 eingetragen sind – sowie *verzintes nüschelin*.[308] Bei der Suche nach der fraglichen Strophe kommt letzterer Phrase eine entscheidende Rolle zu: Zum einen ist das Wort *gestem* in der Parallelüberlieferung zu WL 23 in dieser Form nicht vorhanden; möglicherweise ist es mit *gerem* (R 24,II,8 / B 13,VIII / d 3,VIII,8), [*in*]*ghereme* (O 28,VIII) bzw. *gerám* (c 123,II,8) identifizierbar, was jedoch nicht mit Sicherheit gesagt werden kann. Dementsprechend ist das Wort in Anhang b (S. 29 bzw. 36) in der Spalte zu Goldasts Einträgen und in den Strophen der Parallelüberlieferung auch jeweils nicht in Schwarz, sondern in Grau fett markiert. Varianten der folgenden Figurennamen, *Gremmeliep* und *Hillewin*, kommen gleich in zwei Strophen in derselben Reihenfolge vor, nämlich in R 24,II / B 13 / O 28 / d 3,VIII / c 123,II wie auch in R 24,N [III] / B 14 / O 29 / d 3,IX / c 123,III. Ausschlaggebend für die eindeutige Feststellung, dass C *69 der ersteren Strophe entspricht, ist daher die Tatsache, dass hier außerdem das Wort *verzintez nüschelin* (R 24,II,13) / *verzüntes nüschelin* (B 13,XIII) / *vorcz_ muschelin* (O 28) / *verczintes müschelin* (d 3,VIII,13) / *versnites müschelein* (c 123,II,13) auftritt.

Für C *70 notierte Goldast die Lexeme *verkoln* und *Hildewines*.[309] Dazu kommen die beiden Dörpernamen *Gremmeliep* und Hillewin, die er – wie gesagt – bereits im Eintrag zu C *69 festgehalten hatte. Dies deckt sich damit, dass R 24,N [III] *vercholn* (V. 1), *Gegenliup* (V. 7) und *Hildewines* (V. 8) überliefert. In jeweils denselben Versen außerdem steht in B 14 *verkoln*, *Gremeliub* und *Hiltewines*; in O 29 *vorquolen*, *Granelef* und *Hilderwines*; in d 3,IX *vercholn*, *Grimeleup* und *Hiltwines*; und in Handschrift c *verkoln*, *Granelieb* und *Hilldeßwein*. Der schon im Eintrag zu C *69 genannte *Hillewin* könnte in der C-Strophe ebenfalls mit dem hier erwähnten *Hildewines* zusammengefallen sein, der möglicherweise angesichts des Genitivs noch einmal festgehalten wurde, oder auch *Willebort* ersetzt haben, welcher in allen erhaltenen Textzeugen als dritter Dörpername in der Strophe vorkommt, allerdings von Goldast für C *69 nicht festgehalten wurde. Eventuell hatte Goldast aber auch lediglich darauf vergessen, in der Notiz zu C *68 neben *Willebort* zusätzlich die Nummer der Folgestrophe einzutragen.

---

[308] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 116., Z. 4–7.
[309] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 116., Z. 8–9.

Die Rekonstruktion von C *71 erweist sich als ähnlich unproblematisch, nachdem der einzige dafür in den *Hypomnemata* angeführte Name *Engelmar*[310] auch nur in einer einzigen Strophe der Parallelüberlieferung genannt wird: In R 24,N [IV], B 15, c 123,IV sowie d 3,X tritt jeweils in V. 13 ein *engelmar* in Erscheinung, in O 30 die Variante *enghelmar*. Die Klage über das ungebührliche Verhalten der Kunstfiguren, die mit C *69 begann, findet hier also eine Fortsetzung.

Einen weiteren, diesmal weiblichen Dörpernamen bietet C *72 mit *Fridelun*, die – wie es in Neidharts Dichtung häufig der Fall ist – in Kombination mit dem Verlust ihres *spiegel* erwähnt wird[311]. Dazu passt, dass – wie bereits im Zusammenhang mit C *37–*42 erwähnt – der Spiegelraub an Friderûn gemäß dieser für den Sänger typischen Motivik vom „dörperlichen Hauptrivalen des *ritters von Riuwental*“[312], Engelmar, begangen wurde, der auch hier in allen Handschriften im letzten Vers der vorausgehenden Strophe vorkommt. Ebenfalls in sämtlichen Textzeugen weist bereits der erste Vers der nächsten Strophe eine mit Goldasts Einträgen übereinstimmende Formulierung auf: In R 24,N [V] heißt es *seit vor iwern handen vriderou den spiegil vlos*, in B 16 *sit das von iuwern schulden fridelun ir spiegel verlos*, im Fragment O 31 ist noch *_t van uren sculden vrederun_speyghel vlos* zu erkennen; d 3,XI überliefert *sid der stunden frideroun jr spiegel hat verlorn* und c 123,V *seit von ewern sczlden friderún irn spiegel verlos*. Jeweils in V. 8 der Strophe wird das Lexem außerdem noch einmal erwähnt: Dort ist die Rede von einer *spiegel snuor* (R, B) / *spiegel schnuor* (d) / *spigel schnúr* (c); in O ist das Fragment *speyghel_* erhalten.

Dass auch C *73 noch zu WL 23 gehört haben muss, wie Voetz ebenfalls betont, zeigt der Vergleich des diesbezüglichen Eintrags in Goldasts Publikation – *flins*[313] – mit der Parallelüberlieferung. Diese Bezeichnung für einen ‚Kieselstein'[314], der nach d metaphorisch die ‚Treue' – bzw. nach c die ‚Trauer', was angesichts der gestörten Semantik auf eine sekundäre Bearbeitung hindeutet – von Fürst Friedrich (II. von Österreich) verdeutlichen soll, ist jeweils im ersten Vers von d 3,XII (*Milter fúrst friderich, an triuwen gar ain flins*) und c 123,XII

[310] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 116, Z. 10.
[311] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 116., Z. 11–12.
[312] SCHWEIKLE, Günther: *Minnesang*, 2. Aufl., Stuttgart 1995, S. 92; vgl. auch SCHWEIKLE 1990, S. 79.
[313] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 116, Z. 13.
[314] Vgl. WIEßNER 1954b, S. 315.

(*Hochgelobter fürst, an trawren herter denn ein flins*) zu finden. R, B und O hingegen beinhalten diese Bittstrophe an den österreichischen Herrscher nicht. Der konkrete Name von Neidharts Gönner wurde in der Winterliedversion von C angesichts der Tatsache, dass er in den einschlägigen Notizen nicht vorkommt, offenbar nicht genannt. Die angenommene Position von C *73 als Schlussstrophe von WL 23 in C wird indes dadurch bekräftigt, dass der Abschnitt auch in den anderen beiden Textzeugen am Ende des Liedes steht.[315]

Was nun die vier Strophen C *64–*67 betrifft, zu denen Goldast keine Anmerkungen machte, so gibt Lothar Voetz zu Recht an, dass diese „mit großer Wahrscheinlichkeit“[316] zu WL 23 (und nicht etwa noch zu WL 31) gehörten. Diese These kann zum einen dadurch gestützt werden, dass fast alle vollständig erhaltenen Winterlieder Neidharts im Codex Manesse mehr als vier Strophen umfassen.[317] Außerdem sind für dieses Winterlied in den anderen Handschriften – abgesehen vom auch im Hinblick auf dieses Lied „offensichtlich unvollständigen“ Fragment O mit nur acht Strophen – neun (R), 11 (B) bzw. 12 (c und d) Strophen tradiert.[318]

Insgesamt sind nun in O noch drei, in R vier und in B, d sowie c sechs weitere Strophen vorhanden, die bisher keiner Position in C zugeordnet wurden. Im Codex Manesse dürfte WL 23 folglich aus zehn Strophen bestanden haben, d.h., sein Umfang deckt sich nicht mit jenem der Parallelüberlieferung. Eine besondere Erschwernis beim Versuch der Identifizierung von C *64–*67 stellt der Umstand dar, dass in keiner weiteren Strophe der Parallelüberlieferung Personennamen vorkommen – d.h., es können keine Strophen von vornherein ausgeschlossen werden, zu denen Goldast sich Notizen hätte machen müssen, wenn sie auch in C überliefert gewesen wären.[319] Alles, was sich zur Identität dieser vier C-Strophen sagen lässt, bleibt also letztlich eine Hypothese; dementsprechend wurde in Anhang b für die Darstellung der mutmaßlich mit C *64–*67 korrespondierenden Strophen aus anderen Textzeugen auch hier wieder graue Schriftfarbe verwendet (vgl. S. 26–28 bzw. S. 33–35).

---

[315] Vgl. VOETZ 2000, S. 398.

[316] Vgl. VOETZ 2000, S. 398.

[317] Eine Ausnahme bildet lediglich WL 37 (HW 102,32; nach der alten Strophenzählung C 192–194, nach der neuen C 110–112), das in C nur mit drei Strophen (nach ATB WL 37,I, II und V) überliefert ist.

[318] Vgl. VOETZ 2000, S. 398–399.

[319] Vgl. VOETZ 2000, S. 398.

Analog zu der Tatsache, dass C *73 auch in d und c die Schlussstrophe bildet, kann als Äquivalent zu C *64 jene Strophe angenommen werden, mit der das Lied in immerhin vier von fünf Handschriften beginnt. R 24,I / B 12 / O 27 / c 123,I / d 3,VII beinhaltet eine Winterklage, an welche die Klage über die Zurückweisung des lyrischen Ichs durch eine Frau anschließt, womit sie aus inhaltlicher Sicht am Anfang von WL 23 zu verorten ist. Dass der semantische Zusammenhalt der Strophen nicht zwangsläufig ein Kriterium für ihre Anordnung in C darstellen muss, zeigte sich bereits bei WL 31 angesichts narratologischer Unstimmigkeiten innerhalb einer eindeutig ermittelbaren Strophenreihe. Dennoch bietet dieser Aspekt zumindest einen Anhaltspunkt zur Identifizierung eines ansonsten schwer rekonstruierbaren Liedabschnitts.

Bezüglich seiner Vermutungen zur möglichen Zusammensetzung von C *64–67 spricht Lothar Voetz von „verschiedenste[n] Beobachtungen und Überlegungen, die [in seinem Aufsatz] jedoch nicht ausgebreitet werden können“[320]. Diese wurden mangels weiterer detaillierter Publikationen zur Rekonstruktion des Blattverlustes bis dato nicht näher ausgeführt und können daher an dieser Stelle auch nicht zur Gänze nachvollzogen werden. Bekanntgegeben wird lediglich unter anderem die Erkenntnis, dass C *64 möglicherweise auch B 21 / O 32 / d 3,V / c 123,XI gewesen sein könnte,[321] wobei das Lied dann aber ohne Natureingang direkt mit der Minneklage des Sänger-Ichs begonnen hätte. Der darin enthaltene Appell an das Publikum, fröhlich zu sein und der Schilderung seiner problematischen Minnesituation zu lauschen (vgl. jeweils V. 4) würde allerdings inhaltlich prinzipiell auch zu einer Initialstrophe passen. C *65 wäre dann laut Voetz mit B 22 / O 33 / d 3,VI / c 123,X gleichzusetzen; diese Strophe folgt mit B, O und d in drei von vier Handschriften auf die alternative Entsprechung zu C *64.

Für die wahrscheinlichste Entsprechung zu C *65 hält Voetz jedoch die Strophe R 24,IX / B 17 / d 3,I / c 123,IX, für C *66 veranschlagt er R 24,VI / B 18 / d 3, IV / c 123,VI und für C* 67 schließlich R 24,VII / B 19 / d 3,III / c 123,VII.[322] Argumentativ lassen sich diese Annahmen zum einen durch einen Blick auf die Strophenfolge in den verschiedenen Handschriften stützen: Die eindeutig identifizierbaren Strophen C *69–*72 sind sowohl in R, B, O, c als auch

[320] VOETZ 2000, S. 398.
[321] Vgl. VOETZ 2000, S. 398.
[322] Vgl. VOETZ 2000, S. 398.

in d (dort sogar inklusive *73) „als zusammenhängende Blöcke [...] nachweis[bar]“.[323] Ebenfalls zweifellos zuordenbar ist, wie bereits gezeigt wurde, C *68 zu R 24,VIII / B 20 / O 34 / c 123,VIII / d 3,II; hier wird nun analog dazu die Anordnung der umliegenden Strophen in den jeweiligen Textzeugen untersucht. Dabei ist als Erstes das Fragment O auszuklammern, wo die an dieser Stelle in den anderen Handschriften tradierten Strophen nicht erhalten sind. Andernorts sind erneut Blöcke auszumachen: Die aufeinanderfolgenden Strophen VI, VII und VIII (R) / 18, 19, 20 (B) / VI, VII, VIII (c) entsprechen sich jeweils; in d hingegen ist kein derartiges Muster zu erkennen. Nachdem die letztgenannte Strophe jeweils C *68 ist, bietet es sich nun an, C *66 und *67 als die in drei von fünf Überlieferungsträgern vorangehenden Strophen zu identifizieren. Geht man noch einen Schritt weiter und sucht auch nach C *65 als der dort wiederum davor angeordneten Strophe, stößt man jedoch auf das Problem, dass diese Position in R und c bereits durch die schon C *70 bzw. C *72 zugeordneten Strophen N [III] bzw. V besetzt wird. Nur in B konnte die sich davor befindende Strophe 17 bisher noch keiner Position in C eindeutig zugewiesen werden. Somit ist es zumindest denkbar, dass die Reihenfolge in C dieselbe wie in der Weingartner Liederhandschrift war und C *65 – wie eingangs erwähnt – R 24,IX / B 17 / d 3,I / c 123,IX entsprach.

Eine derartige Anordnung erscheint auch auf inhaltlicher Ebene schlüssig, wenngleich es sich dabei nicht um die einzige in dieser Hinsicht denkbare Strophenkombination handelt: Nachdem in C *64 der winterliche Natureingang den Ton für die Minneklage des lyrischen Ichs setzt, wird in C *65 das Leid bedauert, das die Liebe Menschen im Allgemeinen zufügt. Dann überführt C *66 das Lied auf eine persönliche Ebene, indem dort das generelle Verhältnis des Sängers zu Frauen sowie im Speziellen jenes zu seiner Minnedame verhandelt wird, die ihn ablehnt. C *67 beinhaltet wiederum eine allgemeine Mahnung an Männer zu angemessenem Verhalten gegenüber Frauen; dies stellt eine geeignete Überleitung zur eindeutig identifizierbaren Strophe C *68 dar, wo Treue und Beständigkeit eingefordert werden, wenn man Minnelohn erhalten möchte.

Insgesamt können also sechs von zehn Strophen von Neidharts WL 23 eindeutig ermittelt werden, während die Frage nach der Identität der restlichen vier in Übereinstimmung mit Lothar Voetz angesichts der Überlieferungslage nur mit Vorbehalten zu klären ist.

---

[323] VOETZ 2000, S. 399.

Die nächsten Strophen im Codex Manesse sind nun zum fünften Mal in Folge einem Winterlied zuordenbar. Die hier dazu getätigten Ausführungen gehen grundsätzlich mit Voetz konform, wobei an dieser Stelle allerdings auch sämtliche Notizen aus den *Hypomnemata* genannt werden, die zu den im Aufsatz vorgestellten Schlussfolgerungen führen. Wie bereits im Zusammenhang mit dem *Hypomnemata*-Eintrag zu C *72 erwähnt, fand Goldast laut der hinzugefügten Nummer auch in C *74 das Wort *spiegel* vor.[324] Hinzu kommt angesichts seiner Notizen, die sich allein auf diese Strophe beziehen, außerdem u.a. eine ganze Reihe an Dörpernamen, die die Zugehörigkeit des Texts zu Winterlied 14 unstrittig macht: Er nennt *Engeldieth*, *Edelfrit*, *Willebreht*, *Enzeman*, *Berewin*, *Sigeloch*, *Eggerich* und *Adelran*, außerdem die für Neidhart typischen Wörter *kipelisen* und *helze* sowie noch einmal *von Friderunen*, wozu er auch die Nummern „80“ und „120“ notierte.[325] Nachdem es sich bei WL 14 um eine Dörperklage bzw. einen Dörperbericht handelt, treten in der Parallelüberlieferung Namen aus diesem Katalog in mehreren Strophen auf; anhand der Reihenfolge und der Kombination dieser Einträge kann aber eindeutig die Strophe R 7,II / B 2 / Ma 8 / c 117,V / z 23,II bzw. z_2 20,II als C *74 ausgemacht werden. So tradiert R 7,II *willepreht*, *enczeman* (V. 3), *perewin* (V. 4), *sigeloch, ekkerich* (V. 5), *chepeleysen* (V. 6), *helcze* (V. 7), *vriderun* und deren *spiegel* (V. 10); in B sind es *adelfrit* (V. 2), *willebreht, enzeman*, *berewig*, *sigeloch*, *eggerich*, *adelram*, *kenpfenisen*, *helz*, *fridelun* und *spiegel;*[326] im Maastrichter Fragment Ma *perwin, sigeloch*, *etterich*, *cheppelisen*, *helze*, *vriderwne* und *spigel*; in Handschrift c *Engeldiet* (V. 2), *Madelfrid*, *wilbrecht, enczeman*, *berwein*, *sigelloch*, *eggerich*, *kyppffeleysen*, *friderún* und *spiegel*; und im Druck z *Edelfritt*, *Enczman*, *Perwig*, *Sigeloch*, *kipeleysen*, *helczen*, *friderun* und *spiegel* bzw. in z_2 *Engeldeich*, *Ederfridt*, *Perwig, Sigeloch*, *Kipeleisen*, *helczen*, *Frideraun* und *Spiegel*. Wie austauschbar die Namen der Kunstfiguren sind, wird dadurch deutlich, dass etliche jener Personennamen, die in dieser Form nicht für C *74 notiert sind, aus Versatzstücken der für diese Strophe genannten Namen bestehen: Dem bei Goldast genannten *Engeldieth* entsprechen *Engelvrit* (R), *enseldiech* (B) und *Engeldeich* (z / z_2; jeweils V. 2); *Edelfrit* ist auch als *Adeldich*

[324] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 116, Z. 12.

[325] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 116, Z. 14–24.

[326] Wenn nicht anders angegeben, befinden sich die Äquivalente zu den Namen in den einzelnen Textzeugen auch jeweils in Versen mit derselben Nummer.

(R) und *Madelfrid* (c) überliefert, *Willebreht* als *Willenhör* (z), *Berewein* als *berewig* (B) und *Perwig* (z), *Eggerich* als *Engelreich* (z), und *Adelram* schließlich als *Engelram* (R, Ma), *Engellram* (c) sowie *Engeltram* (z / z_2).

Während zu C *75 keine weiteren Angaben vorhanden sind, ist die nachfolgende Strophe anhand von Goldasts Einträgen *Büngellin, Frideliep* – mit dem Zusatz „81" –, *zende, Elsemuot* – mit dem Zusatz „78" – und *goei*[327] wieder eindeutig ermittelbar. Die meisten genannten Lexeme befinden sich sowohl in R 7,IV – *punkelin* in V. 3, *fridelip* und *zende* in V. 6, *elsemuot* in V. 11, *ge* in V. 14 – als auch in B 4 (*püncteli*, *frideliep*, *elsen muot*, *goe*; *zende* entspricht hier allerdings *hende*), Ma 11 (*punchellin*, *vridelliep*, *zende*, *elsmuot, gehue*), c 117,IV (*puchelein, fridelieb, zende, Esellmút, gew*) als auch in z 23,IV (*túckllin* entspricht *Büngellin*; *Fridelliep*, *zende*, *gay*; nur ein Äquivalent zu *Elsemuot* fehlt) und z_2 20,IV (*duecklein*, *Fridellip*, *Zende*, *Elsemut*, *gey*). Angesichts der Überlieferungsverhältnisse ist nun auch eine hypothetische Identifizierung von C *75 möglich: C *74 entspricht R 7,11 / B 2 / Ma 8 / c 117,V / z 23,II / z_2 20,II; C *76 weist Übereinstimmungen mit R 7,IV / B 4 / Ma 11 / c 117,IV / z 23,IV / z_2 20,IV auf. In drei von fünf Handschriften liegt zwischen diesen Strophen also genau eine weitere, mitsamt derer sich eine numerische Reihenfolge bzw. Überlieferungsblöcke erkennen lassen: nämlich R 7,II / III / IV; B 3 / 4 / 5; z 23,II / III / IV; und z_2 20,II / III / IV. Dementsprechend ist es legitim, die Vermutung anzustellen, dass es sich bei der in C dazwischen positionierten Strophe *75 um R 7,III / B 4 / Ma 9 / c 117,III / z 23,III / z_2 20,III handelte.[328] Bei genauerem Hinsehen findet sich ein solcher Block mit C *75-Äquivalent in der Mitte auch im Maastrichter Fragment, nachdem die zweite zwischen den Entsprechungen zu C *74 und C *76 – d.h. Ma 8 und Ma 10 – stehende Strophe 10 keinen anderen Bestandteil des Liedes darstellt, sondern einem anderen Autor – nämlich dem Sangspruchdichter Kelin – zugeschrieben wird.[329] Somit verbleibt unter den Neidhart zugeordneten Strophen nur noch Ma 9, die ebenfalls als Entsprechung zu C *75 identifiziert werden kann.

---

[327] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 116, Z. 25–26, bis S. 117, Z. 1–3.

[328] Vgl. VOETZ 2000, S. 398.

[329] Vgl. TERVOOREN, Helmut/BEIN, Thomas: Ein neues Fragment zum Minnesang und zur Sangspruchdichtung. Reinmar von Zweter, Neidhart, Kelin, Rumelant und Unbekanntes, in: *ZfdPh* 107 (1988), S. 1–26, hier: S. 7.

Zu C *77 notierte Goldast wiederum die Dörpernamen *Berwine* und *meier Frideriche*,[330] die auch schon in C *74 vorkamen, aber mithilfe des Ausschlussprinzips nun eindeutig einer bestimmten Strophe zugeordnet werden können. Auch R 7,V / B 5 / Ma 12 / c 117,VIII / z 23,V / z_2 20,V enthalten diese Lexeme bzw. Varianten davon jeweils in V. 1 und 8: *perewine* (R), *berewinen* (B), *perwine* (Ma), *berwynne* (c), *Perwigk* (z), *Perwick* (z_2) sowie *mayer frideriche* (R), *maier friderichen* (B), *meier vriderich* (Ma), *mayer friderich* (c), *mair Friderreiche* (z) und *Mayr* [*der heisset*] *Frideriche* (z_2). Außerdem ist bei den Einträgen zu C *78 für *Enzeman*[331] auch eine „77" angegeben, was sich damit deckt, dass zumindest in den Pergament-Handschriften jeweils in V. 2 ein *enczeman* (R), *enzeman* (B) bzw. *enzman* (Ma) genannt wird. In den aus Papier bestehenden Textzeugen wurde der Dörpername hingegen durch *engeldiech* (c) bzw. *Adelfrecht* (z) / *Adelfreht* (z_2) ersetzt, wobei in den Drucken der ansonsten überall vorkommende *Willebrecht* aus diesem Vers verschwunden ist. Bei letzterem Namen kann wiederum davon ausgegangen werden, dass er in C nicht in Erscheinung getreten ist, nachdem er sonst auch von Goldast vermerkt worden wäre.

C *78 enthielt gemäß den Aufzeichnungen des Humanisten die Lexeme *dörper* und *Enzeman*[332], sowie – wie aus der „78" neben *Elsemuot*[333] in der Notiz zu C *76 hervorgeht – auch diesen Frauennamen. Tatsächlich ist die Bezeichnung *dorper* (R), *dörper* (B), *dorpher* bzw. *torpper* (c) zusammen mit *enczeman* (R, c), *enczeman* (B) und dem nur noch fragmentarisch erhaltenen [...]*zeman* (Ma) sowie *elsemuet* (R), *enselmuot* (B), *elsemuot* (Ma) und *Eselmútt* (c) in der gesamten Parallelüberlieferung zur Strophe R 7,VI / B 11 / Ma 13 / c 117,XX vorhanden. Während C *79 beim Anfertigen der Notizen ausgelassen wurde, ist für C *80 wieder eine Reihe von Namen bezeugt: *veigen, füstent, Berewig, uoze und Egen, riuzen*[334] – sowie, angesichts der Zahl „80" in einer Anmerkung zu C *74, ebenso *von Friderunen.* So ist die Lage auch hier wieder eindeutig: Zwar sind *vaigen* (B 6,I) bzw. *faigenn* (z 23,VI,1) und *berewin* (B 6,III) bzw. *berwein* (c 117,IX,3) jeweils nur in zwei Textzeugen enthalten, doch etwa

[330] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 117, Z. 4–5.
[331] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 117, Z. 7.
[332] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 117, Z. 6–7.
[333] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 117, Z. 2.
[334] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 117, Z. 8–12.

veustent (R 7,VII,2), *fustent* (B 6,II), *vouston* (Ma 14,II), *fausten* (c 117,IX,2) bzw. *faustend* (z 23,VI,2; in z_2 20,VI,2 als semantisch divergenter Ausdruck *fassen*) ist überall überliefert. Den aussagekräftigsten Hinweis für die Rekonstruktion von C *80 stellt die Kombination der Namen *uoze und Egen* dar, die in B 6,V als *uoze und egel* sowie in z 23,VI,5 / z_2 20,VI,5 als *Ucz und Egge* realisiert ist; R 7,VII,5 und c 117,IX,5 tradieren nur den Namen *ucze*. *Friderun* kommt in der Form *fridelun* zumindest in B 6,V vor. Das einzige Wort, das in den noch erhaltenen Textzeugen nicht eindeutig identifiziert werden kann, ist *riuzen*. Möglicherweise entspricht es *uizel* (B 5,XIV) bzw. *uczen* (z 23,VI,14 / z_2 20,VI,14), was jedoch nur eine Vermutung bleiben muss.

Auch die weiteren fünf Strophen bis einschließlich C *85 bereiten hinsichtlich ihrer Rekonstruktion keine Probleme, obwohl dazu in der Berliner Neidhart-Handschrift R und dem Maastrichter Fragment keine Parallelüberlieferung existiert. Zu C *81 gibt es in den *Hypomnemata* wieder ganze sechs Einträge: *per amelot, gezman, Engel diech, mag* – ein Lexem, das Goldast mit dem Begriff des ‚Schwagers' gleichsetzt – *Ziselmur*[335] und, angesichts der Anmerkung im Eintrag zu C *76, auch *Fridelieb*[336]. Dementsprechend tradiert Handschrift B *ber* und *amenolf* (V. 7,II–III), *gezeman* (V. 7,IV), *endeldiech*, *mâg* (V. 7,V), *zaselmure* (V. 7,XII) und *frideliep* (V. 7,V); in c 117 finden sich *pere* (V. 2), *amelot* (V. 3), *enczeman* (V. 4), *engeldiech*, *mag* (V. 5), *Zeisselmauer* (V. 12) sowie *fridelieb* (V. 5); in z 23,VII – wieder mit denselben Versangaben – *Beramelot*, *Eczellman*, *Engeldeiche*, *-mag* in der Namensverbindung *Nyemag*, *Zeiselmaur* und *Fridelock*, und in z_2 20,VII finden sich *Beramel*, *Eczelmann*, *Engeldeiche*, *-mag* in der Namensverbindung *Niemack* sowie *Zeyselmawr*. Das in C offenbar als Doppelname gebrauchte *Per amelot* entspricht also in anderen Textzeugen z.T. zwei Dörpernamen, *gezman* kann für diese Strophe ansonsten nur als Variante von *enzman* bezeugt werden, und die eigentlich für einen ‚Verwandten' verwendete Bezeichnung *mag* ist in den Drucken z und z_2 Bestandteil eines Figurennamen.

Für C *82 werden bei Goldast *Neueper* – laut seiner Erläuterung ein Neffe mit dem Namen *Per* – sowie *ze Prage* – „am Hof von König Wenzel" – genannt.[337] Passend dazu überliefert B 9 die Lexeme *neve ber* (V. I) und *daze brage* (V. VI),

[335] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 117, Z. 13–17.
[336] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 117, S. 116, Z. 24.
[337] Goldast, *Hypomnemata*, S. 117, S. 117, Z. 18–19.

während in c in denselben Versen *neffe per* sowie *zu prage* vorkommen. Ab dieser Strophe ist auch in z bzw. z_2 keine Parallelüberlieferung mehr vorhanden.

C *83 muss die Dörpernamen *Eggerich*, *Friderich*[338] und erneut *per amelot*[339] enthalten haben; dementsprechend sind *eggerich* (B 8,V / c 117,XI,5), *friderich* (B 8,XI / c 117,XI,11) und *Amenolf* (B 8,I) bzw. *ameloth* (c 117,XI,1) die einzigen Figurenbezeichnungen, die in B 8 / c 117 erwähnt werden. *Per amelot* wird in der Notiz zu C *81 auch für C *84 genannt[340], hinzu kommen dort noch *sigeloch*, *Adelfrit* und *Geze von dem Leche*[341]. Dazu passt, dass in B 10 *amenolf* (V. XII), *sigeloch*, *adelfrit* (V. IX) und *gosse von dem leche* (V. XI) auftreten, während c 117,XI zumindest *Sigelloch* (V. 10) und *gosprecht von dem leche* (V. 11) ebenfalls überliefert. Weitere Dörpernamen lauten hier *eggerich*, *berwin* und *friderich* (V. 12), diese dürften im Codex Manesse jedoch nicht vorhanden gewesen sein. Zu C *85 mit den angenommenen Lexemen *Guetel* und *Cumpe* findet sich für WL 14 schließlich nur noch eine nach derzeitigem Stand unikal in c überlieferte Strophe mit passendem Wortlaut, nämlich c 117,XIV mit *Gumppe* (V. 14) und dem unter Umständen mit *Guetel* identifizierbaren Dörperinnennamen *fraw sússel* (V. 13).

Unklar bleiben somit noch die Identität von Strophe C *79 sowie die Antwort auf die Frage, mit welcher Strophe das Winterlied in dieser Handschrift endete. Die Zuordnung von C *79 lässt sich in diesem Fall nicht wie bei C *75 mit einem Blick auf die Reihenfolge in der Parallelüberlieferung klären, nachdem die C *78 und C *80 entsprechenden Strophen (R 7,VI und R 7,VII; B 11 und B 6; Ma 13 und Ma 14; c 117, XX und c 117,IX) entweder aufeinanderfolgen oder weit voneinander entfernt sind; die Drucke überliefern überhaupt nur z 23,VI bzw. z_2 20,VI für C *80. In den anderen Handschriften sind nach der oben dargestellten Rekonstruktion noch R 7,I / B 1 / Ma 7 / c 117,I / z 23,I sowie die singulär überlieferten Strophen c 117,II; c 117,VI; c 117,VII und c 117,XV–XIX bisher ohne Zuordnung zu einer Position in C geblieben. Strophe R 7,I / B 1 / Ma 7 / c 117,I / z 23,I ist dabei meines Erachtens aus formalen wie auch inhaltlichen Gründen als Nummer 6 im Codex Manesse eher auszuschließen: Sie steht in allen anderen Textzeugen an erster Stelle und beinhaltet zudem einen

[338] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 117, Z. 20–21.
[339] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 117, Z. 13.
[340] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 117, Z. 13.
[341] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 117, Z. 22–24.

winterlichen Natureingang, der die Stimmung für das weitere Lied setzt und in eine Dörperklage übergeht. Auch c 117,II erwähnt anfangs noch die Thematik des vergangenen Sommers (vgl. V. 1), weshalb es der in dieser Handschrift vorangehenden Eingangsstrophe inhaltlich am nächsten steht. Es erscheint also weniger wahrscheinlich, dass diese Strophen erst so spät auftreten sollten; zugleich ist allerdings anzumerken, dass es im Neidhart-Corpus von C nicht das erste Mal wäre, dass im Vergleich zur Parallelüberlieferung Strophen durcheinandergeraten sind. Nachdem es sich hierbei lediglich um hypothetische Annahmen handelt, sind die betreffenden Strophen in Anhang b (S. 40ff.) in grauer Schriftfarbe abgedruckt.

Betrachtet man die sieben verbliebenen, nur in der Berliner Neidhart-Handschrift c vorhandenen Strophen, so ist davon auszugehen, dass ein möglicher ursprünglich auch in C überlieferter Abschnitt des Liedes keine nennenswerten Eigennamen enthielt. Wie auch Voetz bemerkt, hätte Goldast diese ansonsten mit Sicherheit notiert.[342] Aus diesem Grund kann etwa c 117,VII mit der Aufzählung sämtlicher *dörper*, die an einem Tanz teilnehmen, ausgeschlossen werden. Erwähnt werden dort nämlich nicht weniger als 18 Namen: *Engeldiech*, *engelmút* (V. 1), *adelfrid*, *adelhaitt* (V. 2), *wilbrecht*, *willen* (V. 3), *enczeman* (V. 4), *enczelieb* (V. 5), *berwein* (V. 6), *bercht* (V. 7), *sigelint*, *sigellocht*[] (V. 8), *eggenburg*, *eggereich*[] (V. 10), *Engelram*, *engellringen* (V. 12) und *fridelieb*, *friderune*[] (V. 15). Strophe c 117,XV nennt neben den aus c 117,XIV bekannten Namen *fraw sussen* und *gumppen* (V. 14) auch noch *peter*, *lutold*, *amellreich* (V. 5) und außerdem den Ausdruck *gattelinge* (V. 2), der, wenn er in einer C-Strophe auftritt, oftmals auch in die *Hypomnemata* aufgenommen wurde. In Strophe XVI treten die Ausdrücke *engeldich*, *alberich*[] (V. 6) und *mayer friderich* (V. 10) auf, in XVII erneut *gumppe* (V. 2), *friderune*[], *torpper* (V. 5) und *spigel* (V. 8). XVIII überliefert wieder *gattelling* (V. 6) und *adelgos* (V. 9), und die letzte Strophe enthält die Dörpernamen *perwin* und *enczeman* (V. 7) sowie noch einmal die Bezeichnung *torpper* (V. 14).

Das bedeutet, von allen aufgeführten Strophen kommt für C *79 wie auch für die von Goldast unkommentiert gelassenen Positionen C *86–*87 – wenn man, wie gesagt, von etwaigen Umstellungen in C absieht – nach meiner Darstellung mit c 117,VI nur eine einzige Strophe in Frage, die passenderweise keine Namen enthält. Denkbar ist also, dass diese Strophe entweder C *79, C *86

[342] Vgl. VOETZ 2000, S. 399.

oder C *87 entsprochen hat; möglich wäre aber auch, dass es sich bei zwei dieser drei Strophen oder gleich bei allen um ehemals singuläre Überlieferungen im Codex Manesse handelte. Angesichts dieser Unsicherheiten ist sie in Anhang b (S. 54) in Grau abgedruckt.

Voetz führt zudem an, dass es sich bei der Annahme einer Strophe C *79 lediglich um eine Fehlzählung vonseiten Goldast handeln könnte, d.h., dass diese Position eigentlich bereits der als C *80 deklarierten Strophe zugekommen sei.[343] Demnach hätte WL 14 in C aus mindestens 11–12 Strophen bestanden, also bis C *85 gereicht. Voetz zieht allerdings außerdem die Möglichkeit in Betracht, dass nicht nur C *86–*87, sondern auch die weiteren Strophen bis zum nächsten noch heute im Codex vorhandenen Lied – Winterlied 17 – noch diesem Text angehörten. Das würde insgesamt 18–19 Strophen ergeben, von denen in C mindestens sieben bis acht singulär überliefert gewesen sein müssten – so viele wie in sonst keinem Lied des Neidhart-Corpus in C. Angesichts dessen schreibt Lothar Voetz, es sei doch vielmehr „mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß die Strophen C *86–*93 einem im Codex Manesse Neidhart zugeschriebenen Lied angehört haben werden, das [...] unbekannt bleibt."[344]
Zu diesem angenommenen Lied sind zunächst die beiden Notizen in den *Hypomnemata* zu C *88 – *Endelichen*[345] – sowie zu C *91 – *semde* – erhalten[346], die beide keine konkreten Hinweise auf eine entsprechende Parallelüberlieferung bieten. Das ist erst wieder bei C *93 der Fall, wo der Eintrag *gnuoge dörper* zu dem Teil dieser Strophe gehört, der in Handschrift C auf Bl. 274r bis heute überliefert ist. Der gesamte von ihr erhaltene Text lautet:

[...]
so wunnesam gegen dem vil liehten meien
gnuege dörper sint mir gram
die wellent sich zweien
und ist das ichs gefuegen mag
ich wende ouch in ir reien

[343] Vgl. VOETZ 2000, S. 399.
[344] VOETZ 2000, S. 400.
[345] Laut VOETZ 2000, S. 399, handelt es sich dabei vermutlich um eine Korrektur des ursprünglichen Wortlauts *Endelichen*.
[346] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 117, Z. 27–28.

Voetz bezeichnet diese Verse als „Schlußteil der Schlußstrophe“[347] zu eben jenem nicht mehr identifizierbaren Lied, nachdem auch die Phrase *gnuoge dörper* in keiner anderen Handschrift mit Neidhartliedern zu finden ist. Laut ihm beginnt WL 17 dann mit der ersten nach dem Blattverlust wieder vollständig im Codex Manesse tradierten Strophe C 94, die auch in den Handschriften R und c sowie in den Drucken z und z_2 im Lied an erster Stelle steht. Zum einen bietet die Position einer Strophe in der Parallelüberlieferung wie schon bei den bisherigen Rekonstruktionsversuchen einen Anhaltspunkt für ihre Verortung im zu rekonstruierenden Corpus; außerdem gibt es mit dem vorangehenden Strophenfragment auch ein weiteres, inhaltliches Indiz, das für C 94 als Beginn von Winterlied 17 spricht. Die Phrase *so wunnesam gegen dem vil liehten meien* verweist nämlich auf eine Erwähnung der erwachenden Natur; damit einhergehend begeben sich die Dorfbewohner auf die Suche nach Mädchen, mit denen sie *reien* tanzen. Demnach muss es sich bei dem WL 17 vorausgehenden Text um ein Sommerlied gehandelt haben, das auch noch C *93 umfasste. Dazu passt die Tatsache, dass sich in den Einträgen zu den dazugehörigen Strophen keine Dörpernamen befinden, die bei diesem Liedtypus eher selten vorkommen.[348]

Die beiden notierten Lexeme *semde* und *endelichen* lassen indes – anders als bei der ebenfalls nicht identifizierbaren Strophenreihe C *37–*42 – keine Schlüsse über die Art des Liedes zu: *Semde* als Variante zu *senede* kann sowohl in Sommerliedern (in C etwa in SL 11, C 31,IV) als auch in Winterliedern (z.B. WL 15, C 161[243],VIII) auf eine sehnsuchtsvolle Stimmung hinweisen. Das Wort *Endelichen* tritt im Werk Neidharts in Handschrift C ansonsten nur noch einmal auf, nämlich am Beginn von WL 2 in der Formulierung *Mir tuot endeliche we / das den winter nieman des erwenden mag* (C 71 [132], V. 1–2), wodurch die Modalität des beim lyrischen Ich ausgelösten Schmerzes über den Wintereinbruch ausgedrückt wird. In den Handschriften R und c heißt es aber auch in einer Strophe von SL 11 *Wirb ez endelichen* (R 12,N[VII]) bzw. *Nun wirb es endlich* (c 27[26],VIII) – dort im Zusammenhang mit der an den Boten adressierten Aufforderung, die Nachricht des lyrischen Ichs schnell dessen Freunden und Verwandten zu überbringen. Ausschlaggebend für die Zuordnung des Liedes ist hier also allein der Inhalt des noch überlieferten

[347] VOETZ 2000, S. 400.

[348] Vgl. SCHWEIKLE 1990, S. 79, zu den „dörperlichen Sommerliedern“.

Strophenfragments, wobei angesichts seines einleitenden Charakters unter Umständen auch wieder an ein Durcheinandergeraten der Strophen gegenüber der Vorlage zu denken ist.

Nicht unerwähnt bleiben soll an dieser Stelle zudem noch ein formaler Gesichtspunkt bezüglich C 94: Betrachtet man alle 38 Lieder im Œuvre des Dichters in C, die vollständig erhalten sind bzw. von denen zumindest die Anfangsstrophe überliefert ist, so fällt auf, dass der Beginn der ersten Strophe beinahe[349] immer durch ein Nota-Zeichen am Rand gekennzeichnet wurde. Dieser Umstand würde es erwartbar machen, dass dies auch bei der Anfangsstrophe von WL 17 der Fall wäre; die Sichtung des Digitalisats wie auch des Faksimiles des Codex Manesse von 1925–1929 führt jedoch zu dem eindeutigen Ergebnis, dass hier keine Kennzeichnung eines Liedanfangs vorhanden ist. Hierbei handelt es sich also um die zweite Ausnahme im gesamten verfügbaren Œuvre. Eine Erklärung, die über die Vermutung hinausgeht, dass das Nota-Zeichen hier schlichtweg übersehen wurde, konnte wie für C 119[201] nicht gefunden werden. Nachdem das Anbringen dieser Symbole, die dem Illuminator das Wechseln der Initialfarbe signalisieren sollten, die Aufgabe des Schreibers war und das gesamte Corpus dem Grundstockschreiber A_s zugesprochen wird,[350] kann der Umstand auch nicht an einen Schreiberwechsel geknüpft werden. In jedem Fall ist es angesichts des erhaltenen Teils von C *93 nicht möglich, den Beginn des Winterlieds aufgrund dieser Beobachtung früher im Text anzusetzen.

Lothar Voetz beschließt seine überblickhaften Angaben zur Rekonstruktion dieser ersten und zugleich größten Textlücke außerdem mit einem Verweis auf die Färbung der Stropheninitialen vor und nach dem Blattverlust, welche die von ihm vorgeschlagene Einteilung der fehlenden Strophen in sechs vollständig und zwei teils verlorengegangene unterstützt.[351] Nachdem im Codex Manesse die Initialen der Strophen eines Liedes normalerweise dieselbe Farbe aufweisen und Lieder abwechselnd durch rote oder blaue Lombarden gekennzeichnet sind, lässt sich Folgendes annehmen: Nachdem die noch vorhandenen Bestandteile von

[349] Eine von zwei Ausnahmen bildet Strophe C 119[201], die zwar anders als die vorangehenden Strophen C 116[198]–118[199] keine blaue, sondern eine rote Lombarde besitzt, bei der allerdings sowohl im Digitalisat als auch im Faksimile des Codex Manesse das Nota-Zeichen fehlt.

[350] Vgl. SALOWSKY, Hellmut: Initialschmuck und Schreiberhände, in: Mittler/Werner 1988, S. 423–439, hier: S. 425.

[351] Vgl. VOETZ 2000, S. 400.

SL 11 rote Initialen besitzen, müssen jene des darauffolgenden Liedes, das mindestens C *37–*42 umfasste, blau gewesen sein. Die Strophenanfänge von WL 36 sind als rot anzunehmen, die von WL 1 als blau. WL 31 war wiederum durch rote Lombarden gekennzeichnet, WL 23 durch blaue und WL 14 erneut durch rote. Dass der mutmaßlich singulär überlieferte Abschnitt C *88–*93 somit blaue Initialen aufgewiesen haben muss, stimmt schließlich mit der Tatsache überein, dass jene des ersten auf Bl. 275r eingetragenen vollständigen Liedes, also WL 17, wieder rot sind.

Strophen	**Liedbezeichnung nach ATB-Ausgabe**	**Initialfarbe**
C 26–33	SL 11 (noch erhalten)	rot
C *34–*36	SL 11 (rekonstruierrt)	rot
C *37–*42	unklar	blau
C *43–*49	WL *36	rot
C *50–*54	WL *1	blau
C *55–*63	WL *31	rot
C *64–*73	WL *23	blau
C *74–*87	WL *14	rot
C *88–*93	unklar	blau
C 35[94]–40[99]	WL 17 (erhalten)	rot

Tab. 1: Für Textlücke 1 (C *34–*93) rekonstruierte Initialfarben

Demnach wird die in diesem Kapitel im Detail vorgenommene Rekonstruktion der ersten Textlücke im Neidhart-Corpus des Codex Manesse auch durch die formale Gestaltung der Handschrift in der unmittelbaren Umgebung des Blattverlustes bestätigt.

II.3.3 Rekonstruktion der zweiten Textlücke (C *150–*172)

Das Fehlen von Text wird hier beim Vergleich von Bl. 276v und Bl. 277r offensichtlich: Erstere Seite endet mit dem Strophenbeginn *Die rede tuo du gehalden / sprach ir gespil*, der mit der nachträglichen Nummerierung „150“

versehen ist. Die nächste Seite beginnt mit den Versen *der ich da gerne diene / guotes gibe ich ir die wal / Riuwental / si ir eigen das ist min hohiu siene*, auf die eine neue Strophe mit der Beschriftung „173“ folgt. Auch diese Lücke wird also durch die fehlende Kohärenz im Text und den Sprung in der Strophenzählung eindeutig erkennbar. Wie die Fortsetzung des Liedes lautete, von dem im Codex Manesse bis zum Textverlust vier ganze Strophen und das besagte Fragment eingetragen sind, lässt sich anhand der Parallelüberlieferung zumindest bis zu einem gewissen Grad nachvollziehen: Es handelt sich dabei um Sommerlied 14; weitere Versionen davon befinden sich in den Berliner Neidhart-Handschriften R und c sowie in der Neidhart-Sammlung Brentanos f (Staatsbibliothek zu Berlin, mgq 764).

Zwar sind von SL *14 vier Strophen und zwei Verse bis heute erhalten; in Bezug auf Goldasts Aufzeichnungen ergibt sich hierbei allerdings die Schwierigkeit, dass nur zwei Strophen des Liedes je einer seiner Notizen zuordenbar sind. Erstens trug Goldast zu C 148 *Peier, Swaben, Franken* ein und fügte hinzu: „tres ordines eq*u*estres“[352]; dementsprechend überliefert C *peier* (V. 5), *swaben* und *franken* (V. 6), R 15,III *baier*, *swab* und *vranchen*, c 22[21],III *pawrn*, *swaben* und *francken* sowie f 15,III *pawren*, *Swoben* und *Francken*. Dabei fällt auf, dass die Strophenreihenfolge in allen Textzeugen die gleiche ist – dies trifft auch jeweils auf die erste, zweite und vierte Strophe zu, die ebenfalls noch erhalten sind. Ebenso kann diese Übereinstimmung für die fünfte Strophe festgestellt werden: Sie ist angesichts der ersten beiden Verse, die von C *150 noch überliefert sind, mit R 15,V / c 22[21],V / f 16,V zu identifizieren. Gemäß diesem Muster kann auch angenommen werden, dass C *151, wozu es keine Aufzeichnungen gibt, der in der Parallelüberlieferung jeweils sechsten Strophe entsprochen hat. Die Vermutung, die auch Voetz äußert,[353] wird zusätzlich durch die Beobachtung gestützt, dass Strophe 6 des Liedes in keiner der anderen Handschriften Eigennamen aufweist, die Goldast notiert haben müsste.

Zweitens gibt Goldast zu C *152 das Lexem *none* an, mit dem Zusatz, dass es sich dabei um „die neunte Stunde“ handelt und der Ausdruck auch in C 242 wieder auftritt.[354] In der Parallelüberlieferung findet sich zum einen mit R 15,VII

[352] Goldast, *Hypomnemata*, S. 120, Z. 25–26.
[353] Vgl. VOETZ 2000, S. 401.
[354] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 120, Z. 27.

/ c 22[21],VII / f 16,VII eine Strophe, in der in V. 7 *none* (R, c) bzw. *nonee* (f) vorkommt. Bei Voetz unerwähnt bleibt, dass das Wort auch Bestandteil von c 22[21],VIII,1 ist. Diese Strophe ist allerdings einer von zwei zu SL 14 in Handschrift c singulär überlieferten Liedabschnitten; d.h., es könnte sich dabei um Zusätze aus dem 15. Jahrhundert handeln. Somit ist bei der c-Strophe mit dem Wort *None* eher nicht von einem Äquivalent zu C *152 auszugehen, wohingegen die Strophenreihe R 15,VII / c 22[21],VII / f 16,VII die wahrscheinlichere Entsprechung dazu darstellt.

Zu den nächsten beiden Strophen, C *153 und *154, gibt es bei Goldast keine Angaben; in den Textzeugen R und f endet SL 14 bereits mit der siebten Strophe. Nur c bietet noch zwei weitere Strophen – eine davon ist die bereits erwähnte mit dem Anfangsvers *Was will ich der None* (c 22[21],VIII), wobei Goldast im Kommentar zu C *152 aber auch noch auf das erneute Vorkommen der *none* in C *153 verweisen hätte müssen, wenn ihm das Lexem dort vorgelegen hätte. Wenngleich zu dieser Stelle laut Voetz „keine sicheren Aussagen“[355] möglich sind, kann somit dennoch festgestellt werden, dass c 22[21],VIII mutmaßlich kein Bestandteil der C-Version war. Des Weiteren gibt es bereits zu C *155 wieder eine Aufzeichnung, nämlich *anehang* – „an nebel und dunst“[356] –, die auf die zweite Strophe von Winterlied 25 verweist, dessen Strophenreihenfolge in allen Überlieferungsträgern (abgesehen vom Fehlen der andernorts vierten Strophe in R) die gleiche ist. Somit kann C *154 als erste Strophe von WL 25 eingeordnet werden; SL 14 beinhaltete im Codex Manesse also offenbar gegenüber den anderen Handschriften nur eine zusätzliche Schlussstrophe. Als Entsprechung dazu käme nun nach dem Ausschluss der ersten Zusatzstrophe in c noch c 22[21],IX in Frage; hierbei nennt Lothar Voetz nun allerdings „inhaltliche Gründe“, die gegen eine derartige Zuordnung sprechen:

> „Die Strophe VIIb (HW 112,9) nimmt nämlich mit dem Wort *schenden* unmittelbaren Bezug auf Strophe VIIa (HW 112,1). Die Annahme, daß nur eine der beiden Strophen VIIa und VIIb in den Codex Manesse Eingang gefunden hätte, fällt deshalb durchaus schwer. Das aber würde [...] wiederum bedeuten, dass C *154 doch nicht als Eingangsstrophe zum Winterlied 25 [...] anzusprechen wäre, was aber aus den oben angesprochenen Gründen einer reichen

[355] VOETZ 2000, S. 401.

[356] Goldast, *Hypomnemata*, S. 120, Z. 28.

übereinstimmenden Parallelüberlieferung ebenfalls wenig wahrscheinlich wäre.“[357]

Was Voetz hier als „Crux“[358] bezeichnet, kann meines Erachtens allerdings auch – wie im Zuge der Rekonstruktion der ersten Textlücke schon mehrmals als Möglichkeit angeführt – mit einer ursprünglich unikal in Handschrift C überlieferten Strophe erklärt werden, die aus Goldasts Sicht keine erwähnenswerten Namen beinhaltete. Trotz der offensichtlichen Verknüpfung der beiden zusätzlichen Strophen in der Riedschen Handschrift c durch eine Wortresponsion (*das sag ich Ir offenbar das ichs dorumb schende* c 22[21],VIII,7 und *Was acht ich auff Ir schenden* in c 22[21],IX,1) ist es auch nicht auszuschließen, dass dem C-Schreiber A_s in einer Vorlage dennoch nur eine davon zugänglich oder aber überhaupt erst vorhanden war. In jedem Fall muss die semantisch besonders enge Zusammengehörigkeit der beiden Strophen in c nicht bedeuten, dass diese bei der Niederschrift des Codex Manesse ca. 150 Jahre früher auch bereits gegeben war. In jedem Fall dürfte SL 14 im Codex Manesse spätestens mit C *153 geendet haben.

Die Übereinstimmungen in der Strophenreihenfolge von WL 25 stellen nämlich ein Argument dar, das die Identifizierung von C *154 mit R I,1 / s 13,I / d 5,I / w 5,I / c 94,I sehr nahelegt – zumal es für die Identität dieser Strophe auch keinerlei anderweitige Anhaltspunkte gäbe. C *154 beinhaltete also höchstwahrscheinlich denselben winterlichen Natureingang wie in der restlichen Überlieferung, in dem der vergangene Sommer direkt adressiert und ausführlich beklagt wird. Ebenfalls einer Äußerung des Bedauerns, diesmal über Eis und ‚Schnee, der auf den Baumästen hängen blieb‘[359], gehört der von Goldast aus C *155 exzerpierte Ausdruck *anehang* an, der sich in R 1,II (*anehanch*), s 13,II (*anehank*) und c 94,II (*anhangk*) jeweils im 13. Vers findet. An derselben Position steht in der Heidelberger Liederhandschrift d bzw. in der Eghenvelderschen Liedersammlung w *anehang* bzw. *anehanck*, wobei sich der Strophenaufbau in Handschrift d etwas anders gestaltet: Der Inhalt von V. 1–6 und V. 7–12 ist dort im Vergleich zu den anderen Textzeugen vertauscht.

Was C *156 betrifft, so gibt es hier mehrfache Hinweise auf die Identität dieser Strophe: Zunächst liegt natürlich – wie bereits angedeutet – angesichts der

[357] VOETZ 2000, S. 402.
[358] VOETZ 2000, S. 402.
[359] WIEßNER 1954b, S. 9.

Strophenreihenfolge in der Parallelüberlieferung die Vermutung nahe, dass sie dem dort jeweils dritten Abschnitt entspricht. Diese Annahme wird durch Goldasts Angaben dazu, *huoben* und *egeslichen schra*[360], gestützt: R 1,III tradiert *huoben* (V. 6) und *iezzen scha* (V. 14); s 13,III in denselben Versen *húben* und *widerchra*; d 5,III *haben* und *winters schra*; w 5,III *huben* und *winder schra* sowie c 94,III *hauben* und das trotz der lexikalischen Variation noch identifizierbare *winters schraw*. Eine zusätzliche, letztgültige Absicherung für diesen Befund liefert ein Blick in die Publikation *Paraeneticorum veterum*, wo der Herausgeber zumindest fünf der in der Parallelüberlieferung 15 Verse notierte:

> *Bluomen und kle*
> *Mannigerhande wunne me*
> *Hat verderbet uns der sne,*
> *Das eht iht vor im beste:*
> *Sumer dine holden von den huoben sint* gevarn.[361]

Dies entspricht in der Parallelüberlieferung zu der erneuten Winterklage den Versen 1–3 und 5–6; hier kommt zudem auch wieder das in den *Hypomnemata* festgehaltene Wort *huoben* vor. Vers 4 (in R *disiu sorge tuot mir we*) wurde ausgelassen; ob Goldast bewusst auf seine Dokumentation verzichtete, da er ihm als nicht sonderlich wichtig erschien, oder ob sie aber gar nicht im Codex Manesse vorhanden war, muss offenbleiben.

Zu C *157 existieren wiederum keine Aufzeichnungen, doch mit Voetz ist „auf Grund des Gesamtbefundes und der Parallelüberlieferung“[362], d.h. der Strophenreihenfolge, davon auszugehen, dass es sich hierbei um s 13,IV / d 5,IV / w 5,IV / c 94,IV handelte. Somit wird die Trauer über den Einbruch des unbarmherzigen Winters hier in eine Klage über das unbarmherzige Verhalten der vom lyrischen Ich verehrten Frau überführt. C *158 ist hingegen wieder anhand von Goldasts Angaben identifizierbar, wobei festgestellt werden kann, dass auch diese Strophe in sämtlichen Textzeugen auf die Entsprechung zu C *157 folgt. Als Versionen der diesmal kommentarlos notierten Lexeme *mandel zwi*, *gewissende* und den Dörpernamen *Eberwin* sowie *Herbrant*[363] überliefert R 1,IV *mandelczwei* (V. 8), *gewizzen* (V. 10), *eberzant* (V. 13) und *herebrant*

[360] Goldast, *Hypomnemata*, S. 121, Z. 1–2.
[361] Goldast, *Paraeneticorum veterum*, S. 384.
[362] VOETZ 2000, S. 402.
[363] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 121, Z. 3–6.

(V. 15); s 13,V *madelzwey*, *gewissen*, *eberzant* und *hereprant*; d 5,V *wandel czwy*, *gewissen*, *eberczant* und *here brant*; w 5,V *madelswei*, *gewissen*, *eberczant* und *herebrant*; und c 94,V schließlich *wanndelfrej*, *gewissen*, *Eberczan* sowie *herprant*.

Auch C *159 mit den Exzerpten *gewetten*, *Küniges hoh stetten* und *fron selden*[364] lässt sich eindeutig zuordnen: In R entsprechen diese Notizen den Lexemen *geweten* (V. 1), *chunne hohsteten* (V. 2) und *sælden* (V. 15); in s und d werden jeweils *gepeten*, *kunig steten* und *selden* bzw. *gewetten, kungesstetten* sowie *sælden* tradiert. Die Heidelberger Liederhandschrift d überliefert *gewetten*, *kungesstetten* und *sælden*, das Eghenveldersche Liederbuch w *geweten*, *chunigs steten* und *selden*, und die Berliner Neidhart-Handschrift c enthält die Lexeme *gepeten*, *kunigsteten* sowie *selden*. Anstatt der von Goldast angegebenen Personifikation *fron selden* ist also überall nur von einer Form von *sælde* in Verbindung mit *der sælden phat* (R 1,VI,1) die Rede. Beachtenswert ist daneben auch die auf dieses Exzerpt folgende Anmerkung „§. seq*uenti*“, die auf eine erneute Erwähnung des Ausdrucks in der nächsten Strophe verweist. Während für C *160 ansonsten nämlich keine Notizen vorliegen würden, gibt es so auch zu dieser Strophe eine Angabe, die eine der Parallelüberlieferung entsprechende Identifikation mit R 1,VI / s 13,VII / d 5,VII / w 5,VII / c 94,VII bestätigt. Sie beginnt nämlich in allen Textzeugen mit einer Variante von *in der sælden phat* (R 1,VI,1); damit wird offensichtlich, dass es sich auch bei der Schlussstrophe in C nicht etwa um eine singuläre Überlieferung gehandelt hat, sondern die aus den anderen Handschriften bekannte Reihenfolge offensichtlich durchgehend eingehalten wurde.

Im Gegensatz dazu können bezüglich des auf Winterlied 25 folgenden Abschnitts von sechs Strophen nur Vermutungen geäußert werden. Zwar notierte Goldast dazu mit *gebure liegelsat* und *Iute* zu C *161, *Mezze und Irmelint* zu C *164, *verwassen* zu C *165 und *Friderune* zu C *166 gleich fünf Lexeme, dennoch sind diese bezüglich der Identifikation des Liedes nicht sonderlich hilfreich: Wie Lothar Voetz hierbei anmerkt, ist „in der bisher bekannten Neidhart-Überlieferung [...] kein Lied [vorhanden], daß alle diese Notierungen Goldasts in sich vereint, geschweige denn in dieser von ihm angegebenen Strophenfolge“[365]. Als einzigen Text mit annähernd dazu

[364] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 121, Z. 7–9.
[365] VOETZ 2000, S. 402.

passendem Wortlaut nennt er das Lied c 47 (MS III 226 [XLVII]), das in der Berliner Neidhart-Handschrift singulär überliefert ist. Im Vergleich mit diesem werden allerdings einige Unstimmigkeiten augenfällig; als eine der weniger gewichtigen führt Voetz zunächst an, dass das Lied in c sieben Strophen aufweist, im Codex Manesse jedoch angesichts der weiteren Stichwörter nur aus sechs bestanden haben dürfte.[366]

C *161 würde demnach c 47,III entsprechen, wobei dort von Goldasts beiden oben genannten Angaben allerdings nur *Iute* in Form von *Jútel* (V. 7) zu finden ist. Von den für C *164 notierten Namen *Mezze und Irmelint* ist in c 47,V,6 zumindest *Irmelein* vorhanden. Dass der Frauenname hier in Kombination mit *Jútt* vorkommt, ist angesichts der generellen Variabilität von Dörpernamen bei Neidhart kein Argument gegen eine potentielle Strophenidentität. Das für C *165 angegebene Lexem *verwassen* könnte dem in c 47,IV vorkommenden *verwachsen* entsprechen. C *166 schließlich beinhaltete den Namen *Friderune*, der auch in c 47,VII,2 erwähnt wird. Dass der Name in diesem Vers zusammen mit *herr Engelmair* auftritt, stellt für Voetz allerdings einen Grund dar, die Entsprechung der beiden Strophen anzuzweifeln: Wenn sich der Name des Hauptrivalen des lyrischen Ichs auch in der C-Version befunden habe, hätte Goldast diesen schließlich ebenfalls exzerpieren müssen.[367] Dass er dort genauso vorhanden gewesen sein muss, ist zumindest wahrscheinlich, nachdem es sich bei der gemeinsamen Erwähnung von *Engelmar* und *Friderune* um eine der wenigen nicht willkürlichen Namenskombinationen handelt. Voetz' Aussage ist jedoch entgegenzuhalten, dass Goldast seiner Anmerkung zu C *166 noch einen Kommentar hinzugefügt hatte: „nomen feminae, cuius maritus hic"[368]. Mit dem angesprochenen „Ehemann", der auch an dieser Stelle genannt werde, kann eben jener *Engelmair* gemeint sein, der laut der Schlussstrophe in c mit Friderune *versúnet und verslichtet* (V. 3) ist. Die Interpretation seiner Rolle als Gatte Friderunes ließe sich durch die folgenden Verse erklären: *den spiegel galt er wol / mit einem newen zandelin húte* (V. 4–5) könnte darauf anspielen, dass er sie – zumindest gemäß der frühneuzeitlich geprägten Vorstellung Goldasts – heiraten musste, nachdem er ihr die mit der Metapher des Spiegels versinnbildlichte Unschuld genommen hatte, und ihr als Morgengabe den erwähnten Hut

[366] Vgl. VOETZ 2000, S. 403.
[367] Vgl. VOETZ 2000, S. 403.
[368] Goldast, *Hypomnemata*, S. 121, Z. 14.

schenkte.[369] So ließe sich das Fehlen des Dörpernamens in den *Hypomnemata* erklären, ohne sein ursprüngliches Vorkommen in Handschrift C auszuschließen.

Geht man von einer Übereinstimmung des Strophenblocks in C mit dem Lied c 47 aus, so muss lediglich für C *162 und C *163 mangels weiterer Notizen offenbleiben, ob sie etwa mit den noch nicht zugeordneten Strophen c 47,I, c 47,II und/oder c 47,VI identifizierbar sind oder ob es sich dabei um eine oder mehrere singulär überlieferte Strophen handelte. Dies hängt mit einem weiteren Aspekt zusammen, den Lothar Voetz zum Anlass nimmt, um Zweifel an der These einer Entsprechung mit c 47 zu äußern: Anders als etwa bei WL 25 ist es nicht möglich, angesichts der Strophenfolge in der Parallelüberlieferung auf jene in C zu schließen. Die hier C *161–*166 zugeordneten Strophen stehen in der Berliner Neidhart-Handschrift c an dritter, fünfter, vierter und siebter Stelle, weshalb Voetz schreibt:

> Da die Strophenfolge im erhaltenen Neidhart-Corpus des Codex Manesse aber auch sonst häufiger starke Störungen aufweist (vgl. Holznagel, S. 353f.), schließen die hier angeführten Bedenken dennoch im ganzen eine Gleichsetzung des ursprünglich mit den Strophen C *161–*166 gegebenen Liedes mit Lied 47 der Riedschen Handschrift keineswegs sicher aus, andererseits aber ist eine solche Gleichsetzung nicht hinreichend wahrscheinlich.[370]

Diesem Aspekt ist meines Erachtens noch ein weiterer Punkt hinzuzufügen, der eher gegen eine dahingehende Identifizierung spricht. Während die Namen *Iute*, *Mezze*, *Irmelint* und *Friderune* – wie in Abschnitt III.3.2 im Zuge der Rekonstruktion von C *38–*42 ausgeführt – vor allem für Winterlieder typisch sind, handelt es sich bei c 47 nämlich um ein Sommerlied. Demnach zählt es zu jenen selteneren, Namen enthaltenden ‚dörperlichen Sommerliedern', von denen Günther Schweikle in seiner Übersicht der verschiedenen Liedtypen Neidharts eine Reihe aufzählt.[371] Dazu gehört im Codex Manesse mit C 107[189]–109[191] allerdings nur ein dreistrophiges Lied, bzw. wird der Name *Friderune* außerdem noch im Mutter-Tochter-Gespräch in C 127[209] erwähnt. Für Handschrift c hingegen werden, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, bei

[369] Vgl. BALLHAUS, Alexander: *Liebe und Sex im Mittelalter*, Bergisch-Gladbach 2009, S. 99.
[370] VOETZ 2000, S. 403.
[371] Vgl. SCHWEIKLE 1990, S. 79.

Schweikle zehn derartige Lieder[372] genannt, wobei das von Voetz für C *161–*166 angenommene noch gar nicht miteinberechnet wurde. Zum weitaus häufigeren Vorkommen ‚dörperlicher Sommerlieder' in der im 15. Jahrhundert entstandenen Handschrift passt die Tatsache, dass diese Untergattung „schließlich in die Gruppe der Schwanklieder über[geht], in denen jeweils *ein* groteskes Ereignis vorgestellt wird"[373], und welche die späte Neidhart-Rezeption prägen. Es kann also festgestellt werden, dass die ursprüngliche Überlieferung eines zweiten ‚dörperlichen Sommerlieds' für die Große Heidelberger Liederhandschrift zwar nicht auszuschließen, aber statistisch betrachtet doch unwahrscheinlicher ist. Somit wäre meines Erachtens eher an die Zugehörigkeit der Strophen zu einem ehemals unikal im Codex Manesse tradierten Lied zu denken, wobei in diesem Fall das Auftreten konkreter Namen ein Indiz für ein weiteres Winterlied darstellen würde.

Eindeutige Hinweise gibt es wiederum auf die Identität des letzten Liedes, das rekonstruiert werden muss (C *167–*172). Zu C *168 notierte Melchior Goldast die Stichwörter *trünne*, *riberanzen*, *galm* – mit dem Zusatz „echo, schall, a gellen" –, *Adelhalm* und *zwein vil iungen*, wozu er kommentiert: „ex*emplu*m habes in quada*m* pictura"[374], d.h., er weist darauf hin, dass im Text ein Beispiel für die besagten ‚jungen Männer' vorhanden sei. In Winterlied 4 findet sich eine Strophe mit den genannten Lexemen: R 33,III enthält die Wörter *trunne* (V. 4), *ridewanzen* (V. 5), *galm* (V. 10), *adelhalm* (V. 11) und als Bestandteil der letzten Phrase zumindest *iungen* (V. 12). Das heute verschollene Lemberger Neidhart-Fragment K[375] überliefert in Strophe 2 *trünne* (V. 4) und *geribeswanczen* (V. 5), in Strophe 1 *galm* (V. 10), *Adelhalm* (V. 11) und *zweyne iunghen* (V. 12). Im Frankfurter Neidhart-Fragment O steht in Strophe 23 statt *trunne wnne*, doch die weiteren darin vorkommenden Lexeme *rindin wansen*, *galm*, *adelhalm* und *zweyne iunghen* lassen keine Zweifel über die Übereinstimmung mit Goldasts

[372] Dabei handelt es sich um HW XXI,7ff. (c 42 / C Goeli 13) sowie c 1; c 2; c 6; c 12; c 16; c 18; c 34; c 41 und c 43; vgl. SCHWEIKLE 1990, S. 79.

[373] SCHWEIKLE 1990, S. 79.

[374] Goldast, *Hypomnemata*, S. 121, Z. 15–19.

[375] Nachdem die Handschrift vermutlich beim Brand der Universitätsbibliothek Lemberg 1848 vernichtet wurde und davon nur ein nicht digital abrufbarer Kupferstich verfügbar ist, orientiert sich die Transkription in Anhang b (S. 79ff.) an jener in der SNE und ist daher violett dargestellt; vgl. SPRINGETH, Margarete/SPECHTLER, Franz-Viktor: Verzeichnis der Neidhart-Handschriften und Neidhart-Drucke, in: Springeth/Spechtler 2018, S. 396.

Angaben zu. Auch Handschrift d tradiert in Str. 14,III *trumme* und *geriben schwanczen*, in Str. 14,II *galm*, *aczelhalm* und *czwain vil jungen*; Handschrift c schließlich in Str. 104,II *drumme* und *ridewanczen* sowie in Str. 104,IV *halm*, *adelhalm* und *zwayen Jungen*.

Die nächsten Aufzeichnungen gibt es zu C *170: *Crist*, *vessel*, *treien* und *æden*[376]. Diese Lexeme treten in R 33,IV als *christ* (V. 2), *vezzel* (V. 4), *troyen* (V. 7) und *oeden* (V. 11) auf; in K 4 als *crist*, *vessel*, *troyen* und *oden*, in O 25 als *crist*, *vezzel*, *troyen* und *uden*, in d 14,V als *crist*, *vessel*, *troyen* und *æden*; sowie in c 104,V als *crist*, *sessell*, *troyen* und *oden*. Auch zwei der drei von Goldast für C *171 angegebenen Namen *Aven*, *Zeppe* und *Megenze*[377] sind in der Parallelüberlieferung auffindbar: In R 33,V *aven* (V. 4) und *mainczen* (V. 11), in K 5 *haben* und *meins*, in O 26 *auen* und *meghens*, in d 14,VI *auen* und *mencz* und in c 104,VI zumindest *mayncz*. Nur eine mögliche Entsprechung zu *Zeppe* lässt sich in keinem der Textzeugen feststellen.

C *172, die Schlussstrophe von WL 4 in allen Handschriften außer O – wo das Lied bereits mit Strophe 26 endet –, ist zum Teil auch wieder im Codex Manesse vorhanden:

> *der ich da gerne diene*
> *guotes gibe ich ir die wal*
> *Riuwental*
> *si ir eigen das ist min hohiu siene*

Dieses Fragment, das sich am Beginn von Bl. 277r befindet, enthält mit *Riuwental* und *hohiu siene* bereits zwei der Lexeme, die Goldast in den *Hypomnemata* notierte – nämlich *troie*, *Riuwental* und *hohiu siene*.[378] Die Wörter *Traye* (V. 1), *riwental* (V. 11) und *hohe sinne* (V. 12) finden sich auch in R 33,VI; K 6 überliefert *troy*, *Rewental* und *hoen sin*; d 14,VII *troye*, *rouwental* sowie *hoche siene* und c 104,VII *troye*, *Rubental* und *hohe siene*.

---

[376] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 121, Z. 20–23.

[377] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 121, Z. 24–26.

[378] Vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 121, Z. 27–28. Die Bezeichnung *Riuwental* notierte Goldast dabei nicht wie die meisten anderen Lexeme in einer neuen Zeile, sondern fügte sie mit etwas Abstand rechts vom Eintrag „§. 172. troie)“ ein. Dies ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass er den Namen zunächst übersehen hatte, ihn jedoch nachträglich noch an der richtigen Stelle einordnen wollte.

Somit bleiben mit C *167 und C *169 noch zwei Strophen übrig, die nicht bereits anhand anderweitiger Aufzeichnungen identifiziert werden konnten. Über diese können nun mit Voetz allerdings wieder angesichts der Strophenfolge in der Parallelüberlieferung Vermutungen getroffen werden: Noch nicht einer C-Version zugeordnet wurden R 33,I / O 22 / c 104,I / d 14,I und R 33,II / K 1,I–VIII + K 2,IX–XII / O 24 / d 14,II,1–8 + d 14,III,9–12 / c 104,IV,1–8 + c 104,II,9–12 sowie K 3 / d 14,IV / c 104,III. Wie schon bei einigen anderen Liedern erscheint es auch hier aus formaler wie inhaltlicher Sicht am wahrscheinlichsten, dass diejenige Strophe, die in allen anderen Textzeugen an erster Stelle steht, der fehlenden Eingangsstrophe – d.h. in diesem Fall C *167 – zugeordnet werden kann. Eine Besonderheit dieser ist, dass sie – anders als bei zahlreichen anderen rekonstruierten Liedern – keinen Natureingang aufweist; die zeitliche Verortung des Liedes im Winter wird erst in dessen weiterem Verlauf deutlich.

R 33,II und die weiteren Entsprechungen dazu sind (abgesehen vom Abschnitt c 104,IV,1–8) in allen Textzeugen vor K 3 / c 104,III / d 14,IV eingetragen, was für eine Übereinstimmung der ersteren Strophe mit C *169 sprechen würde, jedoch angesichts oftmaliger Strophenumstellungen in Handschrift C allein nicht unbedingt ein aussagekräftiges Argument darstellt. Diese Annahme lässt sich aber auch inhaltlich stützen, wie Voetz betont[379]: Während in dieser Strophe der in C *168 begonnene Aufruf zum Tanz in der Stube fortgeführt wird, beinhaltet K 3 / d 14,IV / c 104,III nach einer katalogartigen Aufzählung sämtlicher am Tanz beteiligter Figuren die kurze Beschreibung eines Dorfbewohners (jeweils V. 9–12). Dabei wird jeweils eine Reihe von Namen erwähnt: Auch exklusive der Berufsbezeichnung des *mayers* (c 104,III,3 u.a.) sind es 12 in K und d sowie 14 in c.[380] Von diesen hätten in jedem

[379] Vgl. VOETZ 2000, S. 403.

[380] Diese lauten in K 3: *Gosprecht, Wilprecht*, *Gumprecht*, *Eppe* (V. 1), *Willeprecht* (V. 2), *Wernbolt*, *Tuze* (V. 4), *Megenbolt*, *Reppe* (V. 5), *Irrenbart* (V. 6), *Brochselhart* (V. 7), *der* [...] *wilde Reuse* (V. 8); in c 104,III: *Gosprecht*, *Willdebolt*, *gumprecht*, *eppe* (V. 1), *Wilbrecht* (V. 2), *wernbolt*, *rúcze* (V. 4), *Megenpolt*, *reppe* (V. 5), *Irinhart* (V. 6), *sigehart* (V. 7), *giselher*, *fridenger*, *ucze* (V. 8); und in d 14,IV: *Gousprecht*, *willprecht*, *gumprecht*, *eppe* (V. 1), *willebrecht* (V. 2), *wermbolt*, *Riusse* (V. 3), *Megenbolt*, *repp* (V. 4), *jrenbart* (V. 5) und *sillnhart* (V. 6). Auch die mutmaßliche Berufsbezeichnung *hohlingere* (K 3,IX), *halingere* (c 104,III,9) bzw. *hoelinger* (d 14,IV,9), die WIEßNER 1954b, S. 118 mit ‚Salzarbeiter' oder ‚Salinenvorarbeiter' übersetzt, wäre Goldast vermutlich interessant erschienen.

Fall zumindest einige auch in der C-Version vorkommen müssen, was wiederum durch Goldast dokumentiert worden wäre. Demnach kann mit großer Wahrscheinlichkeit von einer Identifikation von R 33,I etc. mit C *169 ausgegangen werden. Als zusätzliches Indiz dafür nennt Voetz die Tatsache, dass diese Strophe in allen fünf Handschriften tradiert wird, während die andere nur in drei Textzeugen überliefert ist.[381]

In seinem Aufsatz merkt Voetz zudem an, dass die von ihm vorgeschlagene und in diesem Kapitel im Detail diskutierte Liedrekonstruktion ebenso wie bei der ersten Textlücke wieder durch die Farbgebung der Initialen bestätigt wird:[382] SL 14, dessen Lombarden rot sind, bricht auf Bl. 276v ab; WL 25 muss eine blaue Initialfarbe aufgewiesen haben; der evtl. c 47 entsprechende Abschnitt C *161–*166 eine rote; und WL 4 wiederum eine blaue. Das deckt sich mit dem Befund, dass SL 24 (HW 28,15), das auf Bl. 277r auf das Fragment der Schlussstrophe von WL 4 folgt, rote Lombarden besitzt.

Strophen	**Liedbezeichnung nach ATB-Ausgabe**	**Initialfarbe**
C 85[146]–*89[*150] bzw. *153	SL *14	rot
C *154–*160	WL *25	blau
C *161–*166	evtl. c 47	rot
C *167–*90[*172]	WL *4	blau
C 91[173]–99[181]	SL 24	rot

Tab. 2: Für Textlücke 1 (C *150–*172) rekonstruierte Initialfarben

Diese abschließende Feststellung vervollständigt zugleich die Rekonstruktion der zweiten Textlücke.

[381] Vgl. VOETZ 2000, S. 403.
[382] Vgl. VOETZ 2000, S. 403.

II.4 Fazit zur Rekonstruktion des Textverlustes

In diesem Unterkapitel findet sich ein Überblick der in den beiden rekonstruierten Textlücken jeweils – teils mit Sicherheit, teils mutmaßlich – enthaltenen Strophen bzw. Lieder. Am Beginn von Abschnitt II.4.1 bzw. II.4.2, die sich mit der ersten bzw. zweiten Textlücke auseinandersetzen, steht eine kurze Zusammenfassung der Anzahl von eindeutig vs. nicht sicher rekonstruierbaren Strophen sowie des quantitativen Verhältnisses von Sommer- zu Winterliedern. Darauf folgt jeweils eine Tabelle mit der Analyse der einzelnen Strophen, die Informationen zu ihrer Zuordnung zu Sommer- bzw. Winterliedern enthält, eine Übersicht aller Textzeugen gibt, in denen sie parallelüberliefert sind, sowie eine stichwortartige inhaltliche wie formale Beschreibung der Strophen bietet. Im Anschluss werden diverse Aspekte in den Blick genommen, die sich bei der Rekonstruktion des jeweiligen Textbestandes als relevant erwiesen haben.

In den Tabellen werden im Fall derjenigen Lieder, von denen nur einige Strophen bzw. Fragmente verlorengegangen sind (d.h. SL 11 und SL 14), um der Vollständigkeit willen auch die noch zur Gänze erhaltenen Strophen aufgeführt, die durch das Fehlen des Asterisken erkennbar sind. Bei unsicheren Zuweisungen werden die Bezeichnungen der mutmaßlichen Textzeugen sowie der mögliche Inhalt der betreffenden Strophen – analog zur Darstellung der unsicheren Zuordnungen in Anhang b – in grauer Farbe abgedruckt. Des Weiteren wurden zwar – in Korrespondenz mit den in Unterkapitel II.3 für am wahrscheinlichsten gehaltenen Konstellationen – Markierungen von Liedgrenzen kenntlich gemacht.[383] Die Liedgrenzen zu denjenigen Strophen, die durch eine graue Einfärbung als nicht eindeutig identifizierbar gekennzeichnet wurden, sind allerdings nur als hypothetische, keinesfalls verbindliche Angaben zu verstehen.

II.4.1 Zusammenfassung erste Textlücke (C *34–*93)

Wie in Abschnitt II.3.2 ausgeführt und in Anhang b (S. 2ff.) veranschaulicht, konnten für die erste Textlücke (C *34–*93) eine Fortsetzung von SL 11 sowie sieben vollständig verlorengegangene Lieder ermittelt werden. Der Strophenbestand – insgesamt 59 vollständig sowie eine fragmentarisch verlorene

[383] Die dahingehende Einteilung orientiert sich weitgehend an den Angaben in VOETZ 2000.

Strophe(n) – setzt sich zusammen aus eben jenen Bestandteilen von SL 11, einem heute nicht mehr rekonstruierbaren Lied, das den darin vorkommenden Namen zufolge mutmaßlich ein Winterlied war, WL 36, WL 1, WL 31, WL 23, WL 14 und einem nicht mehr eindeutig identifizier-, jedoch angesichts der noch erhaltenen Verse typisierbaren Sommerlied. Somit kommen hier zum bereits bekannten Inhalt des Neidhart-Corpus in C noch fünf eindeutige Winterlieder hinzu, dazu wird ein weiterer Text als Winter- und einer als Sommerlied angenommen.

Insgesamt stehen 45 sicher zuordenbare Winterliedstrophen ca. achteinhalb mutmaßlichen Sommerliedstrophen gegenüber; sechs Strophen können nicht mit Bestimmtheit zugeordnet werden. Auch, wenn diese Zahl aufgrund der nicht mit Sicherheit fixierbaren Strophengrenzen leicht variieren kann und die sechs Strophen C *37–*42 unter Umständen doch einem ‚dörperlichen Sommerlied' zuzuordnen sein könnten, ist hierbei jedenfalls ein klarer thematischer Schwerpunkt erkennbar. Nachdem durch die Rekonstruktion der zweiten Textlücke mit Sicherheit zumindest noch zwei weitere Winterlieder hinzukommen, kann zugleich für das gesamte C-Corpus von einem Übergewicht dieses Liedtypus gesprochen werden. Damit unterscheidet sich das Verhältnis zwischen Sommer- und Winterliedern von jenem, das der bis heute erhaltene Textbestand aufweist: Wie Holznagel schreibt, ließe der Blick auf den aktuellen Stand des Œuvres allein vermuten, „C erbring[e] [in quantitativer Hinsicht] für die Überlieferung der Winterlieder nicht viel".[384]

Einen Überblick über den Inhalt der ersten Textlücke bietet die folgende Tabelle:

Strophe	**Lied(typ)**	**Parallelüberlieferung**	**Inhalt**
C 26	SL 11	R 12,I / c 27[26],I	sommerlicher Natureingang, Sehnsucht nach der Geliebten
C 27	SL 11	R 12,II / c 27[26],II	sommerlicher Natureingang, Sehnsucht nach den Freunden, Andeutung von Konflikten mit Welschen
C 28	SL 11	R 12,III / c 27[26],III	Einführung des Boten, Sehnsucht nach der Geliebten

[384] HOLZNAGEL 1995, S. 351.

C 29	SL 11	R 12,VII / c 27[26],IX	Aufhebung der Botenfiktion, Klage über Zustände auf Kreuzzug (Sprecherkollektiv *wir*), Sehnsucht nach der Heimat
C 30	SL 11	R 12,N[VIII] / c 27[26],X	Ausblick auf Zukunft mit Geliebter
C 31	SL 11	R 12,IV / c 27[26],IV	Botenstrophe (direkte Anrede des Boten, Sehnsucht nach der Heimat)
C 32	SL 11	R 12,V / c 27[26],V	Botenstrophe (direkte Anrede des Boten, Treue gegenüber der Geliebten)
C 33	SL 11	R 12,VI / c 27[26],VI	Botenstrophe (direkte Anrede des Boten, Klage über Konflikte mit Welschen)
C *34	SL 11	R 2,N[IX] / c 27[26],VII	Sehnsucht nach der Heimat (Sprecherkollektiv *wir*)
C *35	SL 11	R 12,N[VII] / c 27[26],VIII	Botenstrophe (direkte Anrede des Boten; Sprecherkollektiv *wir*)
C *36	SL 11	R 12,N[X] / c 27[26],XI	Klage über Zustände auf Kreuzzug, Sehnsucht nach der Heimat
C *37	wsl. WL	unklar	unbekannt
C *38	wsl. WL	unklar	unbekannt
C *39	wsl. WL	unklar	unbekannt
C *40	wsl. WL	unklar	unbekannt
C *41	wsl. WL	unklar	unbekannt
C *42	wsl. WL	unklar	unbekannt
C *43	WL 36	R 46,I / c 112,	Winterklage (direkte Anrede des Winters), Minneklage (Anlehnung an Hohe Minne)
C *44	WL 36	R 46,II / c 112,II	Minneklage (Zaubermacht einer Frau über das lyrische Ich)
C *45	WL 36	c 112,III	Wunsch nach Hilfe gegen Zauber
C *46	WL 36	R 46,III / c 112,V	Winterklage, Dörperkatalog, Vorstellung von Gewalt gegen die *dörper* (direkte Anrede)
C *47	WL 36	R 46,IV / c 112,VI	Dörperklage (Beschreibung von Haartracht), Vorstellung von Gewalt gegen die *dörper*
C *48	WL 36	c 112,VII	Dörperbericht, Vorstellung von Gewalt gegen die *dörper*

C *49	WL 36	c 112,VIII	Lob auf Fürst Friedrich (direkte Anrede des Volkes)
C *50	WL 1	R 35,I / d 4,I	Winterklage (direkte Anrede des Winters)
C *51	WL 1	R 35,III / d 4,III / z 28,II / $z_2$25,II	Dörperbericht (Konflikt zwischen *dörpern*)
C *52	WL 1	d 4,V / z 8,IV / $z_2$25,IV	Dörperbericht (Publikumsanrede in Hs. d)
C *53	WL 1	R 35,IV / d 4,IV / z 28,III / $z_2$25,III	Dörperbericht (Beschreibung von Kleidung), Dörperklage (Vorwurf schlechter Absicht)
C *54	WL 1	offenbar nicht vorhanden	unbekannt
C *55	WL 31	R 21,VII / d 15,VI,1–10 + d 15,VII,11–14 /c 85,VI	Dörperklage (Vorwurf der Dummheit, verdrängen das Ich; Anspielung auf *Friderûn*-Ereignis)
C *56	WL 31	A 11 / R 21,I / d 15,I / c 85,I	Winterklage (direkte Anrede des Sommers), Dörperklage (Vorwurf der Lüge)
C *57	WL 31	R 21,VI / d 15,VII,1–10 + d 15,VI,11–14 / c 85,IV /	Dörperklage (direkte Anrede der *dörper*, Vorwurf der Dummheit, Warnung vor *dörer*), Dörperbericht (Gewalt zwischen *dörpern*)
C *58	WL 31	R 21,VIII / d 15,VIII / c 85,V	Dörperbericht (Beschreibung von Kleidung), Dörperklage (Gewalt zwischen *dörpern* → gegen Geliebte des Ichs)
C *59	WL 31	A 12 / R 21,IV / d 15,IV / c 85,VII /	Dörperklage (Rivalität um Frau)
C *60	WL 31	R 21,II / d 15,II / c 85,II	Dörperklage, Minneklage (Anlehnung an Hohe Minne)
C *61	WL 31	R 21,III / d 15,III / c 85,III	Form der Publikumsanrede (*wir*), Dörperklage (Vorwurf der Dummheit, Rivalität um Frau)
C *62	WL 31	A 13 / R 21,V / d 15,V / c 85,VIII /	Dörperbericht (Tanz), Dörperklage (Andeutung von gewalttätigem Verhalten; Sprecherkollektiv *wir*)
C *63	WL 31	R 21,IX / d 15,IX / c 85,IX /	Dörperbericht (Beschreibung von Schwert), Dörperklage (Andeutung von gewalttätigem Verhalten)

C *64	WL 23	R 24,I / B 12 / O 27 / d 3,VII / c 123,I	Winterklage, Minneklage (Anlehnung an Hohe Minne)
C *65	WL 23	R 24,IX / B 17 / d 3,I / c 123,IX	Minnereflexion, allgemeine Minneklage
C *66	WL 23	R 24,VI / B 18 / d 3,IV / c 123,IV	wieder persönliche Minneklage des Ichs (Anlehnung an Hohe Minne)
C *67	WL 23	R 24,VII / B 19 / d 3,III / c 123,VII	Minnereflexion (Sprecherkollektiv *wir* für Gesamtheit der Männer)
C *68	WL 23	R 24,VIII / B 20 / O 34 / d 3,II / c 123,VIII /	Minnereflexion
C *69	WL 23	R 24,II / B 13 / O 28 / d 3,VIII / c 123,II	Minneklage, Dörperklage (Rivalität um Frau)
C *70	WL 23	R 24,N[III] / B 14 / O 29 / d 3,IX / c 123,III	Dörperbericht (Konflikt zwischen Dörpern), Dörperklage (Probleme des Ichs mit den *dörpern*)
C *71	WL 23	R 24,N[IV] / B 15 / O 30 / d 3,X / c 123,IV	Minneklage (Anlehnung an Hohe Minne) und Dörperklage (direkte Anrede an den Verursacher des Schadens)
C *72	WL 23	R 24,N[V] / B 16 / O 31 / d 3,XI / c 123,V	Dörperklage (direkte Anrede an Verursacher des Schadens, Anspielung auf *Friderûn*-Ereignis)
C *73	WL 23	d 3,XII / c 123,XII	Heischestrophe (direkte Anrede an Fürst Friedrich)
C *74	WL 14	R 7,II / B 2 / Ma 8 / c 117,V / z 23,II / z_2 20,II	Dörperbericht (Dörperkatalog, Tanz), Dörperklage (Vorwurf der Dummheit, Anspielung auf *Friderûn*-Ereignis, Rivalität um Frau)
C *75	WL 14	R 7,III / B 3 / Ma 9 / c 117,III / z 23,III / z_2 20,III	Minneklage, Frauenlob (jeweils Anlehnung an Hohe Minne)
C *76	WL 14	R 7,IV / B 4 / Ma 11 / c 117,IV / z 23,IV / z_2 20,IV	Dörperklage (Rivalität um Frau, direkte Anrede an *dörper* → Gewaltandrohung, Vorwurf der Dummheit, Verdrängen des Ichs durch die *dörper*)
C *77	WL 14	R 7,V / B 5 / Ma 12 / c 117,VIII / z 23,V / z_2 20,V	Dörperbericht (Gewalt und Konflikte zwischen Dörpern)

C *78	WL 14	R 7,VI / B 11 / Ma 13 / c 117,XX	Dörperklage (Gewalt zwischen *dörpern*, Konflikte zwischen *dörpern* vs. lyrischem Ich und *Elsemuot*)
C *79	WL 14	unklar	unbekannt
C *80	WL 14	R 7,VII / B 6 / Ma 14 / c 117,IX / z 23,VI / z_2 20,VI	Dörperbericht (Anrede des Vaters, der Streit schlichten soll, durch die Tochter; Gewalt zwischen *dörpern*, Vorwurf der Eitelkeit; *dörper*-Dialog in c)
C *81	WL 14	B 7 / c 117,X / z 23,VII / z_2 20,VII	Dörperbericht (Gewalt zwischen *dörpern*, *dörper*-Dialog)
C *82	WL 14	B 9 / c 117,XII	Dörperbericht (Gewalt zwischen *dörpern*, *dörper*-Dialog)
C *83	WL 14	B 8 / c 117,XI	Dörperbericht (Aufruf zu Gewalt zwischen *dörper*, *dörper*-Dialog)
C *84	WL 14	B 10 / c 117,XIII	Dörperbericht (Gewalt zwischen *dörpern*), Dörperklage (Brutalität der *dörper*)
C *85	WL 14	c 117,XIV	Dörperklage (Angst vor Brutalität der *dörper*), Dörperbericht (Gewalt zwischen *dörpern*)
C *86	WL 14	unklar	unbekannt
C *87	WL 14	unklar	unbekannt
C *88	SL	unklar	unbekannt
C *89	SL	unklar	unbekannt
C *90	SL	unklar	unbekannt
C *91	SL	unklar	unbekannt
C *92	SL	unklar	unbekannt
C *93	SL	nicht vorhanden	Teil von sommerlichem Natureingang; Dörperklage (Rivalität zwischen *dörpern* und lyrischem Ich)

Tab. 3: Übersicht Textlücke 1 (C *34–*93)

Während der Inhalt des Sommerlieds, das sich am Ende der Textlücke befunden haben muss, naturgemäß nicht mehr nachvollziehbar ist, begann die *recto*-Seite des ersten verlorengegangenen Blattes offenbar mit drei Strophen des Minnekreuzliedes SL 11. Dabei handelt es sich, wie in Abschnitt II.3.2 angedeutet, um eine Parodie auf frühere Kreuzzugspropaganda sowie auf das

Konzept der Hohen Minne, in der sich das lyrische Ich während des Kreuzzugs nach seiner dörflichen Heimat und der ebenfalls dort wohnhaften Geliebten sehnt.[385]

Was das Vorhandensein eines Natureingangs als – zumindest sehr häufiges – inhaltlich-formales Unterscheidungsmerkmal für die Neidhart'schen Liedtypen betrifft, so enthalten vier von fünf Winterliedern (mutmaßliche Ausnahme: WL 14) in der angenommenen Anfangsstrophe oder zumindest in der zweiten Strophe eine Klage über den Einbruch des Winters. In WL 14 hingegen – das in den anderen Textzeugen R, B, Ma, c und z sehr wohl mit einem winterlichen Natureingang beginnt – wurde die Gattung des Liedes offenbar erst in der siebten Strophe durch einen Vers ähnlich wie *si veustent in der stuben swert* (R 7,VII,2) eindeutig angezeigt. Zwar werden auch zuvor schon z.T. handgreifliche Szenen zwischen namentlich genannten *dörpern* und dem lyrischen Ich geschildert, die für ‚Dörperlieder' konstitutiv sind,[386] doch wird etwa in C *77 auch *ein chrenczel* [...] *daz was ein bluomen rot* (R 7,V,10) erwähnt, dessen Existenz angesichts der Präteritalform in der ferneren Vergangenheit zu verorten ist. Damit bestätigt sich die Aussage Holznagels, dass „Lieder ohne Natureingang"[387] ein Charakteristikum von Handschrift C darstellen, durch dieses sich das C-Corpus etwa vom Textbestand Neidharts in R unterscheidet, auch in Bezug auf die erste Textlücke.

Weitere Angaben zu inhaltlichen Aspekten der Lieder bzw. Strophen, die für die erste Textlücke rekonstruiert werden konnten, finden sich in Abschnitt II.5.1.

Wie Lothar Voetz ausführt, können auf Grundlage seiner Skizzierung der Blattrekonstruktion auch Aussagen über die Anzahl der verlorengegangenen Blätter getroffen werden, die einmal mehr die auf Hilligers Untersuchung von 1926 basierenden Befunde von Jammers und Holznagel bestätigen und zugleich Pfaff/Salowsky, Wießner und Boueke widersprechen.[388] Demnach wurden zwischen Bl. 274v und Bl. 275r drei Blätter herausgerissen, was sich in Berufung auf die rekonstruierbaren Lieder relativ einfach berechnen lässt: Für die

[385] Für eine ausführliche Darstellung der im Lied enthaltenen parodistischen Bezüge auf die Kreuzlied- und Minnesang-Tradition vgl. KLEIN 2000; WARNING 2007, S. 69–82; BLEULER 2008, S. 281–291.

[386] Vgl. WARNING 2007, S. 80ff.

[387] HOLZNAGEL 1995, S. 351.

[388] Vgl. VOETZ 2000, S. 400.

Winterlieder, die generell etwas länger sind als Sommerlieder, können bei einem durchschnittlichen Spaltenumfang von 46 Zeilen insgesamt zehn Spalten veranschlagt werden. Addiert man noch die mutmaßlich drei weiteren Strophen von SL 11 sowie die beiden nicht eindeutig identifizierbaren Lieder, kommt man auf eine Gesamtlänge von zwölf Spalten, was sechs Seiten bzw. drei Blättern entspricht.[389] Das dritte Blatt bildete zugleich den ersten Teil eines Doppelblatts, das als Ganzes herausgerissen wurde, wobei durch die gleichzeitige Entfernung des zweiten Teils die zweite Textlücke zustande kam. Angesichts dieser Tatsache erweist sich die Nachbildung von nur zwei Seitenresten im Faksimile des Codex Manesse (1925–1929) somit als technisch korrekt, wenn auch auf den ersten Blick unter Umständen irreführend, da es einen geringeren Blattverlust vermuten lässt. Somit bekräftigt die Rekonstruktion des verschollenen Textbestandes auch die erstmals von Hilliger aufgestellte These von an dieser Stelle drei verlorengegangenen Blättern.

II.4.2 Zusammenfassung zweite Textlücke (C *150–*172)

Was die zweite Textlücke (C *150–*172) betrifft, so nimmt diese im Vergleich zur ersten mit – unter der Voraussetzung einer korrekten Zählung durch Goldast – 21 vollständigen und zwei teilweise verlorengegangenen Strophen einen wesentlich geringeren Umfang ein. Diese bilden dreieinhalb Lieder, wobei die Hälfte eines Liedes – SL 14 – sowie mit WL 25 und WL 4 zwei ganze weitere Lieder eindeutig rekonstruierbar sind. Nur die Identität eines Liedes muss unklar bleiben; möglicherweise stimmte es mit dem Sommerlied c 47 überein. Bezüglich des Strophenbestands kommt man so auf zweieinhalb sichere Sommerlied- und zwölfeinhalb sichere Winterliedstrophen, während die Zuordnung bei sechs Strophen unsicher ist. Anders als bei der ersten Textlücke ist hier also nicht mit Bestimmtheit ein größeres Übergewicht eines Typus erkennbar; zusammengenommen kommen durch die Rekonstruktion des Textverlustes zum bereits bekannten Textbestand des Neidhart-Corpus in C jedoch (wie bereits in Abschnitt II.4.1 angemerkt) definitiv viel mehr eindeutig identifizierbare Winterlieder – nämlich sieben – als Sommerlieder – ein einziges – hinzu. An diesem Übergewicht würde sich auch nichts ändern, wenn sich in

[389] Vgl. VOETZ 2000, S. 400.

der ersten Textlücke das mutmaßliche Winterlied C *37–*42 sowie in der zweiten Textlücke die mögliche Entsprechung mit c 47 doch beide als Sommerlieder herausstellen würden.

Eine Übersicht der zwischen Bl. 276v und Bl. 277r vom Blattverlust betroffenen Strophen zeigt folgende Überlieferungsverhältnisse und inhaltlichen Merkmale[390]:

Strophe	**Lied(typ)**	**Parallelüberlieferung**	**Inhalt**
C 146	SL 14	R 15,I / c 22[21],I / f 16,I	sommerlicher Natureingang (Sprecherkollektiv *wir*), Tanzaufruf an Mädchen (direkte Anrede)
C 147	SL 14	R 15,II / c 22[21],II / f 16,II	sommerlicher Natureingang, Beschreibung von Tanzbeginn (Sprecherkollektiv *wir*)
C 148	SL 14	R 15,III / c 22[21],III / f 16,III	Tanzbeschreibung, Tanzaufruf an Mädchen (direkte Anrede)
C 149	SL 14	R 15,IV / c 22[21],IV / f 16,IV	Gespielinnen-Dialog (Sittenverfall bei Männern)
C *150	SL 14	R 15,V / c 22[21],V / f 16,V	Gespielinnen-Dialog (Zuversicht, Werbung durch Mann)
C *151	SL 14	R 15,VI / c 22[21],VI / f 16,VI	Gespielinnen-Dialog (Neugier auf Mann)
C *152	SL 14	R 15,VII / c 22[21],VII / f 16,VII	Gespielinnen-Dialog (Identifizierung des erwähnten Mannes als Ritter vom *Riuwental*)
C *153	SL 14	c 22[21],IX	wieder Gespielinnen-Dialog (Wunsch, Geliebte eines Mannes zu werden)
C *154	WL 25	R 1,I / s 13,I / d 5,I / w 5,I / c 94,I	Winterklage (direkte Anrede an den Sommer)
C *155	WL 25	R 1,II / s 13,II / d 5,II / w 5,II / c 94,II	Winterklage (direkte Anrede an den Sommer)
C *156	WL 25	R 1,III / s 13,III / d 5,III / w 5,III / c 94,III	Winterklage (direkte Anrede an den Sommer, Sprecherkollektiv *wir*)
C *157	WL 25	s 13,IV / d 5,IV / w 5,IV / c 94,IV	Minneklage (Anlehnung an Hohe Minne)

[390] Auf die in der Tabelle angeführten inhaltlichen Aspekte wird analog zur ersten Textlücke im nachfolgenden Unterkapitel II.5 (Abschnitt II.5.2) näher eingegangen.

C *158	WL 25	R 1,IV / s 13,V / d 5,V / w 5,V / c 94,V	Dörperklage (Rivalität um Frau, Verdrängen des Ichs durch die *dörper*), Publikumsanrede
C *159	WL 25	R 1,V / s 13,VI / d 5,VI / w 5,VI / c 94,VI	Dörperklage (Rivalität um Frau), Minneklage (Anlehnung an Hohe Minne, direkte Anrede des Glücksrades)
C *160	WL 25	R 1,VI / s 13,VII / d 5,VII / w 5,VII / c 94,VII	Dörperklage (Rivalität um Frau; Erwähnung des *Friderûn*-Ereignisses)
C *161	c 47 → SL	c 47,III	sommerlicher Natureingang, Tanzaufruf (Sprecherkollektiv *wir*)
C *162	c 47 → SL	unklar	unbekannt
C *163	c 47 → SL	unklar	unbekannt
C *164	c 47 → SL	c 47,V	Tanzaufruf (Sprecherkollektiv *wir*)
C * 165	c 47 → SL	c 47,IV	Klage über Mütter, die ihren Töchtern das Tanzen verbieten
C * 166	c 47 → SL	c 47,VII	Dörperbericht (Erwähnung des *Friderûn*-Ereignisses)
C *167	WL 4	R 33,I / O 22 / d 14,I / c 104,I	Minneklage (an lyrisches Ich gerichtete Rede der Frau, ungewisse Hoffnung auf Liebeserfüllung)
C *168	WL 4	R 33,III / K 2,I–VIII + K 1,IX–XII) / O 23 / d 14,III,1–8 + d 14,II,9–12 / c 104,II,1–8 + c 104,IV, 9–12	Tanzaufruf (direkte Anrede an junge Männer), Tanzbeschreibung
C *169	WL 4	R 33,II / K 1,I–VIII + K 2,IX–XII) / O 24 / d 14,II,1–8 + d 14,III,9–12 / c 104,IV,1–8 + c 104,II,9–12	Tanzaufruf (direkte Anrede an *dörper*, Sprecherkollektiv *wir*)
C *170	WL 4	R 33,IV / K 4 / O 25 / d 14,V / c 104,V	Dörperbericht (Publikumsanrede in R, O und c; Beschreibung von Schwert und Kleidungsstück; Vorwurf der Eitelkeit)

C *171	WL 4	R 33,V / K 5 / O 26 / d 14,VI / c 104,VI /	Dörperklage (Vorwurf von unhöfischem Aussehen), Dörperbericht (Rivalität um Frau)
C *172	WL 4	R 33,VI / K 6 / d 14,VII / c 104,VII	Dörperklage (Vorwurf von unhöfischem Aussehen); Dörperbericht (Rivalität um Frau); Minnewerbung in Anlehnung an Hohe Minne

Tab. 4: Übersicht Textlücke 2 (C *150–*172)

Nachdem es sich bei C *150–*172 um einen relativ kleinen Abschnitt handelt, stellte sich hier in der Forschung – anders als beim ersten Blattverlust – die Frage nach der Anzahl der herausgerissenen Blätter nicht. Angesichts eines für die erste Textlücke errechneten durchschnittlichen Spaltenumfangs von nicht ganz fünf Strophen pro Spalte kommt man hier bei 21 vollständigen und zwei fragmentarischen Strophen auf etwas über vier Spalten, d.h. zwei Seiten. Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass die Strophenlänge variabel ist, doch mit Sicherheit nicht so hoch, dass in einer Spalte durchschnittlich nur zwei bis drei Strophen Platz fanden – zumal im noch erhaltenen Corpus keine Lücken vorhanden sind –, gelangt man so zu der Schlussfolgerung, dass genau ein Blatt verlorengegangen sein muss.

Wie im vorliegenden Kapitel III anhand von Voetz' Skizzen und der praktischen Durchführung der Blattrekonstruktion gezeigt wurde, lässt sich die Identität der verschollenen Lieder also bis auf drei nicht mehr näher bestimmbare Texte feststellen. Dadurch ist es möglich, im weiteren Verlauf der Untersuchung zum poetischen Profil des Neidhart-Corpus im Codex Manesse auch zumindest die eindeutig rekonstruierbaren Lieder zu berücksichtigen. Eingangs wurde in Anlehnung an Bleulers „Überlieferungskritik und Poetologie" erwähnt, dass das heute noch erhaltene Œuvre aus 16 ganzen und einem fragmentarisch erhaltenen Sommerlied(ern), 13 ganzen und einem fragmentarisch erhaltenen Winterlied(ern) sowie zehn Liedern ohne Natureingang besteht,[391] von denen einige dennoch Hinweise auf eine jahreszeitenbezogene Verortung enthalten. Die Tatsache, dass sich durch die Rekonstruktion des Blattverlustes das liedtypenbezogene Übergewicht im C-Corpus hin zu den Winterliedern

[391] Vgl. BLEULER 2008, S. 279.

verlagert, wurde bereits in Abschnitt II.4.1 angedeutet; insgesamt stehen in beiden Textlücken 57 ½ eindeutige Winterliedstrophen nur 11 ½ eindeutigen Sommerliedstrophen gegenüber, während bei 12 Strophen keine sichere Zuordnung getroffen werden kann. Dieser Befund macht einmal mehr den hohen Stellenwert deutlich, der der Blattrekonstruktion als Vorarbeit für die Untersuchung C-spezifischer Charakteristika des Neidhart-Œuvres zukommt.

II.5 Inhaltlich-poetologische Angaben zum rekonstruierten Text

In diesem abschließenden Unterkapitel soll nun noch ein Überblick über die inhaltlichen Aspekte erfolgen, die mittels der rekonstruierten Strophen bzw. Lieder zusätzlich zum bereits bekannten, bis heute erhaltenen C-Corpus Neidharts hinzutreten. Wie bereits angemerkt, sind die in den Tabellen 3 und 4 in komprimierter Form angeführten formalen wie auch inhaltlich-poetologischen Informationen zu den Strophen bzw. Liedern für das weitere Vorgehen im Rahmen der vorliegenden Dissertation von großer Bedeutung: Obgleich der genaue Wortlaut der C-Version meist nicht erhalten ist, kann nämlich beim Vergleich der unterschiedlichen Textzeugen für den Großteil der Strophen insgesamt ein sehr ähnlicher thematischer Duktus festgestellt werden. Zwar ist davon auszugehen, dass etwa die Sprechsituation – besonders, wenn sie bereits innerhalb der Parallelüberlieferung nicht einheitlich ist – für den Codex Manesse in vielen Fällen nicht mit Sicherheit rekonstruiert werden kann. Doch die Annahme, dass es sich etwa bei einer bestimmten Strophe um einen Natureingang oder um eine Dörperklage gehandelt haben muss, kann einerseits mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit getroffen werden, wenn diese Thematik in sämtlichen anderen Textzeugen gegeben ist, und wird andererseits oftmals auch anhand der in den *Hypomnemata* vermerkten Wörter bestätigt. Auch im Fall der vier Strophen, die in Goldasts weiteren Publikationen zumindest zum Teil auch wörtlich überliefert sind, ist eine große inhaltliche Nähe zur Parallelüberlieferung erkennbar.

Selbst, wenn die konkrete Reihenfolge der Strophen innerhalb eines Liedes bzw. die Identifizierung einzelner Strophen darin nicht geklärt werden kann, ist es somit doch möglich, anhand seiner Tradierung in weiteren Handschriften

Aussagen über den grundsätzlichen Inhalt zu treffen. Angesichts dessen lässt die – wie in Unterkapitel II.3 gezeigt wurde – zu einem großen Teil durchführbare Rekonstruktion des Textbestands sehr wohl Aussagen über die thematische Ausrichtung von heute nicht mehr vorhandenen Neidhart-Strophen bzw. -Liedern zu. Dies macht auch die inhaltlich-poetologischen Aspekte der beiden weitgehend rekonstruierten Textlücken, die in den Abschnitten II.5.1 bzw. II.5.2 näher beleuchtet werden, zu bedeutenden Komponenten bei der Erstellung eines poetischen Profils für das gesamte Neidhart-Corpus in C.

II.5.1 Inhaltliche Charakteristika der ersten Textlücke (C *34–*93)

Neben der bereits erwähnten Tatsache, dass die Textrekonstruktion die Zusammensetzung des Corpus rein quantitativ hin zu einem Übergewicht der Winterlieder verändert hat, kommen durch sie noch einige weitere inhaltliche Aspekte hinzu. So besitzen etwa sämtliche Winterlieder, deren Inhalt anhand weiterer Textzeugen identifiziert werden kann, das für diese Gattung typische Merkmal, dass in ihnen Schilderungen des dörperlichen Treibens vorgenommen werden. Diese stellen teilweise objektive Beschreibungen aus der Perspektive des Erzähler-Ichs dar, welches das Geschehen beobachtet: In derartigen ‚Dörperberichten' werden einerseits neutrale Tanzszenen (z.B. C *62) sowie die Kleider (z.B. C *58) oder auch die Schwerter von *dörpern* (C *63) beschrieben. Andererseits geht es zum Teil aber auch um Streitigkeiten zwischen den Dorfbewohnern (z.B. C *51), die in gewalttätige Auseinandersetzungen ausarten können (z.B. C *85 oder auch deren Androhung im Dörpergespräch in C *81–*82). Immer wieder äußert auch das lyrische Ich selbst sein Missfallen angesichts der Unannehmlichkeiten, die ihm durch die Dorfbewohner zuteilwerden. Im Zuge von ‚Dörperklagen' beschimpft es die *dörper* etwa als eitel (z.B. als *gœuphawen*, C *46), dumm (z.B. *tumbe getelinge*, C *57 nach R 21,VI,2), als lügnerisch (*mit lugelichen sachen*, C *56 nach R 21,I,14) oder charakterlich verdorben (z.B. *guet muet ist im vromd*, C *53 nach R 35,IV,7). Es beklagt zudem die potentielle Gefahr, die von ihnen ausgeht (z.B. C *63), die Gewalt, die sie gegeneinander ausüben (z.B. C *58, C *78) und die auch die Geliebte des Ichs treffen kann (C *58). Im Kontakt mit ihnen kommt es zu Konfliktsituationen (z.B. C *70, C *78); laut konkreteren Angaben wird das Ich von ihnen verdrängt

(C *76) und hat Angst vor der Brutalität der *dörper*, die sogar zu Todesopfern führen kann (C *85).

Eine mögliche Quelle von Konflikten zwischen dem Ich und den *dörpern* ist die Rivalität um eine Frau. Im Bereich der Liebesthematik kann – wie für Neidharts Winterlieder üblich – ein rasches Changieren zwischen dem traditionellen Minnesang und von Neidhart neu eingeführten Elementen beobachtet werden: In Winterklagen, wo die Trauer über die kalte Jahreszeit mit Liebesleid einhergeht (C *43 in WL 36, C *64 in WL 23), sowie in Minneklagen mitten im Lied (C *60 in WL 31; C *66 und *71 in WL 23; C *75 in WL 14) sind starke Bezüge auf das Konzept der Hohen Minne erkennbar (programmatisch etwa *mich wndert daz min dienst und min singen niht vervaht* [C *64 nach R 24,I,13] oder *der ich her gedienet han von chinde* [C *75 nach R 7,III,]). Auch die allgemeinen Minnereflexionen in C *65, *67 und *68 sind daran angelehnt, wie etwa die Ausdrücke *triwe* (C *66, nach R 64,VI,4), *siner stæte huoten* (C *68, nach R 64,VIII,4) oder *reiner wibe minne* (C *68, nach R 64,VIII,1) zeigen. Dem gegenüber steht die Verortung der Geliebten des lyrischen Ichs in seiner dörflichen Umgebung, wo sie anders als im Minnesang z.T. auch einen Namen trägt (*Elsemuot*, vgl. C *76, *78). Sie kann ihm zwar ebenfalls ihre Huld verweigern (vgl. C *69), gehört jedoch der Gruppe der *dörper* und damit definitiv nicht dem Adel an. Zumeist rivalisieren die Dorfbewohner untereinander oder auch mit dem Ich um eine Frau (C *59 und *61 in WL 31, C *69 in WL 23, C *74 und *76 in WL 14); es ist aber auch möglich, dass sie für ihn und seine Geliebte Anlass zur Klage bereiten (vgl. C *78). Die Erwähnung des sogenannten „*Friderûn*-Ereignisses“[392] (C *55, *72, *74) in WL 31, WL 23 und WL 14 trägt zudem das Bedeutungspotential einer sexuellen Konnotation in sich.[393] In WL 23 ist die Minnethematik sogar vorherrschend, wobei gerade hier auffällig ist, wie rasch auf Minneklagen und -reflexionen im Stil der Hohen Minne (C *64–*68) eine Klage des lyrischen Ichs über seine Rivalen *Willebrort* (nach R 24,II,3), *Gremmeliep* und *Hillewin* folgt (C *69), die sich ebenfalls um die Gunst derselben Frau bemühen. C *71 wirkt zunächst ebenfalls wie eine Hohe Minneklage (*durch mine zucht*, nach R 24,N [IV],1; *ich chund ir hulde nie verdienen noch ir werden gruez*, V. 4; *mir wil diu sæld nindert volgen einen vuez*,

[392] SCHWEIKLE 1990, S. 71.

[393] Vgl. die Zusammenfassung verschiedener Deutungen des Motivs bei SCHWEIKLE 1990, S. 84f., dem zufolge es u.a. auch als „Sexualsymbol“ zu betrachten ist.

V. 8), bevor im letzten Vers der Grund für dieses Leid genannt wird: Es wird nicht etwa durch die Ablehnung vonseiten der vom Ich verehrten Frau, sondern durch den Dorfbewohner *Engelmar* bewirkt, der sich dem Liebesglück des lyrischen Ichs in den Weg stellt.

Die einzigen Sommerliedstrophe, die in diesem Abschnitt eindeutig als solche identifiziert werden konnten, ist C *34, die zum parodistischen Kreuzzugslied SL 11 gehört, in der sich das Sänger-Ich zurück in die Heimat wünscht; möglicherweise sind dem Text auch noch die nachfolgenden ein bis zwei Strophen zuzurechnen. Bei der ersten, wieder teilweise erhaltenen Strophe am Ende der Textlücke (C *93) handelt es sich angesichts der Erwähnung frühlingshafter Elemente offenbar ebenfalls um ein Sommerlied, dessen Identität allerdings mangels Entsprechungen in der Parallelüberlieferung ungewiss bleiben muss.

Die Sprechsituation ist in den meisten der für Textlücke 1 rekonstruierten Strophen monologisch, d.h. das lyrische Ich berichtet oder klagt, wobei es immer wieder auch die eigene Person ins Spiel bringt. Gelegentlich werden Äußerungen auch einem Sprecherkollektiv (*wir*) zugeordnet, was in SL 11 der Zugehörigkeit des lyrischen Ichs zu einem Heer von Kreuzfahrern geschuldet ist (vgl. C *34 und *35). An anderer Stelle reiht es sich durch diese Formulierung in die Gruppe der *dörper* (vgl. C *62) bzw. in einer Minnereflexion in die Gesamtheit aller Männer (vgl. C *67) ein.

In manchen Fällen werden aber auch andere Figuren bzw. personifizierte Naturphänomene angesprochen: So adressiert das Ich in den Winterklagen zwei Mal die kalte Jahreszeit (vgl. WL 36 / C *43; WL 1 / C *50), deren Unerbittlichkeit es verurteilt, und einmal den Sommer, dessen Fernbleiben beklagt wird (vgl. WL 31 / C *56). Daneben kommt es im Zuge der Botenfiktion in SL 11 zur Anrede eines imaginären Boten (vgl. C *34). In der Schlussstrophe von WL 36 wird im Zuge eines Herrscherlobs das Volk dazu aufgerufen, sich dem Willen von Fürst Friedrich zu fügen (vgl. C *49), während das Sänger-Ich den Herrscher in der Heischestrophe in WL 23 darum bittet, seine Abgaben an die Obrigkeit zu verringern (vgl. C *73). Weitere direkte Anreden beziehen sich auf männliche *dörper*, denen das Ich Gewalt androht (vgl. C *46 in WL 36; C *76 in WL 14) oder die es verspottet (vgl. C *56 in WL 31). An Einzelpersonen richten sich die Worte des Ichs in C *71 und *72 (WL 23), wo *Engelmar* als Verursacher seines Liebesleids angesprochen wird, dessen Spiegelraub an *Friderûn* weitreichende negative Konsequenzen hat, sowie in C *80, wo ein

älterer Dorfbewohner gebeten wird, dem brutalen Treiben der jungen Dorfbewohner Einhalt zu gebieten, um schlimmere Gewaltausbrüche zu verhindern. Nur in der Überlieferung von Handschrift d zu C *52 (WL 1) findet sich auch eine direkte Anrede an ein Publikum. Diese lautet *dry han jch iuch schir gekünd* (d 4,V,4) und verweist damit auf die Tätigkeit des lyrischen Ichs als Erzähler des Dörperberichts; natürlich muss hierbei offenbleiben, ob dieser auch Bestandteil der C-Version war. In C *61 dient das Personalpronomen *wir* dem Verweis auf ein Publikum (*disiu rede also / lazzen wirs beliben*, C *61 nach R 21,III,1–2). Dialoge zwischen *dörpern* treten nur in WL 14 (C *80–*84) auf, wo vorausgegangene Gewaltakte beklagt und Rachedrohungen ausgesprochen werden.

II.5.2 Inhaltliche Charakteristika der zweiten Textlücke (C *150–*172)

Bei den ersten vier rekonstruierten Strophen von Textlücke 2 handelt es sich um die Fortsetzung von SL 14; weitere vier vorangehende Strophen des Liedes sind bis heute im Codex Manesse erhalten. Drei der vier SL *14-Strophen stellen zugleich die einzigen sicher zuordenbaren Sommerliedstrophen dieser Textlücke dar. Sie sind Bestandteile eines sogenannten „Gespielinnen-Gesprächsliedes“[394]: Hier wird der Dialog zwischen zwei sich auf den Tanz vorbereitenden Freundinnen weitergeführt, von denen eine zunächst über den Sittenverfall bei Männern im Allgemeinen sprechen (vgl. die bis heute vorhandene Strophe C 149), wobei ihre Gefährtin jedoch eine deutlich zuversichtlichere Einstellung besitzt (vgl. C *150). Sie erzählt ihrem skeptischen Gegenüber (vgl. C *151) vom Ritter von *Riuwental*, der ihr ganz offensichtlich zugetan sei (vgl. C* 152).

Während das darauffolgende WL 25 einen dreistrophigen Natureingang in Form einer Winterklage besitzt (vgl. C *154–*156) und der Abschnitt C *161–*166 möglicherweise analog zu c 47 mit einem Sommereingang anfängt, der in einen Tanzaufruf übergeht, fehlt die jahreszeitliche Anbindung am Beginn von WL 4 – wie bereits in Kapitel 4 erwähnt –völlig. Dass es sich um ein Winterlied handelt, wird erst im Zuge des Tanzaufrufs in der zweiten Strophe deutlich, wo

[394] SCHWEIKLE 1990, S. 76.

mit den Worten *Loz uz ich hoer in den stuben tanzen* (C *168 nach R 33,III,1) der Innenraum als Ort des geselligen Vergnügens etabliert wird.

Bei den Winterliedern bleibt hier – im Gegensatz zum Inhalt der ersten Textlücke – die Beschreibung von Gewaltakten zwischen den *dörpern* oder auch im Kontakt mit dem lyrischen Ich zur Gänze ausgespart. Auch Androhungen zukünftiger Handgreiflichkeiten kommen nicht vor. Die meisten Passagen, in denen die Dorfbewohner erwähnt werden, enthalten subjektive Äußerungen des Ichs, sind also Dörperklagen, wobei der Grund für das Missbehagen des Ichs hier vor allem in der Rivalität um eine Frau liegt (vgl. C *158–*160 in WL 25, C *171–*172 in WL 4). Wie schon in den Minnestrophen der ersten Textlücke zeichnet sich auch hier ein rascher Wechsel zwischen traditionellem Minnesang und der Verortung der Geliebten in einem Umfeld ab, das alles andere als höfisch ist. So erzählt das Ich in C *158 davon, dass es für seine Dame singt, wovon sie jedoch durch das Zutun seines Widersachers nichts mitbekommt. In der darauffolgenden Strophe sind es gleich zwei *dörper*, die beim Tanz zu seinem Leidwesen die Nähe seiner Geliebten suchen; dies beklagt das Ich mit der rhetorischen Frage, wann ihm das Glücksrad und *fron selden* wieder zugetan sein werden (vgl. C *159), womit ein Bezug auf traditionelle sprachliche Bilder des Minnesangs vorhanden ist. Auch C *160 beginnt mit der Erwähnung der *fron selden*, bevor wieder auf jahrzehntelanges Liebesunglück aufgrund der Intervention von Dorfbewohnern verwiesen wird. In C *171 wiederum beklagt das Ich das Interesse eines *dörpers* an dem jungen Mädchen *Aven*, der es in C *172 wie ein Hoher Minnesänger seine Dienstbereitschaft signalisiert, nur um ihr gleich darauf sein Gut *Riuwental* als zweifelhaftes Geschenk zu versprechen. Durch die Erwähnung des *Friderûn*-Ereignisses (vgl. C *160 in WL 25, evtl. auch C *166) wird wiederum eine sexuelle Konnotation aufgerufen.

Des Weiteren werden in WL 4 in einem Dörperbericht Kleidung und Schwerter von Dorfbewohnern beschrieben, was gleich darauf in den bereits bekannten Vorwurf der Eitelkeit mündet (vgl. C *170). Auch unhöfisches Aussehen wird den *dörpern* vom lyrischen Ich zur Last gelegt: So urteilt es über diese etwa *vil dorperlich stat allez sin geruste* (C *171 nach R 33,V,1) oder *im ist sin traye nie so wol zerhowen / noh sin chel / ni so hel* (C *172 nach R 33,VI,1–3). Wie in der ersten Textlücke klagt das Ich zudem darüber, von den Dorfbewohnern verdrängt worden zu sein (vgl. C *158).

Bezüglich der Sprechsituation gibt es in diesem Abschnitt weitaus weniger Monologe als in den rekonstruierbaren Teilen der ersten Textlücke. Bereits am

Beginn von C *150–*172 stehen mindestens drei Strophen, die als Bestandteile des bereits bekannten Gespielinnen-Gesprächsliedes SL 14 naturgemäß dialogisch sind. WL 25 beginnt mit einem winterlichen Natureingang, in dessen Zuge das Verschwinden des Sommers ausführlich beklagt wird (vgl. C *154–*156); in C *156 verdeutlicht zudem die Verwendung des Personalpronomens *wir* die Tatsache, dass die warme Jahreszeit kollektiv herbeigesehnt wird. Dasselbe Fürwort tritt möglicherweise auch in C *161 und *164 auf, falls diese Strophe in Übereinstimmung mit c 47,III bzw. 47,V einen sommerlichen Tanzaufruf enthielt. Auch in C *165 (evtl. c 47,IV) könnte ein kollektives *wir* vorgekommen sein; dieses würde sich dann auf junge Leute beziehen, die sich über Mütter empören, die ihren Töchtern das Tanzen verbieten. Eindeutig ist eine solche Gemeinschaft suggerierende Sprechsituation für C *169 festzustellen, wo mit einer ähnlichen Formulierung wie *hiut sul wir tanzens werden* (R 33,II,4) aus der Perspektive eines Kollektivs zum gemeinsamen Vergnügen aufgerufen wird. In zwei Strophen wird zudem das Publikum angesprochen: C *158 beinhaltet mit *Swenne ir alle sprechet sinc* (R 1,IV,3) einen konkreten Verweis auf die Rolle des Ichs als Sänger, das von Umstehenden zur Darbietung seines Gesangs aufgefordert wird. Dass dieser seiner Dame zuteilwird, unterbindet jedoch einer der *dörper* (vgl. V. 5–6), weshalb sich der verhinderte Sänger mit *daz lat iu wesen leit* (R 1,IV,6) bedauernd wieder an sein Publikum wendet. In der Parallelüberlieferung zu C *170 in den Handschriften R, O und c bezieht das Ich erneut seine Zuhörer in seine Rede mit ein, wenn es fragt: *Gesaht ir ie gebouren so gemaiten als er ist?* (R 33,IV,1), bevor es sich einer genaueren Begutachtung des betreffenden *dörpers* widmet.

II.5.3 Fazit zur inhaltlich-poetologischen Verortung des rekonstruierten Texts

Holznagel, dem nur das nach wie vor erhaltene Neidhart-Corpus des Codex Manesse vorlag, schreibt – wie zuvor erwähnt – in Bezug darauf von einer „charakteristische[n] Verlagerung der Schwerpunkte“ gegenüber der Parallelüberlieferung, sodass das Autorprofil u.a. „[d]urch die Dominanz der Sommerlieder [...] zum einen erweitert und zum anderen in Richtung auf das

Komische, Burleske und z.T. auch Zotige verschoben“ werde.[395] Während diese Tendenz – wie in Kapitel III zu zeigen sein wird – in Bezug auf die C-Sommerlieder zu bestätigen ist, wurde angesichts der hier beschriebenen, bislang für C nicht bekannten Inhalte auch noch ein anderes Bild des Textbestands in C gezeichnet: Die Winterlieder spielten darin in der ursprünglichen Zusammensetzung des Œuvres ebenfalls keine geringfügige Rolle.

In der ersten Textlücke, deren Inhalt vor allem durch diese Neidhart'sche Liedgattung geprägt ist, werden verschiedene Aspekte von Konflikten angesprochen, die einerseits das Verhältnis zwischen dem Sänger-Ich und den *dörpern*, andererseits aber auch die Beziehung der Dorfbewohner untereinander betreffen. Das Ich ereifert sich nicht nur über Aussehen und Verhalten der *dörper*, die sich in übertriebener Weise an höfischen Idealen orientieren, sondern adressiert auch die Gewalttätigkeit, die es sowohl unter den Dorfbewohnern beobachten kann als auch persönlich erlebt. Androhungen von Gewalt gegenüber den *dörpern* werden aber auch durch ihn selbst ausgesprochen. Auslöser der Auseinandersetzungen ist teilweise die Rivalität um eine Dörperfrau, in die auch der Sänger eingebunden ist, der im Stil der Hohen Minne über die Ablehnung seiner Geliebten klagt. Eine weitere negativ konnotierte Begebenheit, die allerdings nur die *dörper* betrifft, stellt das sogenannte ‚*Friderûn*-Ereignis‘ dar.

Die zweite Textlücke enthält keine Beschreibungen von Gewalttätigkeit, allerdings ist auch hier in Bezug auf die Winterlieder eine Fortführung des Konflikt-Themas erkennbar. Erneut wird das Konkurrenzverhältnis männlicher *dörper* zum lyrischen Ich erwähnt, die allesamt um die Gunst einer Dorfbewohnerin buhlen. Ebenso schreibt der Sprecher seinen Rivalen eine Reihe nicht wünschenswerter Eigenschaften und Verhaltensweisen zu, und klagt darüber, von den *dörpern* verdrängt zu werden. Auch der Spiegelraub Engelmars an Friderûn kommt ein weiteres Mal zur Sprache.

Der Inhalt der wenigen eindeutig rekonstruierbaren Sommerlieder bzw. Sommerliedstrophen gestaltet sich hingegen variationsreicher. So sehnt sich das lyrische Ich in der einzigen definitiv SL 11 zuordenbaren Strophe zurück in die Heimat zu seinen tanzenden Freunden, während im Fragment eines mutmaßlichen Sommerliedes eine frühlingshafte Szenerie sowie Spannungen zwischen den *dörpern* und dem lyrischen Ich erwähnt werden, womit auch hier

[395] HOLZNAGEL 1995, S. 352.

wieder das Element des Konflikthaften hinzukommt. In der zweiten Textlücke geben die drei mit Sicherheit SL *14 zugehörigen Strophen das Gespräch zweier Gespielinnen über den Niedergang der Sitten bei Männern im Allgemeinen sowie über das Umworbenwerden durch einen bestimmten Mann wieder.

Die mittels der Textrekonstruktion eindeutig identifizierbaren und so neu zum C-Corpus hinzugekommenen Lieder werden im Anschluss nicht mehr als gesonderte Gruppe behandelt, bilden jedoch gemeinsam mit den bis heute vorhandenen Texten die Grundlage für die im folgenden Kapitel III erstellte Typologie von Neidharts C-Liedern.

III Untersuchung zum poetischen Profil des Neidhart-Corpus im Codex Manesse

Nachdem im vorangehenden Kapitel der Inhalt der verlorengegangenen Blätter des Neidhart-Œuvres in Handschrift C so weit wie möglich rekonstruiert wurde, sollen nun die spezifischen Charakteristika des Corpus im Codex Manesse herausgearbeitet werden. Wie in der Einleitung der vorliegenden Arbeit angesprochen, wurde der Fokus in der Neidhart-Forschung bisher noch nie explizit auf genau diese Zusammensetzung von Bild und Liedern gerichtet, die hier gemäß des rezeptionstheoretischen Autorkonzepts fernab von überlieferungskritischen Gesichtspunkten betrachtet wird. In die Analyse werden sowohl der bildkünstlerische Aspekt, d.h. die das Werk eröffnende Miniatur des Autors, als auch der literarische Aspekt in Form der bis heute erhaltenen sowie der nun wieder identifizierten Lieder bzw. Strophen miteinbezogen.

Die Gliederung des Kapitels orientiert sich an der Reihenfolge des Auftretens dieser beiden Elemente in der Handschrift. Somit beschäftigt sich der erste Teil mit dem Autorbild Neidharts im Codex Manesse, dessen Rahmen, der Namensüberschrift sowie den dargestellten Figuren und Standesinsignien. In einem ersten Schritt wird dabei die zeitliche Einordnung der Darstellung sowie deren mögliche Abhängigkeit von Vorlagen diskutiert. Daraufhin werden im Abschnitt zu „Aufbau und Interpretation der Miniatur“ die Frage nach dem Bildtyp wie auch die Bedeutung und Inspirationsquellen der einzelnen Bestandteile beleuchtet. Es wird herausgearbeitet, dass darin nicht nur allgemeine Bezüge auf Neidharts poetisches System vorhanden sind, sondern auch Referenzen auf konkrete Textstellen erkennbar werden. In Form der unikalen Gestaltung des Kopfschmucks des Dichters im Codex könnte zudem ein Verweis auf die Sonderstellung dieses Werkes innerhalb der Minnelyrik vorhanden sein. Schließlich richtet sich der Fokus darauf, welche Aussagen anhand der Miniatur über das zeitgenössische Neidhart-Bild getroffen werden können; dabei werden insbesondere die Zuschreibung des Autors zum Adelsstand, die literarischen Kenntnisse des Malers sowie die Konzentration der Darstellung auf die Konflikte des lyrischen Ichs mit den *dörpern* in den Blick genommen. Dabei wird zu zeigen

sein, dass der Miteinbezug der rekonstruierten Strophen bzw. Lieder hierbei zu neuem Erkenntnisgewinn beiträgt: Mittels einer Aussage in einer Strophe, die der zweiten Textlücke angehört haben muss, lässt sich der ansonsten unmotiviert erscheinende Schwurgestus der Neidhart-Figur als Inspiration durch den Textinhalt erklären. Auch die Motivwahl für das Bild im Allgemeinen, das in den Winterliedern vielfach thematisierte Bedrängtwerden des Autors durch die Dorfbewohner, erscheint besser nachvollziehbar, wenn man die ursprüngliche Zusammensetzung des Œuvres betrachtet.

Der zweite Teil des Kapitels ist dem Textbestand gewidmet, der in Handschrift C unter „Neidhart" überliefert ist. Hierbei wird angestrebt, anhand einer Typologie dieser Lieder spezifische Charakteristika des Textcorpus im Codex Manesse aufzuzeigen. Zu diesem Zweck wird zunächst die Grundproblematik der Beschreibung mittelhochdeutscher Lyrik diskutiert, die mit dem Umstand einhergeht, dass zu dieser Zeit noch keine präskriptiven Vorgaben für das Dichten in bestimmten Gattungen existierten. Im Anschluss werden verschiedene Typologien diskutiert, die seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Bezug auf Neidharts Lyrik erstellt wurden, wobei der Fokus jeweils auf ihrer Brauchbarkeit für sämtliche in C enthaltenen Lieder liegt. Daraufhin erfolgt eine Typisierung ebendieser Texte in Anlehnung an Bleuler 2008 sowie an die Strukturbeschreibung der in Bleuler 2024 analysierten Lieder, die den Großteil des zweiten Abschnitts ausmacht.

Zuerst werden die theoretischen Grundlagen dieser für R entworfenen Typologie, die zum Zweck der in Kapitel I thematisierten Vergleichbarkeit der Neidhart-Lieder vorerst den Anspruch auf Anwendbarkeit für den gesamten C-Bestand stellt, näher ausgeführt. Dabei wird zwischen Sommer-, Winterliedern und Liedern ohne Hinweis auf die Jahreszeit unterschieden, nachdem im Zuge der Diskussion der bisherigen Forschung substanzielle Unterschiede zwischen den ersteren beiden Liedtypen festgestellt wurden. Für die Sommer- und Winterlieder wird jeweils ein Grundtypus definiert, worauf die Beschreibung der jeweiligen Variationsformen sowie bei den Sommerliedern noch eines weiteren Liedtypus folgt, während die nicht einer Jahreszeit zuordenbaren Texte dem Hohen Minnesang bzw. Sangspruch zugeordnet werden. Darauf aufbauend werden für die einzelnen Ausprägungsformen der verschiedenen Liedtypen Beispiele beschrieben, die die große Variationsbreite im Codex Manesse illustrieren.

Mittels dieser Ausführungen wird deutlich werden, dass hier ein weitaus größerer Variationsreichtum als etwa in den Sommerliedern von Handschrift R erkennbar ist, wobei man durchweg von der Arbeit mit verschiedenen Versatzstücken bzw. Liedteilen sprechen kann. Die singulär in C überlieferten Lieder bzw. Strophen stechen zudem im Vergleich mit der Parallelüberlieferung sowohl in formaler als auch thematischer Hinsicht hervor. Als von hoher Relevanz erweist sich trotz des Verzichts auf eine überlieferungsgeschichtliche Perspektive der Vergleich von C-Texten mit der Parallelüberlieferung, der in bestimmten Fällen angesichts dortiger Zusatzstrophen Hinweise auf den Liedtypus eines Textes liefert, der nur anhand der C-Version andernfalls nicht feststellbar wäre.

Insgesamt sollen sowohl die Analyse der Neidhart-Miniatur in Handschrift C als auch die Erstellung einer an den Textbestand in C angepassten Liedtypologie dazu dienen, Besonderheiten der Darstellung Neidharts im Codex Manesse in Bild und Wort herauszustellen.

III.1 Die Miniatur Neidharts in Handschrift C

Setzt man es sich zum Ziel, eine möglichst umfassende Analyse des Neidhart-Corpus in der Großen Heidelberger Liederhandschrift vorzunehmen, so darf auch das diesem Werk vorangestellte Autorbild nicht außer Acht gelassen werden. Als inhärenter Bestandteil des Gesamtcorpus und somit bildkünstlerische Komponente des Dichterprofils im Codex liefert auch die Miniatur wertvolle Informationen bezüglich der Frage, welche Perspektive die Anfang des 14. Jahrhunderts an der Herstellung der Handschrift beteiligten Personen auf Neidhart hatten. Bei Handschrift C handelt es sich zugleich um die einzige Quelle für dahingehende Beobachtungen: Von den 25 Handschriften aus dem 13. bis 15. Jahrhundert, in denen das Werk des Autors überliefert ist, beinhaltet nur der Codex Manesse eine bildkünstlerische Darstellung Neidharts. In der ebenfalls zumindest teilweise bebilderten Weingartner Liederhandschrift B blieben die andernorts ihm zugewiesenen Lieder – anders als einige andere mit C parallelüberlieferte Corpora – ohne Miniatur und Namensüberschrift.[396]

[396] Platz für ein dem Corpus vorangestelltes Autorbild wäre auf S. 181 durchaus vorhanden gewesen, weshalb nicht auszuschließen ist, dass die Anfertigung einer Miniatur ursprünglich noch

Im Folgenden wird das Autorbild in Abschnitt III.1.1 zunächst im Kontext des Herstellungsvorgangs von Handschrift C betrachtet, wobei Hinweise auf seine Zugehörigkeit zur ersten Arbeitsphase sowie die These einer möglichen Vorlage im Umfeld des Willehalm-von-Orlens-Codex diskutiert werden. Abschnitt III.1.2 beschäftigt sich mit der Beschreibung und Interpretation verschiedener Elemente der Bildgestaltung, über die zum Teil fundierte Aussagen getroffen werden können, von denen einzelne allerdings auch nach aktuellem Forschungsstand nicht eindeutig zu erklären sind. Abschließend erfolgt in Abschnitt III.1.3 ein Fazit mit Schlussfolgerungen bezüglich des Anfang des 14. Jahrhunderts in Zürich vorhandenen Wissens über Neidhart, die aus dem Autorbild ableitbar sind.

III.1.1 Einordnung der Miniatur in den Entstehungsprozess des Codex Manesse

Neidharts Autorbild auf Bl. 273r ist aus pragmatischen, äußerlichen und stilistischen Gründen der Arbeitsphase des Grundstockmalers zuzuschreiben. Zum ersten Punkt zählt die Tatsache, dass das nachfolgende Textcorpus, wie bereits in Abschnitt I.3.1 erwähnt, vom Schreiber A_s eingetragen und vom Illustrator J1 bzw. J2 mit rubrizierten Initialen versehen wurde. Diese Hände haben gemeinsam mit dem Grundstockmaler ca. 85 % der Handschrift erstellt,[397] sodass ihre Identifizierung auch in diesem Fall auf eine Arbeit des Letzteren an der entsprechenden Miniatur hindeutet.

In äußerlicher Hinsicht gibt – ungeachtet der konkreten Ausführung der Miniatur – bereits die Beschaffenheit des Pergaments auf dieser Seite Auskunft darüber: Es blieb unliniert, war also von vornherein dafür vorgesehen, bemalt zu werden. Dies ist ein distinktives Merkmal des Großteils[398] der insgesamt 110

geplant war. Dass das Pergament auf dieser Seite eine Linierung aufweist, spricht nicht per se dagegen, nachdem eine solche in Handschrift B auch im Hintergrund von zahlreichen anderen Autorbildern vorhanden ist.

[397] Vgl. HENKES-ZIN 2004, S. 17; VETTER, Ewald M.: Die Bilder, in: Koschorreck/Werner 1981, S. 43–102, hier: S. 44.

[398] Es gibt nur einige wenige Ausnahmen: Die ebenfalls dem Grundstock angehörende Miniatur von Pfeffel (Bl. 302r) wurde auf durchgehend liniertem Pergament gemalt. Der Hintergrund der Autorbilder von Konrad dem Schenk von Landeck (Bl. 205r), der Winsbeckin (Bl. 217r), Dem von

Grundstockbilder von Handschrift C, wohingegen die erst in einem späteren Arbeitsgang hinzugefügten Miniaturen auf Seiten angebracht wurden, die ursprünglich für die Texteintragung bestimmt und daher bereits vorliniert waren.[399]

Auch die Farbgebung und innere Strukturierung des Miniaturrahmens deutet auf eine Zugehörigkeit zum Grundstock hin. Charakteristischerweise beinhalten die eher am Beginn des Handschriften-Herstellungsprozesses erstellten Bilderrahmen den „Dreiklang Blau/Rot/Gold", wobei die Farben entweder in Form von Streifen nebeneinander angeordnet oder „als Rautenmuster gestaltet"[400] sind. Im Fall von schrägen Streifen bzw. Quadraten, die innen und außen durch eine zusätzliche farbige Linie begrenzt werden, werden auch grüne Elemente miteinbezogen (vgl. Bl. 311r und Bl. 271r). Das Autorbild Neidharts ist durch einen Rahmen begrenzt, der innen aus einem blauen und außen aus einem roten Streifen besteht, wobei sich zwischen diesen Komponenten durchgehend goldene Rauten befinden. Damit weist es den unter den Grundstockminiaturen häufigsten Rahmentypus auf; dessen leuchtende Farben bilden einen signifikanten Kontrast zum blassen, beigefarbenen Pergamentgrund.[401] In klarer Abgrenzung dazu sind die Rahmen der drei Nachtragsmaler mit aufwändigeren Mustern von größerer farblicher Vielfalt gefüllt[402]: Sie beinhalten etwa florale (Bl. 11v und 228r) oder komplexe abstrakte Elemente (Bl. 396r) sowie Punkte und Rosetten (Bl. 194r); dabei kam beispielsweise auch Weiß, Schwarz und Violett in verschiedenen Schattierungen zum Einsatz.

Typisch für den Grundstock ist außerdem die Positionierung des Autornamens *her Nithart* sowie der ursprünglichen Corpusnummerierung *LXXXI* auf der Miniaturseite über dem Bild. Die wie die Texteintragungen in gotischer Minuskel ausgeführten, allerdings mit roter Tinte geschriebenen Titel

---

Trostberg (Bl. 255r), dem Tannhäuser (Bl. 264r) und dem Hardegger (Bl. 290r) ist zumindest teilweise liniert; vgl. WERNER, Wilfried: Die Handschrift und ihre Geschichte, in: Koschorreck/Werner 1981, S. 15–42, hier: S. 27, Anm. 7.

[399] Dieser Umstand ist der Forschung bereits seit dem 19. Jahrhundert bekannt; vgl. OECHELHÄUSER, Adolf von: *Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg*, Bd. 2, Heidelberg 1895, S. 352.

[400] VETTER 1981, S. 45.

[401] Vgl. VETTER 1981, S. 45.

[402] Vgl. VETTER 1981, S. 45.

wurden vom Schreiber M_s hinzugefügt, der auch das Werk Johannes Hadlaubs eingetragen hatte und angesichts der Niederschrift von 110 Dichternamen über ihren jeweiligen Miniaturen an der Gesamtredaktion des Grundstocks beteiligt gewesen sein muss.[403] Nachdem M_s, der offenbar ebenfalls mit A_s zusammenarbeitete, lange Zeit lediglich für den Schreiber des Hadlaub-Corpus gehalten worden war, zeigte Hellmut Salowsky 1989 auf, dass er auch für die Autornamen zuständig war. Darauf deuten die „Form ihrer Buchstaben, der Oberzeichen und Abkürzungen“[404] hin, die sie von Texten unterscheiden, welche von der Hand des Grundstockschreibers A_s eingetragen wurden.

Ewald M. Vetter spricht im Kontext der Bildüberschriften dieser früheren Arbeitsphase zudem von einer „Beibehaltung des vom Grundstockmalers festgelegten Verhältnisses zwischen dem gerahmten Bildfeld und der Blattgröße“[405], die zu einer einheitlichen Gestaltung der Anfangsseiten der jeweiligen Corpora führt. Dies wird durch eine Gegenüberstellung mit Miniaturen der Nachtragsmaler deutlich: Während die Autornamen wie bei Neidhart am oberen Blattrand ungefähr mittig angeordnet sind, befinden sie sich bei später hinzugekommenen Bildern entweder an einer weniger zentralen Position (vgl. u.a. Bl. 46v), wurden in kleinerer Schriftgröße ausgeführt (vgl. u.a. Bl. 355r) oder aber auf der ersten Seite gleich ausgespart. In letzterem Fall wird der betreffende Dichter erst am Beginn des Textcorpus genannt, wobei der – ebenfalls in Rot oder nur mit Bleistift eingetragene – Name über der linken Spalte positioniert ist.

In Bezug auf die Miniatur Neidharts stellt Vetter die These auf, dass diese nicht vom Grundstockmaler selbst, sondern von dessen erstem Gehilfen erstellt worden sei. Das begründet er damit, dass die Autorbilder dieses Malers, den er als Urheber von etwa 30 Miniaturen betrachtet, u.a. eine „Modifikation ins Zartere, Anmutige“[406] aufweisen würden. Neben z.B. den Bildern Leutholds von Seven (Bl. 164v) und Reinmars des Fiedler (Bl. 312r) zählt er auch jenes von Neidhart zu den Werken, die diese Tendenz veranschaulichen.[407] Anders als die den Autor umgebenden Figuren – deren Darstellung in Abschnitt I.1.2 ausführlich

[403] Vgl. SALOWSKY, Hellmut: Der Anteil des Schreibers Ms am ‚Codex Manesse‘, in: *Ruperto Carola. Heidelberger Universitätshefte* 80 (1989), S. 61–66, hier: S. 61.
[404] SALOWKY 1989, S. 61.
[405] VETTER 1981, S. 45.
[406] VETTER 1981, S. 50.
[407] VETTER 1981, S. 50f.

diskutiert wird – ist der Dichter selbst mit weichen, runden Gesichtszügen ausgestattet. Seine Augenbrauen sind dünn und rund, während die Hautfarbe aller Personen sehr blass gehalten ist, was Vetter als für den ersten Gehilfen typisch erklärt. Zwar kann eine besonders anmutige Darstellung Neidharts zum Teil mit der Absicht seiner Kontrastierung gegenüber den anderen, relativ grobschlächtig gezeichneten Figuren erklärt werden, doch ist eine gestalterische Ähnlichkeit der Dichter in den vom Kunsthistoriker genannten Miniaturen nicht von der Hand zu weisen. Die Bilder dieses Gehilfen unterscheidet Vetter zum einen von denjenigen, die vom Grundstockmaler eigenhändig ausgeführt wurden; für diese erachtet er beispielsweise die „Präzision der Ausführung“[408] sowie das Motiv des Aufstützens des Kopfes auf einer Hand als charakteristisch (vgl. u.a. Bl. 30r oder Bl. 124r). Zudem erkennt er in „gröbere[n], unbeholfene[n]“[409] Darstellungen die Arbeit eines zweiten Gehilfen – etwa, was die Inbezugsetzung der Kleiderfalten zu der Körperhaltung der Figuren betrifft (vgl. u.a. Bl. 151r) –, während sich ein dritter Gehilfe wiederum durch eine „disziplinierte Formgebung“[410] und Variation in der Darstellung des textilen Faltenwurfs auszeichnet (vgl. u.a. Bl. 407r).

Die Frage nach einer Vorlage für das Autorbild Neidharts führte in der Forschung zu kontroversen Diskussionen. Ewald M. Vetter erkennt hierbei eine Verwandtschaft zwischen der Anfang des 14. Jahrhunderts gemalten Miniatur und mehreren Abbildungen in der Münchner Handschrift des *Willehalm von Orlens* Rudolfs von Ems (Bayerische Staatsbibliothek, cgm 63), die im letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts entstanden sein dürften[411]. Die Darstellung Neidharts „und seines ihn am linken Arm packenden Kontrahenten“ entspricht ihm zufolge hinsichtlich Habitus und Gestik der seitenverkehrten Illustration von Willehalms Abschied (cgm 63, Bl. 44v).[412] Die zwei äußeren Figuren führt er auf zwei mögliche weitere Inspirationsquellen zurück (cgm 63, Bl. 60r, oben,

[408] VETTER 1981, S. 49.
[409] VETTER 1981, S. 51.
[410] VETTER 1981, S. 53.
[411] Vgl. WALTHER, Ingo F. (Hg.): Codex Manesse. *Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift*, hg. u. erläutert von Ingo F. Walther unter Mitarbeit von Gisela Siebert, Leipzig 1988, S. 180.
[412] Vgl. VETTER 1981, S. 67.

oder Bl. 24v, oben), wobei er allerdings auf eine gewisse Unverbindlichkeit in deren Wiedergabe hinweist.[413]

Dagegen wendet Franz-Josef Holznagel allerdings ein, dass für die postulierte Verwandtschaft zwischen den Miniaturen hauptsächlich mit der Ähnlichkeit zwischen den jeweiligen Hauptfiguren der Bilder, Neidhart und Willehalm, argumentiert wird.[414] Während Ersterer die rechte Hand zum Schwur erhoben hat, die linke in einer abwehrenden Geste vor die Brust hält und sich der Figur zu seiner Linken zuwendet, sind die Seitenverhältnisse in der Willehalm-Miniatur hingegen genau spiegelverkehrt. Dabei ist kein Grund ersichtlich, aus dem sich der Maler des Codex Manesse bei einer Verwendung dieses Bildes als Vorlage nicht von vornherein auch an der Ausrichtung der Figur Willehalms orientieren hätte sollen – besonders angesichts der Tatsache, dass die Übereinstimmungen zwischen den beiden Handschriften an anderer Stelle deutlich größer sind. Dass die Bilder des *Willehalm-von-Orlens*-Codex oder einer Quelle, „die [...] mit dem Münchener *Willehalm* sehr eng verwandt sein muß“[415], tatsächlich zumindest teilweise als Vorlage für die Miniaturen in Handschrift C verwendet wurden und somit ein Transfer von Bildmotiven von einer Epik- zu einer Lyrikhandschrift stattfand, wird beim Vergleich einiger anderer Bilder des Codex Manesse mit jenen der Münchner Handschrift erkennbar. Beispielsweise beim unteren Teil der Miniatur Walthers von Klingen (cpg 848, Bl. 52r) – die ebenfalls dem Grundstock angehört und das gleiche Rahmenmuster aufweist wie jene von Neidhart – und jener Willehalms bei der Tjost (cgm 63, Bl. 49r) sind die Ähnlichkeiten allerdings ungleich vielfältiger. Hier berief sich der Maler der C-Miniatur[416] zweifellos auf das schon früher dagewesene Motiv und führte dabei keinerlei Modifikationen bezüglich der Seitenverhältnisse durch. Es stellt sich

[413] Vgl. VETTER 1981, S. 67.

[414] Vgl. HOLZNAGEL 1995, S. 345f.

[415] HOLZNAGEL 1995, S. 345; so auch schon etwa WALTHER 1988, S. 21.

[416] Ob es sich dabei nach Vetters Einschätzung um den Grundstockmaler oder einen seiner drei Gehilfen handelte, geht aus seinen Aufzeichnungen in Bezug auf diese Miniatur nicht hervor. Eine Identität des Malers mit dem ersten Gehilfen wäre aus meiner Sicht durchaus denkbar, nachdem die den Kampf Walthers von Klingen beobachtenden Figuren im oberen Bildteil auch hier das charakteristische blasse Inkarnat sowie dünn gezeichnete Augenbrauen aufweisen. Umso mehr würde sich in diesem Fall die Frage stellen, warum derselbe Maler, der an anderer Stelle ein Motiv aus einer früheren Handschrift 1:1 übernommen hat, bei einem anderen Bild auf ein seitenverkehrtes Verhältnis zum Original achten würde.

daher die Frage, warum dies im Fall einer Übernahme des Figurenmotivs aus dem *Willehalm*-Codex für das Neidhart-Bild in C hingegen doch geschehen sein sollte.

Abgesehen davon zielt Holznagels Kritik auch darauf ab, dass laut Vetters These „das Neidhart-Bild gewissermaßen aus mehreren Miniaturen einer Bildquelle zusammengestellt“[417] worden sei. Dies erscheint ebenfalls relativ unwahrscheinlich, nachdem ein derartiges kumulatives Verfahren für keines der anderen Bilder belegt ist, die mit Sicherheit auf einer Darstellung aus Rudolfs von Ems Epos beruhen.[418] In den 28 Miniaturen des *Willehalm*-Codex, die in vielen Fällen sehr reich an Personendarstellungen sind, einzelne Figuren zu finden, die eine gewisse – allerdings zufällige – Ähnlichkeit mit Neidharts Widersachern in Handschrift C besitzen, dürfte zudem kein allzu schwieriges Unterfangen sein.

Während also unter anderem die Miniaturen der Münchner *Willehalm-von-Orlens*-Handschrift bzw. einer damit verwandten Quelle grundsätzlich als Vorlage für nicht wenige Bilder des Codex Manesse anzunehmen sind, ist ein derartiges Verwandtschaftsverhältnis in Bezug auf die Neidhart-Miniatur weniger plausibel. Auch auf die teilweise illustrierte Vorlage *BC kann das Bild nicht zurückgeführt werden: Zwar bestehen zwischen den Handschriften B und C nachweislich Abhängigkeitsverhältnisse, was die Ausführung zahlreicher Miniaturen anderer Autoren betrifft. Eindeutige Übereinstimmungen sind bereits bei jener von Kaiser Heinrich zu erkennen, die jeweils das Werk eröffnet. Wie bereits eingangs erwähnt, besitzt das in B anonym überlieferte Corpus, das in anderen Handschriften Neidhart namentlich zugewiesen ist, jedoch keine Eingangsminiatur; im Übrigen unterscheidet sich auch der Textbestand grundsätzlich von jenem in der Weingartner Liederhandschrift[419]. Es muss also offenbleiben, ob der Maler des Neidhart-Bildes, bei dem es sich laut Vetter um den ersten Gehilfen des Grundstockmalers handelte, hinsichtlich der Darstellungsweise der Figuren in einer Vorlage Inspiration fand oder aber sich hierbei an keiner anderweitigen Quelle orientierte. Fest steht in jedem Fall, dass

---

[417] HOLZNAGEL 1995, S. 346.

[418] Für eine detaillierte Aufzählung der betreffenden C-Miniaturen vgl. VETTER 1981, S. 65ff.

[419] Die heute noch im Codex Manesse erhaltenen Neidhart-Strophen und jene im anonym überlieferten B-Corpus weisen überhaupt keine gemeinsame Parallelüberlieferung auf. Lediglich in Bezug auf die in Kapitel II rekonstruierten Lieder C *64–*73 (WL *23) und C *74–87 (WL *14) ist anzunehmen, dass zwischen neun bzw. zehn Strophen Übereinstimmungen bestanden; siehe Anhang b, S. 26ff., und S. 40ff.

die in der Miniatur veranschaulichte Szene durch den Inhalt des nachfolgenden Textcorpus inspiriert wurde, wie im nächsten Abschnitt dargelegt wird.

III.1.2 Aufbau und Interpretation der Miniatur

Prinzipiell kann bei den Bildern des Codex Manesse zwischen vier Grundtypen unterschieden werden: Der Autor wird als allein dasitzende Figur in Denkerpose, als bewaffneter Ritter zu Pferd, im Gespräch mit seiner Minnedame oder in der Gegenwart eines Boten dargestellt, dem er ein Schriftstück überreicht.[420] Diese Motive sind auch in Handschrift B bzw. in anderen illustrierten Codices bzw. Fragmenten vorzufinden. Daneben beinhaltet die Große Heidelberger Liederhandschrift aber auch eine Vielzahl an Miniaturen, in denen der „in B vorliegende[] Bestand an Bildformeln durch Abänderung weiterentwickelt und durch die Aufnahme neuer Inhalte erheblich aus[ge]baut“[421] wird. Das Bild Neidharts auf Bl. 273r kann als ebensolche Erweiterungsform betrachtet werden: Hierbei handelt es nicht um eine Einzeldarstellung des sitzenden Dichters oder um die Interaktion mit einer Dame, sondern der Autor posiert in aufrechter Haltung – wie gesagt mit einer Hand zum Schwur ausgestreckt, die andere abwehrend vor den Körper haltend – und wird von vier Figuren umringt, wobei er sich der dritten von rechts zuwendet, die sich aus seiner Perspektive links neben ihm befindet.

Dabei steht Neidhart auch im Zentrum des Bildes und wird gemäß der für die mittelalterliche Kunst typischen Bedeutungsperspektive als größte der fünf Personen dargestellt. Er trägt ein rotes Gewand mit goldenem Saum, das durch einen dünnen schwarzen Gürtel mit weißen Punkten zusammengehalten wird, sowie einen grünen, mit Pelz gefütterten Umhang, schwarze Schuhe und Beinlinge von derselben Farbe. Nachdem es sich bei seiner Kleidung hauptsächlich um kräftige, leuchtende Stoffe handelt, die im Mittelalter schon aufgrund ihrer Kostspieligkeit dem Adel vorbehalten waren, wird damit auf eine adlige Abstammung des Autors verwiesen. Dieser Zuschreibung durch den Maler entspricht – neben dem Adelsprädikat *her* in der bereits erwähnten Bildüberschrift – auch der Umstand, dass zu Neidharts Linken ein Wappen mit

[420] Vgl. HOLZNAGEL 1995, S. 68–69.
[421] HOLZNAGEL 1995, S. 68–69.

Bleistift vorgezeichnet ist, dessen unteres Ende die Figur am rechten Rand der Miniatur mit Zeige- und Mittelfinger berührt.

Der Rosenkranz auf dem Kopf des Dichters, der aus rot ausgeführten, in Weiß umrandeten Punkten besteht, spielt zudem auf den höfischen Brauch an, einen *schapel* (von frz. *chapel*, d.h. ‚Kranz aus frischen Blumen') zu tragen, wodurch sich diese Art des Kopfschmucks zum Symbol für junge, unverheiratete Adlige entwickelte.[422] Zugleich steht der Blumenkranz, der in den Bildern des Codex Manesse meist in goldener oder weißer Ausführung – gelegentlich mit roter oder weißer Umrandung – in Erscheinung tritt,[423] auch für die Liebesdichtung; dementsprechend häufig sind Autoren, die Minnelyrik verfassten, damit ausgestattet. Die Neidhart-Figur ist dabei allerdings eine der wenigen im gesamten Codex Manesse, die einen derartigen Kopfschmuck mit zwar weiß umrandeten, aber rot ausgemalten Blüten aufweist. Vergleichbares ist nur in den Nachtragsminiaturen Jakobs von Warte (Bl. 46v), Johanns von Ringgenberg (Bl. 190v) und Ottos vom Turne (Bl. 196r) zu finden, wo zwischen den Blüten allerdings auch grüne Blätter angedeutet sind. Es kann nur vermutet werden, dass diese besondere Farbgebung des Rosenkranzes möglicherweise durch ein spezifisches inhaltliches Charakteristikum von Neidharts Werk beeinflusst wurde: Denkbar wäre, dass die Darstellung des Kopfschmucks, der für den Minnesang steht, auf die Qualität der Minnelyrik des Dichters verweist. Das heißt, ein anders als bei allen anderen Autordarstellungen durchweg roter Blumenkranz könnte auf die metaphorische oder auch explizite Beschreibung oftmals erotischer bis sexueller Inhalte in Neidharts Liebesdichtung verweisen, die dort eine Intensität erreicht, wie sie vor seiner Schaffenszeit bei keinem anderen Autor auftrat. Teilweise gestützt wird diese These mittels der Tatsache, dass zumindest unter Jakob von Warte und Johann von Ringgenberg ebenfalls ausschließlich Minnelieder überliefert sind, wenngleich diese eine deutlich stärkere Anlehnung an Konventionen des ‚klassischen' Minnesangs aufweisen.[424] Jakobs von Warte Autorbild, in dem dieser mit nacktem Oberkörper im Bad

---

[422] Vgl. LIEBREICH, Aenne: Kostümgeschichtliche Studien zur kölnischen Malerei des 14. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1928, S. 65–104, hier: S. 93.

[423] Hierbei bilden nur die beiden Blumenkränze der Figuren im Autorbild Berngers von Horheim (Bl. 178r) eine Ausnahme, die orange gefärbt sind. Dies könnte jedoch darauf zurückzuführen sein, dass von derselben Farbe, die auch für das Liliensymbol auf dem Wappen Berngers verwendet wurde, noch etwas übriggeblieben war.

[424] Bei Otto vom Turne handelt es sich hingegen um einen Sangspruchdichter.

gezeigt wird, ist zudem eine von insgesamt nur drei für damalige Verhältnisse hochgradig erotischen Darstellungen im Codex Manesse.[425]

Ein weiterer gestalterischer Aspekt, der Neidhart als Angehörigen des Adelsstands ausweist, ist die Art, wie er im Profil dargestellt wird: Er besitzt weiche Gesichtszüge, sein Kinn und die Nase sind abgerundet. Damit entspricht die Figur nach mittelalterlicher Ikonographie „höfischen Schönheitsidealen“[426] und steht damit zugleich – wie im Folgenden diskutiert wird – in einem Kontrastverhältnis zu den anderen Personen auf dem Bild.

Darüber, dass es sich bei den Neidhart umringenden Figuren nicht etwa um „eine[] Gruppe von Freunden“ handelt, „die ihn lächelnd bedrängen“[427], herrscht in der Forschung spätestens seit Koschorreck Konsens. Zwar sind auf dem Gesicht der dritten und vierten Figur von links tatsächlich gehobene Mundwinkel erkennbar, doch werden diese von zwei Merkmalen begleitet, welche die Intention einer Darstellung freundlicher Personen durch den Maler ausschließen: Zum einen verfügen zumindest die zweite und die vierte Figur von links über geschwungene Augenbrauen, wie sie ansonsten in keinem anderen Autorbild des Codex Manesse vorkommen; jene der ersten Figur sind zudem verhältnismäßig dick gezeichnet. All diesen Gestalten ist gemeinsam, dass ihnen die genannten Elemente ein grimmiges, bedrohliches Aussehen verleihen. Zum anderen sind vor allem die beiden Personen zu Neidharts Linken jeweils durch eine spitze Nase und ein hervorstehendes Kinn gekennzeichnet. Diese Charakteristika, die erst durch die Darstellung der betreffenden Figuren im Seitenprofil sichtbar werden, verkörpern „den Bauern und andere Personen niederen Standes“[428]; auch ihre im Gegensatz zu Neidharts Kleidung verhältnismäßig kurzen Röcke und „schrägen Binden um die Unterschenkel“ verweisen in diese Richtung.[429] Es wurde also eine auf den sozialen Status bezogene gestalterische Differenzierung zwischen ihnen und dem Autor angestrebt.

---

[425] Die anderen beiden Corpora, d.h. jene von Heinrich Teschler (Bl. 281v) und Rost, Kirchherr zu Sarnen (Bl. 285r), werden in Kapitel IV dieser Arbeit diskutiert.

[426] BLEULER 2018a, S. 94.

[427] WIEßNER 1955, S. 9.

[428] WALTHER 1988, S. 180.

[429] KOSCHORRECK, Walther: Die Bildmotive, in: Koschorreck/Werner 1981, S. 101–127, hier: S. 108.

Zugleich greift die noch bei Ingo F. Walther getroffene Aussage, bei den anderen Figuren würde es sich um Angehörige des Bauernstands handeln[430], mit Blick auf Neidharts Œuvre zu kurz. Vielmehr werden in der Miniatur nach heutigem Erkenntnisstand die von ihm geschaffenen Kunstfiguren, d.h. die *dörper*, bildlich dargestellt. Obgleich es sich bei der Bezeichnung um ein mittelniederdeutsches Lehnwort mit der Bedeutung ‚Dorfbewohner' handelt, sind diese nicht mit Angehörigen des realhistorischen niedersten Standes gleichzusetzen: Für jene wurde das mittelhochdeutsche Wort (*ge*)*bûren* verwendet, das in Neidharts Liedern relativ selten vorkommt und nicht als programmatisch zu bezeichnen ist. Es kann daher in Bezug auf seine Texte nicht etwa von Spott auf Bauern die Rede sein, der mittels dieses Bildes auch auf die bildkünstlerische Ebene übertragen wird, sondern die offensichtlich als unhöfisch dargestellten Figuren stehen für ebenjene fiktionsimmanenten Widersacher des lyrischen Ichs, die keinerlei außerliterarische Entsprechungen aufweisen. Innerhalb des poetischen Bezugssystems sind sie auf jeden Fall im hoffernen Milieu zu verorten, was neben ihrer Lokalisierung in einem Dorf zusätzlich noch durch diverse Charakteristika gestützt wird, die im Folgenden näher erörtert werden.

Einige der Merkmale, die der Autor in seinen Liedern explizit den *dörpern* zuschreibt, sind auch in der Miniatur zu identifizieren. So fällt etwa das – im Kontrast zu Neidharts jeweils einfarbigen Kleidern – relativ bunte Gewand der Figuren ins Auge: Die erste von links trägt ebenfalls einen roten Rock, der allerdings außerdem noch gelb gestreift ist, dazu einen grauen Kragen und schwarze Beinlinge. Der Rock des Manns daneben ist zwar einfarbig blau, dafür besitzen seine Beinkleider ein diagonales, gelb-rotes Streifenmuster. Wie auch seine Gefährten auf der aus der Perspektive des Betrachters rechten Seite trägt er außerdem einen weißen Kragen und unter dem Übergewand ein weißes Hemd. Die dritte Figur ist mit einem hellroten Rock und schräg schwarz-rot gestreiften Beinlingen bekleidet. Beim Mann am rechten Bildrand schließlich wird die Zusammenstellung verschiedenfarbiger Kleider auf die Spitze getrieben: Unter einem gelben Rock mit kräftigen grünen Quer- und zwei roten Längsstreifen sind blassgrüne, wieder diagonal gestreifte Beinlinge zu sehen, zudem trägt er rote Schuhe. Des Weiteren sind auf dem Bild zwei verschiedene Formen der Kopfbedeckung zu erkennen: Die Figur, die Neidhart am linken Arm berührt,

[430] Vgl. WALTHER 1988, S. 180.

ist mit einer weißen Bundhaube bzw. Coiffe dargestellt. Dabei handelte es sich um ein im mittelalterlichen Alltag getragenes Kleidungsstück aus Leinen, das unter dem Kopf zusammengebunden wurde und prinzipiell nicht ständisch konnotiert war.[431] Anders verhält es sich mit der dunkelbraunen bzw. schwarzen Kappe des zweiten und vierten Mannes von links, denn diese aus Filz oder Wolle bestehende Kopfbedeckung diente als Wetterschutz für die einfache Bevölkerung am Land.[432] Als weiteres Standesattribut tragen die zweite, dritte und vierte Figur Schwerter bei sich, wobei jene der letzteren beiden überdimensional groß ist; das mittlere reicht beinahe bis an den Boden.

Betrachtet man die Kleidung und Ausstattung der vier Männer, so sind hier also prinzipiell widersprüchliche Hinweise bezüglich ihrer Standeszugehörigkeit festzustellen. Die Tatsache, dass die dargestellten Stoffe bunte, leuchtende Farben aufweisen, würde im Grunde auf eine adlige Abstammung ihrerseits anspielen, während die Kappen dem Bauernstand zuzurechnen sind. In Kombination mit den kantigen Gesichtszügen der Figuren, die sie als unhöfisch ausweisen, sowie der übertriebenen Gestaltung von Kleidung und Schwertern ist ihre Darstellung im Kontext von Neidharts Dichtung allerdings anders einzuordnen. Eine Beschreibung von ebensolchen Übertreibungen der *dörper* bezüglich der Nachahmung des höfischen Kleidungsstils sowie der höfischen Mode, ein Schwert bei sich zu tragen, findet sich nämlich unter anderen auch in Liedern des Autors, die im Codex Manesse überliefert sind bzw. bis zum Eintreten des Blattverlustes dort eingetragen waren. Darin wird deutlich gemacht, wie die Kunstfiguren aus dem hoffernen dörflichen Milieu zwar stets versuchen, die Gebräuche und Verhaltensweisen des Adels zu imitieren, dabei jedoch scheitern, nachdem sie diese stets in übersteigerter Form realisieren. In dieses Motiv fügt sich auch der Umstand ein, dass sich die *dörper* sehr dicht aneinanderdrängen und zwei davon Neidhart jeweils mit beiden Händen berühren; die höfische Tugend der *mâze* wird hier also auch in Bezug auf den persönlichen Raum missachtet. Wie hier nun anhand konkreter Textstellen im

[431] Vgl. MOSER, Christian/WALLBRUCH, Annette: Kopfbedeckungen im Mittelalter. Coif (Bundhaube) (o.J.), in: Leben im Mittelalter, www.leben-im-mittelalter.net/alltag-im-mittelalter/kleidung-im-mittelalter/kleidungs-stuecke/kopfbedeckungen.html?eprivacy=1 (Stand: 01.12.2025).

[432] Vgl. MOSER/WALLBRUCH o.J. (Stand: 01.12.2025).

Detail aufgezeigt werden soll, wurde das Bild ohne Zweifel durch das Werk des Autors inspiriert.

Spöttische Bemerkungen des lyrischen Ichs zum extravaganten Kleidungsstil eines *dörpers* finden sich bereits im ersten Neidhart-Lied der Handschrift, nämlich C *154–*160 (WL 25). In C 7 wird geschildert, wie ein Dorfbewohner einen Kragen mit einem Polster trägt, das ebenso wie sein Wams mit Eisen gefüllt ist (V. 3–5), darüber ein Hirschleder (V. 6). Daneben ist er gleich mit zwei Waffen bzw. im Grunde höfischen Statussymbolen ausgestattet: Er besitzt sowohl ein Schwert mit unbekannten Marken (V. 8) – d.h., es wurde offenbar an einem weiter entfernten oder zumindest nicht weithin angesehenen Ort hergestellt – als auch einen kleineren Dolch (V. 10). Auf die überdimensionale Größe eines am Körper getragenen Schwerts wird in C 9 eingegangen, wo sich das Erzähler-Ich darüber beschwert, dass der *dörper* Tichtelhart von Gremmense mit seiner *schere* [...] *diu da hinden reicht hin dan gegen dem einen waden* (V. 9–10) den Krug seiner Tante zerbrochen hat.

In C 69[130], der zwölften Strophe der C-Überlieferung von Winterlied 29 (C 58[117]–70[131]), wird auf spöttische Weise das Aussehen des *dörpers* Hildemar beschrieben, der rote Schuhe aus feinem Leder (V. 1) sowie unter den Knien Bandschleifen mit Bildern darauf (V. 2) trägt. Er wie auch ein anderer Dorfbewohner achten sehr auf die einwandfreie Beschaffenheit ihrer Kleidung, die sie regelmäßig glattstreichen (V. 3–8). Laut C 70[131] bittet er zudem niemals ohne einen edlen Gürtel zum Tanz (V. 1), den er sehr hoch trägt (V. 3), was das lyrische Ich als derartige Verfehlung höfischer Sitten betrachtet, dass es den Leuten am Hof gegenüber singend darüber klagen will (V. 4). Auch in C 132[214], der vierten Strophe eines nach wie vor in der Handschrift erhaltenen Liedes mit Wintereingang (HW XLVII,9), ist die Rede von einem *dörper*, der mit einem Wams (V. 2) und einem übertrieben großen Koller (V. 2–3), d.h. einem Halskragen, bekleidet ist. Ein scharf geschliffenes Schwert (V. 7) und ein Messer (V. 8) sind weitere Attribute dieses Mannes. Über zwei seiner Kontrahenten bei einer Tanzveranstaltung wird in C 134[216] erneut berichtet, dass diese *starkiu swert* (V. 3) bei sich trugen.

Weitere polemische Äußerungen des Sängers über Bräuche der *dörper*, mit welchen sie höfische Sitten nachzuahmen versuchen, sind auch in jenen von Melchior Goldast aus dem Codex Manesse entfernten Strophen vorhanden, die in Kap. II rekonstruiert werden konnten. So wünscht sich das lyrische Ich in Strophe C *47 (Winterlied 36 / C *43–*49) die in den *Confusanea variarum*

observationum noch im Wortlaut von Handschrift C erhalten ist, angesichts der *dörperlichen* Sitten wieder die Frisuren- und Kleiderordnung herbei, die unter Karl dem Großen Usus war (V. 5–7). In C *58 (Winterlied 31 / C *55–*63), in der das lyrische Ich über das Aussehen des *dörpers* Fridebrecht spottet, ist die Rede von einer *buosem snur von alroten siden* (nach R 21,VIII,1) sowie von einem kupferroten, ebenfalls überlangen Schwert (nach R 21,VIII,3–5). C *62 thematisiert den *torschn chragen* (nach R 1,V,5) eines Dorfbewohners sowie dessen Schwertgriff (V. 12). Als sehr scharf und damit gefährlich beschrieben wird dessen Schwert, das Neidhart als *mesching* (V. 1) bezeichnet, in der darauffolgenden Strophe C *63, die zum Teil auch heute noch in den *Paraeneticorum veterum* erhalten ist. Was die Rekonstruktion der zweiten Textlücke betrifft, so spricht das Erzähler-Ich in C *170 (Winterlied 4 / C *167–*90[*172]) davon, dass das Band zur Befestigung eines solchen Schwerts zwei Handbreit misst (nach R 33,IV,4–5). Außerdem wirft er einem *dörper* angesichts von dessen neuem Wams, das aus 24 Tuchballen besteht und dessen Ärmel sehr lang sind, Eitelkeit vor (V. 6–9). Erneut wird auch ein Kragen erwähnt, dessen Machart dem Ich ebenso anmaßend erscheint (V. 10). Die Thematik der übertriebenen Kleider- und Schwertmode der Dorfbewohner zieht sich somit auch im Codex Manesse durch das gesamte Corpus, wobei es im ursprünglichen Textbestand der Handschrift noch häufiger vertreten war.

Koschorreck erkennt in den Neidhart umringenden Männern zudem konkrete Figuren aus Sommer- und Winterliedern, auf die sich der Maler ihm zufolge bezogen hat. So vermutet er in den Figuren, die sich vom Betrachter aus auf der rechten Seite befinden, angesichts „de[r] großen Schwerter[] der beiden, de[r] hohen Stiefel[] des einen und de[r] geckenhaft roten Schuhe[] des anderen“[433] die in Neidharts Winterlied 30 namentlich genannten *dörper* Limizûn und Holerswam. Er verbindet die beiden mit der ebenfalls in diesem Lied vorgebrachten Bitte an den Sänger, ein neues Lied anzustimmen, wobei er der Figur am rechten Bildrand eine diesen Wunsch bekräftigende „Gebärde der Begeisterung“[434] zuschreibt. Tatsächlich wäre im Grunde denkbar, dass Schilderungen wie *ir swert gelîche lanc, ir schuoch unz ûf daz knie ergât gemâl* (IX,2) und *langiu gazzenswert* (IXb,5) hier mit der Bitte *guote, singet etewaz* (VII,2) kombiniert wurden. Allerdings stimmen andere beschriebene Elemente

[433] KOSCHORRECK 1981, S. 108.
[434] KOSCHORRECK 1981, S. 108.

– wie etwa die Haarfarbe der *dörper* (*reideval und -brûn*, VIII,4) im Lied oder die roten Schuhe des einen Mannes im Bild – nicht überein, und es besteht zudem ein gewichtiger überlieferungsgeschichtlicher Grund, weshalb ein Bezug auf WL 30 hier nicht anzunehmen ist.

Das betreffende Lied ist nämlich zwar in den Handschriften R und c sowie im Fragment O überliefert, jedoch nicht im Codex Manesse, und WL 30 befindet sich – sofern es sich dabei nicht um die nach wie vor unbekannten Textstelle C *37–*42 oder *161–*166 handelte[435] – auch nicht unter jenen Texten, die dem Blattverlust zum Opfer gefallen sind. Bedenkt man den Vollständigkeitsanspruch bei der Zusammenstellung von Handschrift C[436], so erscheint es äußerst unwahrscheinlich, dass der Maler zwar einen weiteren unter Neidharts Namen überlieferten Text im Detail gekannt hätte, dieser jedoch nicht auch im C-Corpus eingetragen worden wäre. Nachdem Lage XXV auf Bl. 280v mit Neidhart-Strophen endet, auf die lediglich acht Leerzeilen folgen, und die freigebliebene Seite auf Bl. 281r bereits der nächsten, später hinzugefügten Lage mit den Nachtragscorpora Heinrich Teschlers und des Kirchherrn zu Sarnen angehört, ist auch nicht davon auszugehen, dass das besagte Lied ursprünglich als Eintrag geplant, aber vergessen worden wäre.

Sucht man nach einer konkreten Textstelle im Codex Manesse, auf die die dargestellte Szene zu Neidharts Linken referieren könnte, so würde sich stattdessen das bereits erwähnte Winterlied 29 anbieten. Dort sind explizit *Hildemars gelœschten schuoch* [...] *mit rotem leider* (V. 1) beschrieben, und die diagonalen Streifen auf den Beinlingen des vierten Mannes können als dessen *tschappel* [...] *mit bilden für diu knie* (V. 2) betrachtet werden. Die Tatsache, dass Koschorrecks Interpretation zumindest teilweise durchaus schlüssig erscheint, wenn Winterlied 30 zum Textbestand von C zu zählen wäre, verdeutlicht zugleich aber auch, wie beliebig und dadurch austauschbar die jeweils in Erscheinung tretenden *dörper*-Figuren charakterisiert sind.

Koschorreck gibt dabei zu bedenken, dass das „tuchnahe Gedränge [...] mehr an das Gewimmel in den Tanzstuben der Winterlieder [erinnert]“[437], während

[435] Eine Identität mit C *88–*93 kann von vornherein ausgeschlossen werden, nachdem dieses angesichts des erhaltenen Fragments der letzten Strophe ein Sommerlied gewesen sein muss. An den anderen beiden Stellen würden in C jeweils sechs Strophen fehlen, während für WL 30 in O vier, in R sieben und in C zwölf Strophen überliefert sind.

[436] Vgl. BLEULER 2018a, S. 9; zusammenfassend zum Herstellungsprozess der Handschrift S. 34ff.

[437] KOSCHORRECK 1981, S. 180.

sich die fünf Figuren auf einem grünen Untergrund, d.h. offenbar auf einer Wiese befinden. Gerade diese Komponente des Bildes muss allerdings nicht zwangsläufig durch das Œuvre des Dichters beeinflusst sein, denn derartige Darstellungen im Freien kommen im Codex Manesse sehr häufig vor. Die Andeutung von Innenräumen hingegen beschränkt sich auf einige wenige Miniaturen wie z.B. jene Johannes Hadlaubs (Bl. 371r), wo die Minnedame die Tür zu einem Turm öffnet, oder Eberhards von Sax (Bl. 48v) mit dem überdachten Innenraum einer Kirche.

Hinsichtlich der vom Betrachter aus links von Neidhart positionierten Männer stellt der Kunsthistoriker wiederum einen Zusammenhang mit Winterlied 25 her.[438] Zum Zeitpunkt von Koschorrecks Überlegungen war in der Forschung allerdings noch nicht bekannt, dass dieser heute nicht mehr im Codex Manesse erhaltene Text eines jener Lieder ist, die anhand von Goldasts Aufzeichnungen in den *Hypomnemata* eindeutig als ehemalige Bestandteile von Neidharts C-Corpus identifiziert werden können. Somit handelte es sich dabei um eine Vermutung, die ohne die Rekonstruktion des Blattverlusts als nicht einmal besonders wahrscheinlich erscheint: Wenn WL 25 für die Personen, die an der Gestaltung bzw. Eintragung von Neidharts Œuvre in C arbeiteten, in Form einer Vorlage verfügbar gewesen wäre, hätte das Lied angesichts des Vollständigkeitsanspruchs von Handschrift C auch in den Codex Eingang finden müssen. Erst angesichts der auf den Angaben von Voetz beruhenden Identifizierung von C *154–*160 als Strophen dieses Liedes (siehe Kapitel II) ist es nun möglich, WL 25 auf argumentativ fundierter Grundlage als Inspirationsquelle für die Darstellung Neidharts auf Bl. 273r zu deklarieren.

Das heute noch in den Handschriften R, s, d, w und c mit jeweils sieben Strophen überlieferte Winterlied thematisiert das Liebesleid des um ein *dörper*-Mädchen werbenden Sänger-Ichs, dessen Avancen durch das Treiben der männlichen Dorfbewohner behindert werden. Die Argumentation Koschorrecks für ebendieses Lied als Inspirationsquelle für das Autorbild gestaltet sich zunächst wenig spezifisch: Dass der Erzähler schildert, „wie ihm dreißig Jahre lang [die *dörper*] immer in die Quere gekommen sind, ihn von den Mädchen weggeschubst und den Erfolg seines Werbens verhindert haben“[439], ist ein typisches Sujet von Neidharts Dichtung, das in ähnlicher Form auch in

[438] KOSCHORRECK 1981, S. 180.
[439] KOSCHORRECK 1981, S. 180.

zahlreichen anderen Liedern vorkommt. Demnach kann hierbei vielmehr von einer Systemreferenz[440] auf das Neidhart'sche Genre der Winterlieder als von einer Einzeltextreferenz gesprochen werden.

Anders verhält es sich jedoch mit dem Hinweis auf eine mögliche Verbindung zwischen dem Inhalt des Texts und der Schwurgeste, die Neidhart auf dem Bild mit seiner linken Hand vollführt. Hierfür kann als Resultat der Blattrekonstruktion nun eine konkrete Inspirationsquelle für die Zeichnung genannt werden, die sich vor Melchior Goldasts Eingreifen in den Textbestand mit Sicherheit im Codex Manesse befunden haben muss. Dabei handelt es sich um C *160 (noch erhalten in R 1,VI / s 13,VII / d 5,VII / w 5,VII / c 94,VII; hier zitiert nach R):

In der saelden phat
ich noch leide nie getrat
da ich genaden hat
da verstiez mich miner stat
ein gebower gogelsat
solher vluste han ich her gespilt wol drizzech iar
minenthalp verlorn
beidiu schaden unde zorn
den ich lihter het verlorn
daz doch nimmer wirt verchorn
des ich tiwer han gesworn
an der lieben vriderounen hub es engelmar
der ir spiegel nam
des im gouche niht gezam
des ist unvergessen ich getuo ir einem sines herzen chuneginne alsam

Dreh- und Angelpunkt für die Interpretation der Strophe in Hinblick auf das Autorbild ist V. 10–11, wo das männliche Ich zunächst darüber klagt, dass es aufgrund der Störung durch die *dörper* noch nie Glückseligkeit durch eine Frau erfahren durfte; wann immer es bei einer Angebeteten Gnade erlangte, wurde es

[440] Zu den Begriffen ‚Systemreferenz' und ‚Einzeltextreferenz' vgl. KRISTEVA, Julia: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin, in: Ihwe, Jens (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*, Frankfurt a. M. 1972, S. 345–375. Zu intertextuellen Bezügen in der mhd. Lyrik vgl. außerdem BAUSCHKE, RICARDA: *Die „Reinmar-Lieder" Walthers von der Vogelweide. Literarische Kommunikation als Form der Selbstinszenierung*, Heidelberg 1999.

gleich darauf von einem Dorfbewohner verdrängt (vgl. V. 1–5). So kam es, dass der Sänger an die dreißig Jahre lang Schaden erlitt und Zorn ertragen musste, worauf er gern verzichtet hätte (vgl. V. 6–9). Als Konsequenz dieser misslichen Lage heißt es schließlich: *daz doch nimmer wirt verchorn / des ich tiwer han gesworn*. Das Ich spricht also davon, dass es seinen Rivalen diese Behandlung nie verzeihen wird, was es hoch und heilig schwört.[441] Es ist nun sehr naheliegend, dass sich die bildkünstlerisch dargestellte Geste der Autorfigur, die allein durch den Inhalt des heute noch in C vorhandenen Textbestands nicht erklärt werden kann, auf genau diese Passage bezieht. Nachdem im gesamten Œuvre Neidharts, das in einer Verbindung mit dem Codex Manesse steht bzw. gestanden hat, keine weiteren Formulierungen mit dem Substantiv *swuor* oder dem Adjektiv *swern* zu finden sind, handelt es sich dabei um die aus derzeitiger Sicht einzige denkbare Antwort auf die Frage, warum Neidhart ausgerechnet diese Pose zukam. Gleichzeitig ist diese Textpassage auch der einzige Anhaltspunkt, der eine explizite Einzeltextreferenz[442] auf WL 25 plausibel macht, während die Schilderung der Bedrängnis des Sänger-Ichs durch die *dörper* allein einen unspezifischen Bezug auf das poetische System der Winterlieder darstellt. Im Wortlaut der oben abgedruckten Strophe sind nun – in allen Überlieferungszeugen, demnach galt dies höchstwahrscheinlich auch für C – beide Aspekte vereint, sodass auch C *160 allein als vorrangige Inspirationsquelle für das Bild denkbar ist. Indes bleibt das die gesamte Winterliedtradition aufrufende Bedeutungspotential ebenso bestehen.

Geht man von einer Motivation der Miniatur durch die genannte Strophe aus, dann bedeutet das im Umkehrschluss, dass die C-Version mit den heute noch überlieferten Varianten in den Handschriften R, s, d und w gegen jene in der Heidelberger Liederhandschrift d gegangen sein muss: In s 13,VII,11 heißt es *dicke hon ich des gesworen*, in w 5,VII,11 *ofte han ich das gesworen* und in c 94,VII,11 *dich kan ich des gesworn*, während in d in V. 11 hingegen *dich czuo frowen hat erkorn* steht. Hier tritt das Verb *swern* bereits in V. 5 auf, wo sich die Formulierung *des haind si geschworn / ich han schaden unde czorn* (V. 5–6) – der

[441] Im darauffolgenden letzten Abschnitt der Strophe beklagt das Sänger-Ich einmal mehr den Spiegelraub seines Rivalen Engelmar an der von ihm verehrten *dörper*-Frau Friderûne, den es ebenfalls nicht zu vergessen gelobt (vgl. V. 12–14; Anhang b, S. 71, für die Parallelüberlieferung in R 1, s 13 und d 5 bzw. S. 75f. für w 5 und c 94).

[442] Vgl. KRISTEVA 1972.

Aussage in den restlichen Handschriften diametral entgegengesetzt – auf das Gelöbnis der *dörper* bezieht, das lyrische Ich nicht in Frieden zu lassen. Somit kann anhand der Miniatur noch eine weitere Annahme bezüglich einer nicht mehr erhaltenen Neidhart-Strophe getroffen werden; zugleich ist die in Kapitel II durchgeführte Rekonstruktion der verlorenen Strophen Voraussetzung für die Identifizierung des Motivs, das in der Miniatur des Autors bildkünstlerisch festgehalten wurde.

III.1.3 Aussagen über das zeitgenössische Neidhart-Bild

Hinsichtlich Feststellungen dazu, welche Perspektive man zur Zeit der Niederschrift des Neidhart-Corpus im Codex Manesse auf den Autor hatte, lässt die Miniatur des Dichters zunächst einen Schluss zu, der ebenso für viele weitere der insgesamt 137 bebilderten Textbestände gilt: Die realhistorische Autorpersönlichkeit wird hier 1:1 mit dem lyrischen Ich in seinen Liedern, d.h. einer fiktionsimmanenten Figur, gleichgesetzt. Daraus wird ersichtlich, dass Anfang des 14. Jahrhunderts noch ein gänzlich anderes Fiktionalitätsbewusstsein vorherrschte als in der Gegenwart.[443] Ebenso selbstverständlich, wie aus heutiger Sicht die Trennung zwischen beiden Ebenen erschient, wurde damals der Autor in Form seines Protagonisten in die von ihm selbst geschaffene *dörper*-Welt eingebunden.

Angesichts der Kleidung Neidharts, seiner Darstellung als größte Figur und seiner zentralen Position innerhalb der Gruppe von *dörpern* wurde der Autor im Gegensatz zu den anderen Männern ganz offensichtlich dem Adelsstand zugeordnet. Zudem ist er in derselben Situation – d.h. von Dorfbewohnern bedrängt – dargestellt, in der sich auch das lyrische Ich in Neidharts Texten befindet, das immer wieder als *ritter von riuwental* bezeichnet wird. Auch das Adelsprädikat *her* in der Bildüberschrift weist darauf hin. Dass zwar ein Wappen mit Bleistift vorgezeichnet, dieses allerdings nicht ausgeführt wurde, lässt zwei verschiedene Möglichkeiten der Interpretation zu: Zum einen wäre es vorstellbar, dass dem Maler zwar der hohe gesellschaftliche Status des Autors bekannt, dessen Familienwappen jedoch nicht mehr rekonstruierbar war. Nachdem Neidhart zum Zeitpunkt des Arbeitsbeginns an der Handschrift bereits seit etwa 60 Jahren

[443] BLEULER 2018a, S. 61.

nicht mehr lebte, wäre dies nachvollziehbar. Zum anderen besteht aber auch die Option, dass man entweder von einer niedrigeren Standeszugehörigkeit des Autors wusste oder dieser Aspekt unklar war, wobei aber dennoch angestrebt wurde, ihn als adlig auszugeben. Ein solches Vorgehen würde mit der Einordnung des Codex Manesse als Repräsentationshandschrift korrespondieren, deren Dichtern ein möglichst großes soziales Ansehen zugeschrieben werden sollte. Vor allem bei einem Autor wie Neidhart, dessen Werk im Mittelalter eine ebenso große Bekanntheit und weite geographische Verbreitung zukam wie jenem Walthers von der Vogelweide, war eine Zuweisung zum Adelsstand quasi als obligatorisch zu betrachten.

Des Weiteren zeugt die Arbeit des Malers von detaillierten literarischen Kenntnissen des nachfolgenden Œuvres. Die Tatsache, dass hier der Ritter von *riuwental* im Kreis der *dörper* dargestellt wird, setzt Vertrautheit mit dem poetischen System Neidharts voraus, das in der mittelhochdeutschen Literatur einzigartig ist. Einerseits handelt es sich bei der Darstellung des von Dorfbewohnern umringten Ritters um eine allgemeine, auf bildkünstlerischer Ebene realisierte Referenz auf das für Neidharts Lyrik typische Figureninventar. Wie Bleuler anmerkt, spiegelt außerdem das Wappen, das anders als in sämtlichen weiteren Autorbildern von einer Figur – nämlich dem vierten, am übertriebensten gekleideten *dörper* – direkt berührt wird, „das zentrale Thema der Texte, nämlich Stand und Status“[444] wider. Wappen sind an sich Bestandteil beinahe jeder Miniatur, allerdings stehen sie nirgendwo anders in einem derart engen räumlichen Verhältnis zu einer Figur, was im Kontext der häufigen Thematisierung des Status-Aspekts im nachfolgenden Corpus einleuchtend erscheint. Andererseits werden im Autorbild aber auch konkrete Einzeltexte zitiert. Am deutlichsten erkennbar ist dies an der Schwurgeste des Autors, die – wie im vorangegangenen Abschnitt erläutert – in der rekonstruierten Strophe C *160 thematisiert wurde. Aber auch die Darstellung eines *dörpers* mit roten Schuhen und gestreiften Beinlingen die deutet auf einen direkten Bezug auf WL 29 hin, das als einziges Lied im Codex Manesse die darauf passende Beschreibung eines Dorfbewohners beinhaltet.

Dementsprechend ist also davon auszugehen, dass der Maler entweder in engem Kontakt zum Schreiber stand und sich mit diesem über den in der Miniatur festzuhaltenden Inhalt einzelner Texte austauschte oder aber selbst eine

[444] BLEULER 2018a, S. 95.

ausgeprägte Kenntnis davon besaß. Ein Indiz für das Wissen des Malers um die poetologische Sonderstellung des Autors ist die ebenfalls in Abschnitt III.1.2 erwähnte besondere Gestaltung von Neidharts Rosenkranz, der anders als viele weitere Darstellungen dieses Kopfschmucks in der Handschrift ausschließlich aus roten Blüten besteht. Dies lässt die Vermutung zu, dass Neidhart hier implizit als herausragender Autor von Minnelyrik gewürdigt wurde, wobei die Intensivierung von Rot als Farbe der Liebe als Verweis auf die oftmals explizit erotischen Anspielungen in seinen Liedern gedeutet werden kann.

Es wird also deutlich, dass man trotz des hohen Bekanntheits- und Verbreitungsgrads von Neidharts Liedern weniger als ein Jahrhundert nach seinem Tod nur mehr sehr wenig bis gar nichts über ihn selbst wusste, sodass man bei der Gestaltung der Miniatur auf Elemente aus seinem Œuvre zurückgreifen musste. Dabei ist der Fokus auf die Auseinandersetzungen des lyrischen Ichs bzw. des Ritters von *riuwental* mit den *dörpern* gerichtet, die hauptsächlich in den Winterliedern zur Sprache kommen. Diese Thematik tritt im Codex Manesse zwar nicht sehr häufig auf, wenn man nur den heute noch überlieferten Textbestand betrachtet (sieben einschlägige Lieder mit Wintereingängen), doch wie in Abschnitt II.4.1 dargestellt, kommen durch die Rekonstruktion des Blattverlustes mit Sicherheit noch sieben weitere Winterlieder hinzu, von denen alle auch Strophen mit Dörperklagen umfassen.

Auch in diesem Punkt erweist sich der Einbezug des rekonstruierten Œuvres somit als aussagekräftig, denn ein Corpus von insgesamt 14 Texten, die den Konflikt zwischen dem lyrischen Ich und den *dörpern* thematisieren, erklärt die Darstellung dieses Topos auf der Titelseite des Neidhart-Corpus weitaus besser, als wenn das Motiv im Text nur marginal vertreten wäre. Nachdem Winterlieder für gewöhnlich einen umfangreicheren Strophenbestand aufweisen als Sommerlieder oder Texte ohne Natureingang, fällt außerdem der Anteil der zu diesen Liedern gehörenden Strophen am gesamten Textcorpus relativ hoch aus. So gehören 111 der 289 ursprünglich im Codex Manesse erhaltenen Strophen allein nach dem Kriterium des Natureingangs bzw. laut Zuschreibung der ATB-Ausgabe den oben genannten Liedern an[445], was mit ca. 38 % über ein Drittel aller

[445] In Unterkapitel III.2 wird für eine etwas weiter gefasste Definition des Liedtyps ‚Winterlied' argumentiert, die sich nicht nur auf den Natureingang fokussiert, sondern auch zusätzliche Hinweise auf diese Jahreszeit miteinbezieht, wodurch die Anzahl der Winterlieder noch erhöht

Strophen ausmacht. Angesichts dieser Zahl erscheint die Wahl des Motivs für das Autorbild, die in Einklang mit seiner Häufung im Text steht, also durchaus naheliegend.

III.2 Die Lieder Neidharts in Handschrift C

In diesem Abschnitt richtet sich das Augenmerk nun auf die inhaltlichen wie auch formalen Charakteristika der im Codex Manesse unter „Neidhart" überlieferten Texte, anhand derer das Profil des Autorcorpus in der Handschrift, das in Unterkapitel III.1 im Hinblick auf die Miniatur skizziert wurde, ergänzt werden soll.

Der nun folgenden Untersuchung des Liedbestandes muss eines vorweggenommen werden: Prinzipiell wird dabei sowohl auf die heute noch im Codex erhaltenen Lieder wie auch auf jene zurückgegriffen, die in Kapitel II rekonstruiert wurden. Die Tatsache, dass die fehlenden Lieder bzw. Strophen nicht lückenlos bzw. nicht durchweg mit Sicherheit identifizierbar sind, bringt allerdings zwangsläufig ein methodisches Problem mit sich. Zuordnungen, die nur mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit getroffen werden können, stellen eine fragwürdige Ausgangsbasis für die weitere Arbeit mit dem gesamten Textmaterial dar. Angesichts dessen muss zum einen allen weiteren Analysen von Neidharts Werk im Codex die Einschränkung vorangestellt werden, dass drei Lieder (C *37–*42, vermutlich ein Winterlied; C *88–*92, mit Sicherheit ein Sommerlied; C *161–*166, das evtl. c 47 entsprach) nicht eindeutig rekonstruiert werden können. Abgesehen davon, dass es sich bei einem der Texte um ein Sommerlied gehandelt haben muss, können keine sicheren Aussagen über diese insgesamt ca. 17 Strophen getroffen werden; sie müssen daher bei den weiteren Analysen des C-Liedbestandes ausgeklammert werden.

Zum anderen ist anzumerken, dass es im Fall von einzelnen unklaren Strophen eines im Ganzen identifizierbaren Liedes dennoch möglich ist, mit der Parallelüberlieferung zu dessen sicher zuordenbaren Strophen zu arbeiten und so zumindest die meisten der darin verhandelten Themen zu erfassen. In Texten, die prinzipiell rekonstruiert werden konnten, kommen maximal drei nicht

wird. Lediglich WL 37 (C 110[192]–112[194]) wird im Zuge dessen entgegen der Zuordnung von Haupt/Wießner/Sappler aus dem Bestand der Winterlieder ausgeklammert.

eruierbare Strophen vor (so bei WL 14 mit insgesamt 14 Strophen in C), dieser Bestand hält sich also in Grenzen. Zudem ist anhand der weiteren Textzeugen zu den noch vorhandenen Neidhart-Liedern ersichtlich, dass die Versionen in den verschiedenen Handschriften meist nur auf morphologischer und lexikalisch kleinräumiger Ebene divergieren, hinsichtlich ihres Inhalts und der formalen Ausführung prinzipiell jedoch keine stärkeren Abweichungen aufweisen. Es ist also davon auszugehen, dass dies auch auf die nicht in ihrem genauen Wortlaut nachvollziehbaren Strophen zutrifft, welche den Hauptbestandteil des rekonstruierten Textcorpus bilden. Dies stellt eine wichtige Voraussetzung für die in diesem Kapitel vorzunehmende typologische Analyse des Textbestands dar, in die somit auch die anhand von Goldasts Aufzeichnungen identifizierbaren Lieder einbezogen werden können.

Im Folgenden werden nun in der Einleitung zunächst die Schwierigkeiten bei der Liedbeschreibung geschildert, die das Fehlen von Poetiken für die Literatur des Mittelalters mit sich bringt. Mit den typologischen Modellen von Kurt Ruh und Günther Schweikle werden ältere Versuche, eine ebensolche Beschreibung für jeweils eine Auswahl der Lieder Neidharts zu erstellen, in den Blick genommen, bevor sich das Augenmerk mit Bleuler (2008, 2024) dem gegenwärtigen Forschungsstand zuwendet, an den sich im Anschluss auch meine Typologie des Neidhart-Corpus im Codex Manesse anlehnt. Abschnitt III.2.2 beschäftigt sich mit den theoretischen Grundlagen ebendieser Typologie: Zu diesem Zweck wird in einem ersten Schritt zwischen Sommerliedern, Winterliedern und Liedern ohne Hinweise auf die Jahreszeit unterschieden, wobei für die ersteren beiden Kategorien zwei Liedtypen bzw. ein Liedtypus definiert werden. Diese besitzen jeweils eine Grundform und mehrere Variationsformen, deren formale und inhaltliche Zusammensetzung gemeinsam mit den spezifischen Merkmalen der einzelnen Liedteile tabellarisch dargestellt und beschrieben werden. In Abschnitt III.2.3 erfolgt die Veranschaulichung der verschiedenen Grund- bzw. Variationsformen der Liedtypen anhand von Textbeispielen, die das Variationsspektrum der in Handschrift C überlieferten Lieder abdecken. Schließlich werden in Abschnitt III.2.4 sämtliche auf die einzelnen Liedtypen bezogenen sowie auch kategorienübergreifenden Beobachtungen hervorgehoben, die im Zuge der Typisierung des Neidhart-Corpus in C getroffen werden konnten, woraus charakteristische Eigenschaften dieses Textbestands ableitbar sind.

III.2.1 Einleitung

III.2.1.1 Die Grundproblematik

Die ersten präskriptiven Vorgaben bezüglich der Frage, wie deutsche Texte verschiedener lyrischer Gattungen zu verfassen seien, finden sich im 1624 veröffentlichten *Buch von der Deutschen Poeterey* von Martin Opitz. Während für die lateinischsprachige Dichtung auch für das Mittelalter im Rahmen der *septem artes liberales* der Rhetorik einige Verslehren überliefert sind,[446] beschränkte sich die gattungstheoretische Diskussion im Bereich der volkssprachigen Texte auf den romanischen Raum. Dort bestand im Bereich der Epik die Möglichkeit der Wahl zwischen den *matières de Rome, de Bretagne* und *de France*; Anfang des 14. Jahrhunderts verfasste Dante Alighieri zudem mit *De vulgari eloquentia* ein Werk, in dem die Suche nach einer angemessenen italienischen Literatursprache Gegenstand der Diskussion ist. In der mittelhochdeutschen Dichtung treten Reflexionen über normative Ansprüche an fiktive Texte hingegen ausschließlich im Zuge von Literaturexkursen in Erscheinung, die selbst Teil literarischer Werke sind.[447]

Kurt Ruh merkt an, dass das Fehlen eines normativen Systems für die deutsche Literatur des Mittelalters „[anzeigt], daß sich diese [Gattungen] in den jungen Volkssprachen neu ausformten, und zwar aus Bedürfnissen heraus, über die Zeitgenossen nicht zu reflektieren pflegen, und in Strukturen, für die die

[446] Zu nennen seien hierbei für das 12. bzw. 13. Jahrhundert u.a. Matthäus von Vendôme, Galfredus de Vino Salvo, Johannes de Garlandia und Everardus Alemannus; vgl. BRANDT, Rüdiger: *Kleine Einführung in die mittelalterliche Poetik und Rhetorik. Mit Beispielen aus der deutschen Literatur des 11. bis 16. Jahrhunderts*, Göppingen 1986 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 460).

[447] Das bekannteste Beispiel dafür ist etwa der Literaturexkurs in Gottfrieds von Straßburg *Tristan und Isolde*, der im Rahmen einer Dichterschau die herausragenden literarischen Qualitäten der Texte Hartmanns von Aue (V. 4261–4637), Bliggers von Steinach und Heinrichs von Veldeke (V. 4691–4750) sowie Reinmars von Hagenau und Walthers von der Vogelweide (V. 4751–4820) lobt, während die Unfähigkeit eines namenlos bleibenden Dichterkollegen – vermutlich Wolfram von Eschenbach – getadelt wird (vgl. V. 4638–4690). Derartige ‚Dichterkataloge', in denen anhand der lobenden Erwähnung von Autorkollegen über vorbildhaftes Dichten reflektiert wird, finden sich in nicht wenigen mittelhochdeutschen Texten; vgl. SCHWEIKLE, Günther (Hg.): *Dichter über Dichter in mittelhochdeutscher Literatur. Deutsche Texte*, Berlin/New York 2017.

traditionelle Poetik keine Begriffe hatte“[448]; die Vorgaben der lateinischen Rhetorik sind auf das Mittelhochdeutsche also nicht anwendbar. Die Tatsache, dass Regeln auf diesem Gebiet erst in der Frühen Neuzeit schriftlich fixiert wurden, bringt mit sich, dass die Beschreibung von Gattungen in früher datierter Literatur nur aus der Perspektive der Textrezeption möglich ist. Ihre jeweiligen Eigenschaften müssen „durch Analyse und Vergleich der Texte induktiv“[449] ermittelt werden, was naturgemäß auch die Neidhartforschung seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert vor eine Herausforderung stellt.

Nach Hans Robert Jauß, der – wie bereits in Kapitel I erwähnt – für die Einführung des Begriffs der ‚Rezeptionsästhetik‘ in Bezug auf mittelhochdeutsche Werke plädiert, handelt es sich bei der Herausbildung von Gattungen in diesem Bereich zudem um einen „prozesshaft[en]“ historischen Vorgang.[450] Dieses Attribut verweist darauf, dass Gattungen als historische Textreihen betrachtet werden; am Beginn steht ein bestimmtes Thema, d.h. ein Gattungskern, der im Laufe der Zeit dann durch Variation und Transformation verändert wird, während die Grundkonstellation von Form und Inhalt jedoch bestehen bleibt. Die Gattung wird somit nicht durch ein vorgegebenes normatives System definiert, sondern durch die Rezeption vorangegangener Texte bestimmt.

In Bezug auf Neidharts Dichtung im Allgemeinen kann zum einen durchaus von einer Gattungsbezeichnung gesprochen werden, was die Verwendung des Autornamens – *her Nîthart* – für die Benennung von Liedern im Neidhart'schen Stil – *ein Nîthart* – betrifft. Diese Entwicklung betrifft allerdings erst die Überlieferung aus dem 15. und 16. Jahrhundert und ist in früheren Textzeugen noch nicht nachzuweisen. Bereits in der ältesten Handschrift mit unter seinem Namen eingetragenen Liedern, der Berliner Neidhart-Handschrift R vom Ende des 13. Jahrhunderts, ist jedoch ein Anordnungsprinzip der Lieder nach der Art des sie einleitenden Jahreszeitentopos feststellbar: Tendenziell zeigt sich hier eine „Gruppierung der Texte [...] in Winter- und Sommerlieder“[451]. Diese Form der

[448] RUH 1986, S. 251.

[449] BLEULER, Anna Kathrin: Neidhart. Typologie der Lieder, in: Springeth/Spechtler 2018, S. 118–130, hier: S. 117 (im Folgenden: BLEULER 2018b).

[450] JAUß 1977, S. 108ff.

[451] BLEULER 2008, S. 37; als Erste wies Ingrid Bennewitz auf diese Gruppierung hin; vgl. BENNEWITZ-BEHR, Ingrid: *Original und Rezeption. Funktions- und überlieferungsgeschichtliche Studien zur Neidhart-Sammlung R*, Göppingen 1987, S. 44.

Strukturierung wird nicht konsequent realisiert,[452] ist jedoch angesichts der Winterlied-Blöcke R 1–7, 26–36 und 38–47 sowie der Sommerlied-Blöcke R 8–12 und R 48–58 deutlich erkennbar. Wie erstmals Hans Becker anmerkt, wurde an einer derartigen Gliederung der Neidhart-Lieder, beginnend mit den Winterliedern, bei der Erstellung der ca. anderthalb Jahrhunderte später entstandenen Handschrift c dann beinahe flächendeckend festgehalten.[453]

Den Begriff der ‚Sommerlieder' bzw. ‚Winterlieder' selbst prägte der Philologe Rochus von Liliencrôn 1848 in der Abhandlung „Über Neidharts höfische Dorfpoesie", wo er die Unterscheidung zwischen diesen beiden Kategorien als grundsätzliches Charakteristikum der gesamten Neidhart'schen Dichtung definiert.[454] Das Sommerlied, das ihm zufolge – in seiner ‚echten' Form – stets durch die Darstellung der frühlingshaften Natur eröffnet wird, worauf ein Freude-/Tanz-Appell sowie ein Dialog zwischen zwei Frauen folgen, führt er auf die Tradition des volkstümlichen Tanzliedes zurück, weshalb es auch Reienstrophenform aufweist. Die Bezeichnung *Ein ray* als Überschrift für Lieder Neidharts ist erstmals in der Berliner Neidhart-Handschrift c aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts überliefert; sie stammt von „mhd. *reie*, ‚Frühlings-, Sommertanz', bei dem die Teilnehmer in einer langen Reihe hintereinander gehen oder springen" und wurde „auf Lieder, die zu solchen Tänzen gesungen wurden", übertragen.[455] Währenddessen erkennt Liliencrôn in den in Kanzonenform verfassten Winterliedern, an deren Beginn ein „Herbsteingang"

[452] Die Gründe dafür, dass das Anordnungsprinzip selbst innerhalb des Abschnitts, der in der ersten Arbeitsphase eingetragen wurde, nur teilweise durchgehalten wird, mussten bislang im Dunkeln bleiben. BLEULER 2008, S. 37, weist darauf hin, dass die Gruppierung naturgemäß nur beibehalten werden konnte, wenn das Quellenmaterial zur gleichen Zeit verfügbar war. Dementsprechend müsste dieses, um die vorliegenden Inkonsequenzen zu erklären, auch in der ersten Phase innerhalb von kleineren zeitlichen Abschnitten in unterschiedlichem Umfang vorgelegen haben, oder aber es handelte sich, wie Bennewitz-Behr vorschlägt, um eine Präferenz des Schreibers für spontan-assoziatives und poetische Variation integrierendes Arbeiten (vgl. BENNEWITZ-BEHR 1987, S. 160f.). Für erstere Möglichkeit sprechen die Hinweise auf einen Vorlagenwechsel bei zwei Liedern (vgl. BLEULER 2008, S. 38, Anm. 142), für zweitere hingegen die Tatsache, dass mit R 1 und R 37 ausgerechnet zwei Texte an vorderster bzw. letzter Stelle stehen, die ähnliche „formale[] Virtuosität" aufweisen, wobei Form, Inhalt und Struktur von R 37 zudem von sämtlichen anderen Liedern Neidharts in R abweichen (vgl. BLEULER 2008, S. 38).

[453] Vgl. BECKER 1978, S. 96.

[454] Vgl. LILIENCRÔN 1848, S. 79.

[455] SCHWEIKLE 1990, S. 103.

steht, bevor sie in Strophen mit Minne- und *dörper*-Thematik übergehen, unmittelbare Bezüge zur Biographie des Autors.[456]

Abgesehen von der heute nicht mehr akzeptablen biographistischen Sicht auf den letztgenannten Typus ist diesen Ausführungen in jenem Punkt zu widersprechen, dass Sommer- bzw. Winterlieder ausschließlich die genannten Merkmale enthalten, bzw. wäre bei einem Ausschluss aller diesem Kriterium nicht entsprechenden Lieder etwa für Handschrift C die Repräsentativität des untersuchten Textcorpus stark eingeschränkt. Dies soll im Folgenden in Bezug auf die Festlegung, dass diese grundsätzlich mit einer sommerlichen bzw. winterlichen Naturdarstellung beginnen sollten, illustriert werden. Beim Blick auf die Neidhart-Überlieferung im Codex Manesse wird nämlich deutlich, dass bereits eine simple Differenzierung des Textcorpus nach diesen Maßstäben zu kurz greift: In Bezug auf den dort bis heute erhaltenen Teil der Neidhart-Strophen bzw. -Lieder merkte Bleuler bereits 2008 an, dass dort neben den 16 Liedern mit Sommer- und 14 mit Wintereingang auch zehn ohne einleitende Thematisierung der Natur zu finden sind. Bezieht man auch die rekonstruierten Strophen bzw. Lieder in die Betrachtungen mit ein, so wird deren Zahl auf zwölf erweitert. Würde man sich bei der Untersuchung der Neidhart-Texte in Handschrift C einzig an Liliencrôns Definition orientieren, müssten die genannten Texte ausgeschlossen werden, nachdem sie ihm zufolge nicht den Kriterien für Neidhart-typische Lieder entsprechen.

Zugleich bedeutet das Fehlen eines Natureingangs jedoch nicht, dass ein Lied keiner Jahreszeit zugeordnet werden kann; lediglich in zwei Fällen ist tatsächlich kein Hinweis auf eine diesbezügliche Verortung feststellbar. Dabei handelt es sich um ein klassisches Minnelied (C 20–22; singuläre Überlieferung) sowie ein Sangspruchlied (C 110[192]–112[194] / WL 37), die sich jeweils insgesamt substanziell von sämtlichen anderen Liedern in C abheben und deren Charakteristika in Unterabschnitt III.2.2.3 diskutiert werden. Die weiteren zehn Lieder ohne Natureingang setzen sich aus jeweils fünf Sommer- und Winterliedern zusammen, in denen – wie im Folgenden beschrieben – die betreffende Jahreszeit auf unterschiedliche Weise angedeutet wird.

[456] Vgl. LILIENCRÔN 1848, S. 79ff. Einen derartigen Liedaufbau betrachtet Liliencrôn als Echtheitskriterium für Sommerlieder bzw. Winterlieder, wohingegen von diesem Schema abweichende Lieder als ‚unecht' ausgesondert werden; vgl. ebd., S. 83; S. 95.

Allein über den Inhalt geschieht dies bei den Sommerliedern in C 107[189]–109[191], wo zwar nicht die Flora und Fauna beschrieben werden, doch das Ballspiel der jungen Leute auf der Straße als *des sumers erstes spil* (C 107[189], V. 3) bezeichnet wird. Zudem heißt es: *sus machent umbe den giegen / ie zwei unde zwei / ein hopelrei* (C 107[189], V. 14–16), d.h., es wird explizit ein Bauerntanz[457] genannt, der im Frühling und Sommer mit Musikbegleitung stattfindet. Nachdem schlaglichtartige Szenen beim Ballspiel – die Mädchen buhlen um die Gunst eines jungen Mannes, ein *dörper* zeigt den Mädchen gegenüber gewalttätiges Verhalten, etc. – auch Gegenstand der weiteren beiden Strophen sind, handelt es sich eindeutig um ein Sommerlied, selbst wenn keine Rede von der Natur ist.

Ähnlich verhält es sich mit den drei Liedern C 124[206]–127[209], C 128[210]–130[212] (SL 1) (beide singuläre Überlieferungen) und C 150[232]–154[236], die allesamt mit der Reienstrophe eine für Sommerlieder typische Strophenform und zudem auch eine inhaltliche Gemeinsamkeit aufweisen: Sie bestehen lediglich aus einem Mutter-Tochter-Dialog, der – wie in Unterabschnitt III.2.2.1 näher beschrieben – ausschließlich in Sommerliedern vorkommt. Während C 124[206]–127[209] abgesehen vom Streitgespräch der Frauen über das Liebesleben des Mädchens keine Verweise auf die Jahreszeit enthält[458], wird in SL 1 – das angesichts seiner Aufnahme in die ATB-Ausgabe auch in der Forschung trotz seines ‚fehlenden' Natureingangs als Sommerlied erkannt wurde – bereits am Beginn die Tanzlust der Mutter in einen sommerlichen Kontext eingebettet: *ein altiu diu begunde springen / hoh alsam ein kitz enbor si wolde bluomen bringen* (C 128[210], V. 1–2). Auch in C 150[232]–154[236] wird durch den eröffnenden Vers *ein altiu vor den reien trat* (C 150[232], V. 1) sogleich deutlich, dass der anschließende Dialog vor dem Hintergrund des bevorstehenden Tanzes im Freien zu situieren ist. Weitere Hinweise auf den Frühling stellen der Vergleich der Mutter mit einem Vogel (C 152[234], V. 1), den Verweis auf ihre *geilen sprung* (ebd., V. 4) und die an die

[457] Vgl. Wießner 1954b, S. 131 (unter ‚hoppaldei').

[458] Anders als in vielen anderen Mutter-Tochter-Dialogen ist hier nicht der Tanzwunsch einer der beiden Frauen Thema des Gesprächs, sondern dieses wird durch die Anweisungen der Mutter bestimmt, wie sich das Mädchen in Sachen Liebe verhalten solle, sowie durch dessen widerspenstige Entgegnungen, woraufhin die Mutter es anhand des für Neidhart typischen Verweises auf den Spiegelraub an Friderun vor gewalttätigen Männern warnt. Für eine detaillierte Analyse des Liedes vgl. das vorliegende Kapitel, Unterabschnitt III.2.2.1 a.

Tochter gerichtete Aufforderung *la mich springen wider unde für* (C 153[235]) dar. Somit zeigen hier nicht nur die Strophenform und die Gesprächssituation, sondern auch der Einbezug von sommerlichen Elementen in den Dialog an, dass es sich um ein Sommerlied handelt.

Das Lied C 113[195]–115[197], eine weitere unikale Überlieferung des Codex Manesse, ist zum einen angesichts seiner Reienstrophenform ebenfalls als solches identifizierbar. Zum anderen wird hier anhand der Beschreibung, wie eine Dame einem Ritter, der seine Scheide verloren hat, ihre eigene anbietet und er sein Messer in diese zu schieben versucht, in metaphorischer Weise der Geschlechtsakt geschildert. Erfüllte Liebe wiederum ist ein Element, das an den *fröide*-Prätext der Sommerlieder anknüpft, welcher andernorts oftmals im sommerlichen Natureingang und Freude-/Tanz-Appell in Erscheinung tritt[459]. Hier fehlen diese beiden anderen Bestandteile der Grundform von Sommerlied-Typus I (vgl. für deren ausführliche Darstellung Unterabschnitt III.2.2.1), während das gesamte Lied aus deren dritter Komponente, dem im Präteritum vermittelten Liedteil, besteht. Die im Sommerlied typischerweise zu Beginn evozierten „Erwartungen von Harmonie und Glück“[460] werden in diesem Text erfüllt, ohne zuvor explizit geäußert zu werden, was nebenbei bemerkt ein bezeichnendes Beispiel für den Variationsreichtum von Neidharts Liedern in Handschrift C ist.

Unter den Winterliedern befinden sich einige, deren Beginn nur rekonstruiert werden konnte, sodass nicht sicher ist, ob sie auch einen Wintereingang aufweisen. Dass ein solcher nicht vorhanden ist, kann jedoch mit Sicherheit von C *74–*87 (WL *14) und C *167–*90[172] (WL *4) gesagt werden, nachdem es sich hierbei um eindeutige Zuordnungen der Lieder als Gesamtes sowie auch der Eingangsstrophen aus der Parallelüberlieferung zu den betreffenden Textlücken in Handschrift C handelt. WL *14 ist einerseits insofern als Winterlied erkennbar, als es bezüglich Strophenform, formalem und inhaltlichem Aufbau dem Winterlied-Typus entspricht, der in Unterabschnitt III.2.2.2 eingehend erläutert wird: Es ist in Kanzonenstrophenform verfasst, beinhaltet eine Dörper- und Minneklage, die vorwiegend im Präsens gehalten ist, sowie einen Dörperbericht, der großteils im Präteritum steht. Außerdem wird erwähnt, dass

[459] Vgl. zum „implizit oder explizit mit der Verkündigung von *fröide* verknüpften [...] Prätext der Sommerlieder“: WORSTBROCK 2001, S. 87f; sowie hier Unterabschnitt III.2.1.3.
[460] Vgl. WORSTBROCK 2001, S. 88.

zu einem früheren Zeitpunkt in demselben Jahr der Knecht des Vaters eines *dörpers* geschlagen wurde, weil er sich weigerte, seinen Blumenkranz einem Mädchen zu überreichen (C *77 ~ R 7,V,7–11):

> *si rouften sines vater chneht*
> *hiwer vor dem mayer frideriche*
> *umbe nie niht me*
> *wan daz er ein chrenczel truch daz was ein bluomen rot*
> *daz verseit er da zehant den meyden*

Diese Schilderung bezieht sich eindeutig auf den – im Grunde höfischen – Brauch beim sommerlichen Tanz, in dessen Rahmen junge Männer Frauen durch das Anbieten eines Kranzes eine erotische Einladung machten.[461] Nachdem diese Begebenheit hier im Präteritum beschrieben wird, ist eine zeitliche Distanz zu den Geschehnissen des Sommers erkennbar; somit ist der jahreszeitliche Kontext auch auf inhaltlicher Ebene klar als winterlich zu identifizieren.

In WL *4, das ebenfalls Kanzonenstrophenform aufweist, sind wie in WL *14 eine Minneklage und ein Dörperbericht vorhanden; zusätzlich findet sich hier auch ein Freude-/Tanz-Appell. Im Zuge dessen wird mit dem Ausruf *loz uz ich hoer in den stuben tanzen* (C *168,I ~ R 33,III,1) außerdem ein Hinweis auf den Winter als Schauplatz des Liedes gegeben: Aufgrund der Kälte ist es notwendig, für die Tanzveranstaltung einen Innenraum zu nutzen. Darauf deutet innerhalb des Dörperberichts erneut die Schilderung *durch die venster gie der galm* (C *168,X ~ R 33,III,10) hin. In C *169,I–III ~ R 33,II,1–8 werden zudem vonseiten des Sänger-Ichs Anweisungen erteilt, in welcher Weise die Stube für den Tanz vorzubereiten ist:[462]

---

[461] Die Tatsache, dass hier insbesondere dem *kneht* des *meiers*, d. h. einem Dorfburschen (vgl. Wießner 1954b, S. 154) und zugleich Untergebenen des „oberbauer[n]“ eines Dorfes (vgl. HWB, Bd. 1, Sp. 2075 bzw. BMZ, Bd. II/1, Sp. 94a), die Beteiligung an einem höfischen Brauch zugeschrieben wird, ist einmal mehr typisch für das *ad-absurdum*-Führen höfischer Sitten im Rahmen von Neidharts poetologischem System.

[462] Mit Blick auf die Semantik des Liedes sind die Strophen C *168 (Beschreibung der Tanzveranstaltung) und C *169 (Anweisungen zu deren Vorbereitung) offensichtlich durcheinandergeraten, was allerdings für ihre vorliegende Einzelanalyse in Bezug auf Jahreszeitenhinweise unerheblich ist.

Roumet uz die schæmel unde die stule
haiz die schragen
under tragen
hiut sul wir tanzens werden
werfet uof die stuben so ist ez chule
daz der wint
an diu chint
sanfte wæ durch diu ubermueder

Während sich der Beginn der vorangehenden Strophe (*da gesah man michel ridewanzen / zwene gigen / do si swigen / daz was gailer getelinge wnne*; (C *168,I–VIII ~ R 33,III,1–8) ebenso gut auf eine sommerliche Tanzszene beziehen könnte, wird hier angesichts einiger Signalwörter deutlich, dass die geschilderte Szene nur im Winter stattfinden kann: Erwähnt werden die sich in der Stube befindenden *schæmel*, *stule* und *schragen*, die zum Zweck des Tanzes aus dieser entfernt werden müssen; das Sänger-Ich fordert des Weiteren dazu auf, den Raum zu öffnen, sodass er durch den Wind gekühlt werden kann.

Schließlich findet sich auch in diesem Lied ein Verweis auf den Sommer, der als bereits vergangen dargestellt wird. In der letzten Strophe (C *172,V–VIII ~ R 33,VI,5–8) heißt es in Bezug auf einen mit dem lyrischen Ich konkurrierenden *dörper*:

disen sumer hat er si geschowen
gar vur brot
schamrot
ward ich do si bi enander sazzen

Angesichts der Verwendung des Perfekts bzw. Präteritums in dieser Passage wird die warme Jahreszeit also auch hier als ein Abschnitt desselben Jahres betrachtet, welcher bereits eine Weile zurückliegt.

Im Zuge der vorliegenden Analyse der Neidhart-Lieder im Codex Manesse, die mit Sicherheit keinen Natureingang aufweisen, hat sich zum einen gezeigt, dass über die Hälfte der betreffenden Texte (drei von fünf Sommerliedern, zwei von fünf Winterliedern) zu den neun in Handschrift C singulär überlieferten Neidhart-Texten zählt. Diese Beobachtung wird in Abschnitt III.2.4 erneut aufgegriffen und in einen Kontext mit weiteren Erkenntnissen zu den unikalen Einträgen des Autorcorpus im Codex gesetzt.

Zum anderen stützen die genannten, von der Naturdarstellung am Liedbeginn abweichenden Möglichkeiten des Jahreszeitenhinweises in C die eingangs formulierte These, dass Liliencrôns Grundlage der Kategorisierung von Neidharts Liedern zu kurz greift. Wie die diskutierten Beispiele verdeutlichen, wird der Natureingang allein als Basis für die Einteilung des Œuvres in zwei Typen nicht den Ansprüchen gerecht, die die vielgestaltige Beschaffenheit der Texte in Handschrift C an eine Kategorisierung stellt. Dies wird auf den ersten Blick vor allem dann evident, wenn dieses Element in einem Lied nicht vorhanden ist: In dem Fall wäre eine dementsprechende Zuteilung eines solchen Textes bei einer strikten Orientierung an Liliencrôns Prinzip nicht möglich; in der Praxis zeigt sich jedoch, dass zehn von zwölf Lieder anhand des Miteinbezugs von formalen, den Liedaufbau betreffenden sowie inhaltlich-kontextuellen Kriterien sehr wohl einer Jahreszeit zugeordnet werden können.

III.2.1.2 Kritik an früheren typologischen Modellen

Während es sich bei der schlichten Kategorisierung von Neidharts Werk in Sommer- und Winterlieder noch nicht um eine Typologie im engeren Sinne handelt, wurde ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mehrfach der Versuch unternommen, das Œuvre des Dichters systematisch zu erfassen und zu beschreiben. Die dahingehenden Modelle von Kurt Ruh und Günther Schweikle werden im folgenden Abschnitt diskutiert und dabei insbesondere in Hinblick auf ihre Anwendbarkeit auf Neidharts Lieder im Codex Manesse auf ihre Stärken und Schwächen überprüft.[463]

a) Kurt Ruh 1986

Den ersten Ansatz, Neidharts Lyrik als komplexes System von Elementen und Merkmalen zu beschreiben, die in den einzelnen Liedern in regelhafter Weise wiederkehren, publizierte 1986 Kurt Ruh. In seinem Aufsatz referiert er eingangs auf die 1971 von Michael Titzmann publizierten Überlegungen zum Verhältnis

[463] Eine detaillierte kritische Diskussion der genannten Typologien, allerdings nicht mit speziellem Fokus auf die in Handschrift C enthaltenen Lieder, findet sich in BLEULER 2018b.

der Neidhart-Lieder zum Hohen Minnesang.[464] Dieser versucht eine Transformation des Neidhart'schen Systems aus dem Minnesang-Systems mithilfe eines strukturalistischen Ansatzes, wobei die Genese von Sommer- und Winterliedern – welche hierbei gemäß der diesbezüglichen Klassifikation von Wießner/Fischer/Sappler differenziert werden – gleichermaßen auf die Hohe Minne zurückgeführt wird. An diesem Vorgehen bemängelt Ruh, dass das „Ineinsnehmen" der beiden Liedtypen „vielfach zu unscharfen Konturen [führte]", die nachträglich korrigiert werden mussten.[465] Ebenso wie Titzmann geht er jedoch von der Annahme aus, dass der ‚klassische' Minnesang die Voraussetzung für beide Liedtypen darstellt, was sowohl ihre Rezeption als auch ihre Entstehung betrifft[466]. Während das Verständnis von Neidharts Dichtung tatsächlich nur vor der Folie der Hohen Minne möglich ist, gibt es – wie in Unterabschnitt III.2.1.3 anhand von Worstbrock und Bleuler zu zeigen sein wird – jedoch Hinweise darauf, dass es sich mit der Genese der Sommerlieder von Liedtypus I anders verhält als bei Ruh dargestellt. Diese weisen vielmehr signifikante strukturelle und inhaltliche Ähnlichkeiten zur frühen volkssprachigen Lieddichtung auf,[467] sodass für Sommer- vs. Winterlieder auch in dieser Hinsicht eine zusätzliche Differenzierung vonnöten wäre.

Die erste Problematik, die sich bei Ruhs typologischem Ansatz in Hinblick auf die Sommerlieder ergibt, besteht darin, dass er durch die Beschränkung der zu kategorisierenden Texte auf jene, die in der ATB-Ausgabe ediert sind, einem Vollständigkeitsanspruch nicht gerecht wird. Das bedeutet, dass mindestens[468] 14 Lieder aus Handschrift C mit Bezug auf diese Jahreszeit aus der Typisierung ausgeklammert werden (darunter sieben der neun singulären Überlieferungen)[469]. Zusätzlich zu dieser Vorauswahl werden auch „Sonderfälle,

---

[464] TITZMANN, Michael: Die Umstrukturierung des Minnesang-Sprachsystems zum ‚offenen' System bei Neidhart, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45/3 (1971), S. 481–514.

[465] RUH 1986, S. 253.

[466] RUH 1986, S. 253.

[467] Auf das diesem Liedtypus zugrundeliegende Substrat einer „ältere[n] ländliche[n] poesie" wies bereits LILIENCRÔN 1848 hin, wie auch BLEULER 2018b, S. 121 anmerkt.

[468] Über die beiden nach derzeitigem Forschungsstand nicht mehr rekonstruierbaren Lieder kann naturgemäß keine Aussage getroffen werden.

[469] Dabei handelt es sich um C 20–22 (singulär), C 23–25, C 107[189]–109[197], C 113[195]–115[197] (singulär), C 116[198]–118[200] (singulär), C 119[201]–123[205] (singulär),

die sich laut Ruh angesichts einer „andersartige[n] Thematik und Funktion deutlich außerhalb des Systems“[470] befinden, nicht berücksichtigt, was für den Codex mit C 26–*33 (SL 11) und C 135[217]–139[221] (SL 12) zwei weitere Lieder betrifft. Ein Ausschluss von 16 der 46, d.h. 35 % der bis heute bekannten Texte in Handschrift C, schränkt nun allerdings die Repräsentativität des untersuchten Corpus für das gesamte Œuvre Neidharts erheblich ein. Zugleich wird durch die Aussonderung von Liedern, die nicht in ein bestimmtes, als „System“ bezeichnetes Schema passen, auch der Blick auf die Vielfalt und den Variationsreichtum der in den Handschriften Neidhart zugeordneten Texte verstellt.

Die von Ruh auf die noch verbliebenen Sommerlieder angewendeten Beschreibungskategorien beziehen sich auf Natureingang, Thematik, Minneschema und Sängerrolle. Aus der Sprecheridentität im Rahmen der unterschiedlichen thematischen Ausrichtungen ergeben sich drei verschiedene Subtypen: Mutter-Tochter-Dialog, Gespielinnen-Dialog und Sängerlied (ggf. mit Mädchenstrophe). Bezüglich des Minneschemas und der Sängerrolle wird Neidharts Lyrik dadurch definiert, dass die laut Ruh dafür typischen Unterschiede zum Konzept der Hohen Minne genannt werden. Eine derartige „enge[] Fixierung auf den ‚klassischen‘ Minnesang“[471] wurde in der Forschung bereits in Bezug auf Titzmanns Aufsatz mehrfach kritisiert; zuletzt adressierte Anna Kathrin Bleuler 2018 in dieser Hinsicht zwei sich daraus ergebende Konsequenzen:

> 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.[472]

Dazu kommt, dass die bei Ruh genannten Veränderungen gegenüber dem Hohen Minnesang nicht in allen Fällen in dieser Form zu bestätigen sind. Zwar

C 124[206]–127[209] (singulär), C 131[213]–134[216], C 145[227]–149[231], C 150[232]–154[236], C 174[255]–176[257], C 192[272]–195[275] (singulär), C 205[285]–207[287], sowie C 208[288]–209[289] (singulär).

[470] RUH 1986, S. 254.

[471] BLEULER 2018b, S. 118.

[472] BLEULER 2018b, S. 121.

kommt es etwa in Neidharts Sommerliedern zu einer Abweichung vom ‚klassischen' Konzept in Hinblick auf die Tatsache, dass es sich beim Mann nach wie vor um einen (wenn auch angesichts seines maroden Gutes offenbar verarmten Land-)Adligen handelt, bei der Frau allerdings um eine ständisch niedriger gestellte Dorfbewohnerin. Dennoch kann hierbei nicht von einer „Vertauschung" des sozialen Status[473] gesprochen werden, nachdem in der Hohen Minne das gesamte Figureninventar dem Adelsstand zugehörig ist. Zudem handelt es sich mit Blick auf bestimmte Lieder u.a. in C nicht um eine klare Umkehrung der Minnerelation, wobei der sich stets passiv verhaltende Ritter von ihn begehrenden Dörperfrauen umworben würde, sondern „die Emanzipation der Frau ist [...] nur eine scheinbare"[474]; ihrem Tanzwunsch mit dem Ritter ging sehr wohl dessen eigene Initiative voran. Erwähnt wird dies nicht durch ihn selbst, der in den Sommerliedern zumindest in den von Ruh untersuchten Liedern tatsächlich kaum zur Sprache kommt, sondern durch die jungen Frauen selbst. So erzählt das Mädchen in C 196[276]–199[278] (SL 18) seiner Mutter:

> *ia sast er mir ein rosen tschapel uf das houbet in*
> *das het liehten schin*
> *zwen gemalt kalzen die braht er mir über rin*
> *die trage ich noch hiute an minem beine*
> (C III,2–4)

Anhand von Geschenken wie einem Rosenkranz und roten Schuhen, die in Bezug auf die Liebesthematik eine suggestive Bedeutung besitzen, ist es dem Ritter von *riuwental* offenbar gelungen, die junge Frau für sich zu gewinnen. Zugleich gilt das offenbar für sämtliche Dörpermädchen, nachdem die Mutter von einem anderen Mädchen namens Jüte zu berichten weiß, das nach der Kontaktaufnahme mit ihm ein Kind gebar (vgl. Str. II). Der Normbruch in Bezug auf den ‚klassischen' Minnesang besteht hierbei vielmehr darin, dass der Dienst des Mannes nicht mehr rein auf geistiger bzw. künstlerischer Ebene

[473] RUH 1986, S. 259.

[474] BLEULER 2018a, S. 99. Wie Bleuler anmerkt, ist dies aus produktionsästhetischer Perspektive gleichzeitig auch auf die Tatsache zu beziehen, dass es sich bei den Frauen zugeschriebenen Aussagen nicht tatsächlich um Frauenrede handelte, sondern um „eine von einem männlichen Autor erschaffene weibliche Stimme" (ebd.).

besteht, sondern auf materiellen Gaben beruht.[475] Diese Geschenke im Rahmen der Werbung können auch indirekt thematisiert werden, wenn das männliche Ich – das v.a. in den Winterliedern Neidharts durchaus auch in dieser Hinsicht selbst zu Wort kommt – beispielsweise davon spricht, dass es an der von ihm umworbenen Frau einen roten Gürtel erblickt hat, den ihr offenbar einer seiner Rivalen aus der *dörper*-Gemeinschaft geschenkt hat (vgl. C 119[201]–123[205], Str. III,3–4). In demselben Lied betont das Sänger-Ich, nicht eher von seinem Ansinnen abzulassen, als dass er die Gunst einer jungen Frau namens *Diemel* errungen hat (vgl. Str. I,1–3). Er selbst möchte ihr sein Gut *riuwental* schenken, was sie jedoch sogleich ablehnt (vgl. Str. II,7–10). Einige Verse aus dem rekonstruierten C-Teil von SL *14 (C 85[146]–*153) verdeutlichen ebenfalls die aktive Rolle des Mannes und stellen zudem ein bezeichnendes Beispiel für den oft abrupten Wechsel zwischen der Referenz auf das Bezugssystem der Hohen Minne und dem parodistischen Bruch damit dar: Während die allgemeine, an eine konventionelle Minnereflexion erinnernde Aussage *der manne ist vil / die noch gerne dienent guten weiben* (Str. *V,7) auf den nichtadligen Stand der als begehrenswert dargestellten Frauen verweist, deutet die Antwort *ez wirbet einer umbe mich der trouren kan vertreiben* (Str. *V,4–5 ~ R 15,V,4–5) vonseiten einer Gespielin zudem auf die Erfüllbarkeit des initiativ durch den Mann angestrebten Liebesverhältnisses hin.

Damit kann auch Ruhs These vom „Auseinandertreten von Sänger und Liebhaber“[476], wobei die erste Rolle jene des passiven Begehrten und nur die zweite eine – allerdings nur implizit – aktive ist, nicht als durchweg für alle Lieder gültig betrachtet werden. Dass die Sängerrolle als positiv wahrgenommen werden würde, während jene des Liebhabers negativ konnotiert sei, ist zudem angesichts der Aussagen der Frauen über den Ritter von *riuwental* zu bezweifeln. Der sehr häufig gleichzeitige Bezug auf beide Rollen sowie die fragwürdige Reputation des um die Dörpermädchen werbenden Ritters[477] kommt beispielsweise in C 196[276]–199[278] (SL 18) explizit zum Ausdruck, wo die Mutter ihrer Tochter über Jüte erzählt: *mit einem liede wuohs er ir uf das wempel / si gewan ein kint bi im das heisset lempel* (Str. II,4–5). Ebenfalls zu hinterfragen ist die von Ruh postulierte Dominanz der Sängerfunktion in den Sommerliedern

[475] Vgl. Bleuler 2018a, S. 99.
[476] Ruh 1986, S. 262.
[477] Vgl. Bleuler 2018a, S. 99.

Neidharts, in denen mit Blick auf etliche C-Lieder – wie im Zuge der Typisierung ausgewählter Lieder in Unterabschnitt III.2.3.3 veranschaulicht wird – vielmehr die Rolle des Liebenden in den Mittelpunkt gerückt erscheint.

Unter den Winterliedern sind es mind. sieben Texte (darunter drei singuläre Überlieferungen), die aus Ruhs Analyse von vornherein ausgeklammert sind, nachdem sie nicht in der ATB-Ausgabe ediert wurden.[478] Zusätzlich zu diesen werden WL 21, das nicht im C-Corpus Neidharts enthalten ist, und als achtes C-Lied C 110[192]–112[194] (WL 37) ausgesondert. Bei letzterem Text erfolgte dies mit der Begründung, es würde sich dabei um eine „Reihung von Einzelstrophen“[479] handeln, zwischen denen der Autor offenbar keine semantische Zusammengehörigkeit erkannte. Die Untersuchung des Liedes in Unterabschnitt III.2.3.3 der vorliegenden Arbeit gibt ebenfalls Hinweise darauf, dass es nicht als Winterlied zu kategorisieren ist, wobei dieses Urteil jedoch auf anderen Gesichtspunkten beruht. Damit werden bei sieben der 23 hier diesem Typus zugeordneten Neidhart-Lieder in Handschrift C, d.h. 30 % der Gesamtmenge, bei Ruh aus der Typologie ausgeschlossen, womit auch in diesem Fall keine Repräsentativität für das C-Corpus gegeben ist.

Als Beschreibungskategorien für die Winterlieder werden bei Ruh Natureingang, Thematik, Sängerrolle sowie zusätzlich zu den Sommerliedern auch die Rolle der *vrouwe*, die Dörperrolle und das Minneschema in den Blick genommen. Bereits angesichts dieser Divergenzen im deskriptiven Umgang mit den Sommerliedern ist hierbei keine direkte Vergleichbarkeit zwischen den beiden Liedtypen gegeben. Innerhalb jeder Kategorie kommen einige typische Merkmale der analysierten Lieder zur Sprache: So wird hinsichtlich des Natureingangs wie bereits für die Sommerlieder (in Bezug auf SL 1) auch für die Winterlieder festgestellt, dass ein einziges der ausgewählten Lieder keine Naturdarstellung enthält (WL 4); an Liliencrôns vordergründigem Kriterium für die Typenunterscheidung wird also analog zur ATB-Ausgabe großteils, wenn auch nicht durchgehend festgehalten. Dass in C allerdings noch mehrere Lieder vorhanden sind, auf die es nicht anwendbar ist, wurde bereits in Unterabschnitt III.2.1.1 deutlich. Charakterisiert wird die Darstellung des Winters dadurch, dass

[478] Dabei handelt es sich um C 23–25, C 116[198]–118[200] (singulär), C 119[201]–123[205] (singulär), C 131[213]–134[216], C 145[227]–149[231], C 192[272]–195[275] (singulär), sowie C 205[285]–207[287].
[479] RUH 1986, S. 262.

sie in den meisten Fällen durch das Sänger-Ich, in reduzierter Form sowie *ex negativo* erfolgt, indem das Fehlen sommerlicher Elemente thematisiert wird.[480] Dies bringt mit sich, dass die Winterthematik oftmals nur angedeutet erscheint. Das Thema der Minneklage tritt erst in WL 11 und in Liedern mit höherer Zahl auf, fehlt aber auch in Texten mit gesellschafts-/zeitkritischer Thematik (in C WL 28 und 29) oder kann durch eine Dörperklage ersetzt werden.

Hinsichtlich der Rolle des Ichs zeigt sich, dass dieses außer in einigen der mit Ziffern zwischen 1 und 10 nummerierten Lieder nur dann in seinem Liebeswerben erfolgreich ist, wenn es dieses nicht mittels Gesang betreibt. An dessen Stelle treten in der *dörper*-Welt das *rûnen* mit dem umworbenen Dörpermädchen oder dessen Berührung, d.h., Verhältnisse zwischen Mann und Frau werden in der *dörper*-Welt auf konkreter, körperlicher Ebene ausgehandelt, wobei sich das Sänger-Ich von diesem Verhalten affizieren lässt. Des Weiteren wird zwischen verschiedenen Gründen für seinen gesanglichen Misserfolg unterschieden (neben der Ablehnung der Dame auch das Vorhandensein von Konkurrenten, die Verhinderung seiner Annäherungsversuche durch die *dörper* oder sein Alter) sowie zwischen unterschiedlichen Arten des Ichs, mit diesen Rückschlägen umzugehen (Drohung, Resignation, Klage oder Absage an das Sängerdasein).

In Bezug auf die Relation des hier vorhandenen Verhältnisses zwischen Ritter, Dörperfrau und Dörpergesellschaft zum System des ‚klassischen' Minnesangs erkennt Ruh, dass hierbei „funktionell die Analogie [dominiert], jedenfalls in stärkerem Maße als im Verhältnis SL und Minnesang"[481]. Er konstatiert, dass das traditionelle Minneschema in den Winterliedern erhalten bleibt, wenn man vom niederen sozialen Status der Frau – die er noch gemäß der früheren Forschungstradition mit einem Bauernmädchen gleichsetzt – und der vorwiegend an Rivalität orientierten Funktion der *huote* absieht, welche durch die *dörper* verkörpert wird. Parodistische Elemente ergeben sich sowohl aus der äußerst positiven Darstellung der Dörperfrau durch den Ritter bei völliger Ignoranz der Tatsache, dass sie für ihn unter ständischen Gesichtspunkten betrachtet keine angemessene Geliebte darstellt, als auch aus dessen Konkurrenzverhältnis mit den anderen *dörpern*, deren von ihm angeprangertes gewalttätiges Verhalten er zugleich selbst übernimmt.

---

[480] RUH 1986, S. 262f.

[481] RUH 1986, S. 269.

Als Charakteristika der Winterlieder im Allgemeinen werden somit einerseits der Natureingang und andererseits die in allen Texten präsente Dörperthematik genannt, die laut Ruh z.T. „angehängt oder funktionslos“[482] erscheint, wobei aber laut Ruh gerade auch diese bezugslos bzw. unmotiviert erscheinenden Erwähnungen die Notwendigkeit der Dörperthematik als Bestandteil von Winterliedern verdeutlichen. Die Minneklage tritt häufig auf, ist jedoch wie oben erwähnt optional. Während die meisten Lieder dem *genre subjectif* zugeordnet werden, ist nur das – in C nicht vorhandene – WL 8 dem *genre objectif* zugeteilt; als Mischtypen werden, ebenfalls ohne weitere Angabe von Gründen für diese Entscheidung, unter den Liedern in C WL 1, 2, 3 4, 7 und 17 bezeichnet.

Daneben wird unter Berufung auf die auf Moriz Haupt zurückgehende,[483] mittlerweile überholte[484] Werkchronologie von Neidharts Winterliedern auch ein ‚Sondertypus‘ eingeführt, dem WL 1 bis 10 angehören. Kennzeichnend für diese Kategorie ist laut Ruh: „Die Minneklage fehlt, das Genrehafte ist verhältnismäßig betont, der Sänger ist mehrheitlich als Minner nicht engagiert oder dann erfolgreich, die Dörper sind noch nicht zum ‚Feindbild‘ typisiert.“[485] Im Rahmen des Abschnitts zum Natureingang wird zudem die Rolle des Sängers als Figur angesprochen, die zu Freude und Tanz aufruft. Die den einzelnen Liedern zugewiesenen Nummern werden hierbei zugleich als Anzeige für die Reihenfolge ihrer Entstehung betrachtet, im Laufe derer sich die Beziehung des – zugleich als realhistorische Autorfigur angesehenen – Sänger-Ichs zu den *dörpern* merklich verschlechterte[486]; dieses biographistische Konstrukt ist heute nicht mehr akzeptabel, zumal in der Überlieferung nichts auf eine chronologische Abfolge der entsprechenden Lieder hindeutet.[487]

Mit WL 1–4 sowie WL 7 befinden sich fünf dieser Lieder auch in Handschrift C, wobei in zwei davon allerdings auch der bei Ruh genannte inhaltliche Aspekt dieses ‚Sondertypus‘ – d.h., das Nichtvorhandensein von

---

[482] Ruh 1986, S. 271.

[483] Vgl. Haupt 1858, S. 104 u.a.

[484] Vgl. Bleuler 2008, S. 1.

[485] Bleuler 2008, S. 1.

[486] Vgl. Ruh 1986, S. 268.

[487] WL 1–10 sind in keiner einzigen Handschrift durchweg hintereinander bzw. überhaupt in der Reihenfolge ihrer Nummerierung eingetragen, und es ist auch angesichts zahlreicher Abweichungen der verschiedenen Textzeugen auf lexikalischer wie morphologischer Ebene auf keine gemeinsame Vorlage zu schließen, in der diese Lieder im Ensemble tradiert worden wären.

Minneklage bzw. ‚Dörperfeindschaft' – zu hinterfragen ist. So spricht in Str. I von WL *4 (C *167–*90[172]) das Sänger-Ich seine Geliebte an und bittet sie mittels der Metapher eines Huhns, das für sein ‚Singen' Weizenkörner erhält, um Lohn für seine Sangeskunst. Die Aussicht darauf bezeichnet das Ich lediglich als *guet geheizze* (C *167,I,5 ~ R 33,I,5), d.h. ‚schönes Lohnversprechen', und weist mit der Aussage *mach si durch ir geilicheit / miniu leit / wenden ia ist min chumber clage bære* (C *167,I,10–12 ~ R 33,I,10–12) darauf hin, dass sein Kummer erst durch die Erhörung vonseiten der Geliebten ins Gegenteil verkehrt werden kann. Somit handelt es sich hierbei sehr wohl um eine Minneklage, die von mangelndem Erfolg des – hier als Minnesänger tätigen – Ichs gegenüber einer Frau zeugt.

Ebenfalls in WL 4 werden durch das lyrische Ich Verhalten und Aussehen eines *dörpers* thematisiert. Die Haltung des Sänger-Ichs gegenüber diesem stellt sich als eine sehr negative heraus, zumal es ihm in Str. IV Eitelkeit vorwirft (vgl. C *170,IV,7–8 ~ R 33,IV,7–8), in Str. V seinen Annäherungsversuchen gegenüber Engelbolds Tochter Ave eine Absage erteilt (vgl. C *171,4–5 ~ R 33,V,4–5) und in Str. VI abschätzige Bemerkungen über seine Kleidung und Sangeskunst äußert (*im ist sin traye nie so wol zerhowen / noch sin chel / ni so hel / er enmug sie sin wol erlazzen*; C *172,1–4 ~ R 33,VI,1–4). Auch in WL 1 (C 158[240]–162[244]) findet sich Polemik gegen einen *dörper* namens Lanze, der mit einem Kind verglichen (vgl. C *52,3 ~ d 4,V,3) und als stets kampfbereiter, sich wie *ein ber* fortbewegender Mann mit übertriebener Rüstung beschrieben wird, dem gute Absichten fremd sind (vgl. C *53 ~ d 4,IV). Das Thema der ausgeprägten Aversion des Ichs gegenüber den *dörpern* findet sich also ebenso wie jenes der Minneklage auch bereits in den Liedern Nr. 1 und 4. Allein angesichts dieser für Handschrift C (z.T. anhand der Rekonstruktion des Blattverlusts) festzustellenden Aspekte ist die postulierte Homogenität der diesem ‚Sondertypus' zugeordneten Lieder – selbst, wenn sie von der Vorstellung einer Werkchronologie losgelöst betrachtet werden – fraglich.

Insgesamt lässt sich mit Bleuler konstatieren, dass die Kritik Ruhs an der gemeinsamen Orientierung von Sommer- wie auch Winterliedern am Hohen Minnesang begründet ist, er selbst jedoch nach dem Ausschluss sämtlicher Lieder, die sich nicht in das von ihm postulierte System einfügen, nach demselben Prinzip verfährt. Zwar enthält die Typologie mit der Unterteilung in Lied-Subtypen anhand der Sprecheridentität (Sommerlieder) und in die Themen ‚Freude-/Tanz-Appell', ‚Minneklage' und ‚Dörperfeindschaft' (Winterlieder)

einige basale Eckpunkte zur Unterscheidung einzelner Liedteile, allerdings werden die Beschreibungskategorien und ihre verschiedenen Ausprägungen nicht systematisch zueinander in Bezug gesetzt oder über eine strukturelle Abfolge miteinander verbunden. Sowohl dadurch als auch angesichts der Nichtberücksichtigung von Liedern, für die die genannten deskriptiven Parameter nicht ausreichen, ist es nicht möglich, aus diesen Elementen und Merkmalen eine allgemein auf Sommer- und Winterlieder anwendbare Typologie zu generieren.

b) Günther Schweikle 1990

In Schweikles Untersuchung werden ebenfalls hauptsächlich diejenigen Lieder berücksichtigt, die in der ATB-Ausgabe ediert sind, wobei aber auch zusätzliche Texte der Überlieferung nach der Edition von Haupt/Wießner miteinbezogen wurden. Das Corpus wird somit einerseits bezüglich der explizit erwähnten Lieder gegenüber Ruh erweitert und andererseits durch die oftmalige Angabe „u.a." auch relativ offengehalten, sodass hierbei kein definitiver Ausschluss von Liedern möglich ist, die im Codex Manesse enthalten sind. Vielmehr fungiert diese Strukturierung als ein Modell, dessen unterschiedliche Kategorien und weitere Untergruppen sukzessive ergänzt werden können. Eingangs werden verschiedene „Merkmale für eine Gattungskennzeichnung" genannt: formale und strukturale Kriterien, kennzeichnende Personen, Intentionen sowie Grundstimmungen.[488] Nachdem Schweikle die miteinbezogenen Neidhart-Lieder in drei – bzw. bestimmte Strophen auch in eine vierte – Kategorie(n) gliedert, die wiederum in weitere Subtypen geteilt sind, ist gegenüber der Typologie von Ruh auch eine verstärkte Systematisierung zu erkennen. Zudem wird hierbei eine Korrelation zwischen den ersten beiden Liedtypen und der in den jeweiligen Liedern am häufigsten verwendeten Strophenform festgestellt. Des Weiteren erfolgt kein direkter Vergleich des Verhältnisses zwischen Sänger-Ich bzw. Liebendem, Geliebter und *dörper*-Gesellschaft mit dem Hohen Minnesang; stattdessen werden für jede Kategorie eigene, damit nur teilweise in Verbindung stehende Charakteristika definiert.

Als übergreifende Kennzeichen der Sommerlieder werden sowohl der sommerliche Natureingang – hier auch explizit in Form von „nur einzelne[n]

[488] Vgl. SCHWEIKLE 1990, S. 69; zur Diskussion vgl. BLEULER 2018b, S. 122.

jahreszeitliche[n] Hinweise[n]“ akzeptiert – sowie ein „fiktive[r] Raum um ein allegorisches *Riuwental* (Jammertal)“ als Schauplatz genannt.[489] Typischerweise sind sie zudem in Reienstrophenform – seltener auch in Kanzonen- oder Periodenstrophenform – verfasst und vermitteln vorwiegend eine Atmosphäre der Hochgestimmtheit, die mit dem Sommerbeginn einhergeht, wobei jedoch auch aus den Winterliedern übernommene Elemente auftreten können. Prinzipiell wird bei den Sommerliedern zwischen Dialogliedern und Monologliedern unterschieden.

Erstere werden, je nach darin miteinander interagierenden Figuren, wiederum in drei verschiedene Untergruppen eingeteilt: Die Mutter-Tochter-Gesprächslieder, die in C elf Lieder umfassen[490], die Gespielinnen-Gesprächslieder, die dort durch das teils rekonstruierte Lied C *85[146]–*89[*150] bzw. –*153 (SL *14) sowie durch C 174[255]–176[257][491] vertreten sind, und die Sänger-Mädchen-Dialoge, die drei Texte ausmachen.[492] Dabei wird allerdings auch auf die Schwierigkeit hingewiesen, dass die Sprecheridentität nicht in allen Fällen eindeutig feststellbar ist, sodass gelegentlich keine klare Zuteilung zu einer Untergruppe getroffen werden kann.[493] Die Frauen-Dialoglieder im Allgemeinen führt der Autor zurück auf eine „Tradition der Frauenlieder, in denen auch im Hohen Minnesang die Frau als die Begehrende erscheinen und offen ihre Sehnsüchte, ihre Liebesbereitschaft äußern kann“[494], wobei er von einer Abwandlung der Pastourellensituation spricht, bei der die Werbung – ebenso wie laut Ruh – aktiv vonseiten der Frauen geschieht und die

[489] SCHWEIKLE 1990, S. 71.

[490] Dabei handelt es sich um C 41[100]–49[108] (SL 23); C 50[109]–57[116] (SL 21); C 91[173]–99[181] (SL 24); C 124[206]–127[209]; C 128[210]–130[212] (SL 1, singulär); C 140[222]–144[226] (SL 2); C 150[232]–154[236]; C 180–185[265] (SL 6); C 186[266]–191[271] (SL 7; singulär); C 196[276]–199[279] (SL 18) sowie C 200[280]–204[284].

[491] Nachdem in C auf den sommerlichen Natureingang in Str. I der Monolog der Gespielin folgt, der durch die Worte *ir gespil / gab ir des antworte* (V. 1–2) eingeleitet wird, ist hierbei die Naturdarstellung als Rede des Mädchens zu verstehen.

[492] Dabei handelt es sich um C 113[195]–115[197], C 116[198]–118[200] und C 119[201]–123[205] (alle drei singulär bezeugt). Davon ist laut meiner Typologie aber nur das erste Lied Teil der Sommerlieder, während die beiden anderen aufgrund von Hinweisen auf den Herbst bzw. dem formalen und inhaltlichen Aufbau sowie einer im Präteritum gehaltenen Beschreibung einer sommerlichen Szene dem Winterlied-Typus zugeordnet wurden.

[493] Vgl. SCHWEIKLE 1990, S. 77.

[494] SCHWEIKLE 1990, S. 72.

Begebenheit aus subjektiver Perspektive erzählt wird. Die Monologlieder umfassen zum einen die Sommerpreislieder, die wiederum in der „Tradition älterer Natur- und Liebeslieder“[495] verortet werden (in C vier Lieder[496]). Daneben wird auch die Gruppe der ‚pastourellenartigen Lieder‘ genannt, die nur aus der Sicht des Sängers geschildert werden, jene der ‚Minnelieder‘, die meist die Themen Minneklage und Frauenpreis kombinieren, sowie jene der ‚Zeit- und Weltklagen‘. Die erste und dritte Gruppe sind nicht in C enthalten, während der zweiten von Schweikle das singulär überlieferte Lied C 20–22 zugeordnet wird, ohne dass dieses – abgesehen von einer auf den Sommer bezogenen Interpretation der *wnneklichen zit* (V. 2), die hier allerdings explizit von der Anwesenheit der Geliebten abhängig ist – Jahreszeitenhinweise beinhalten würde. Die ‚dörperlichen Sommerlieder‘ schließlich enthalten vorwiegend spöttische Beschreibungen des Verhaltens und Aussehens von *dörpern* durch das Ich, dessen Feindschaft ihnen gegenüber auf dem ‚Spiegelraub‘ an *Friderûn* gründet. Dieser Gruppe kann das Lied C 107[189]–109[191] zugeordnet werden, in dem vom teils gewalttätigen sommerlichen Ballspiel der *dörper* berichtet wird.

Die Winterlieder werden zunächst in die beiden thematisch definierten Subtypen ‚Dörperlieder‘ und ‚Sog. *Werltsüeze*-Lieder (Alterslieder)‘ geteilt. Unter den Dörperliedern befinden sich wiederum zum einen die beiden Untergruppen ‚dörperkonforme Lieder‘ und ‚dörperkontroverse Lieder‘, wobei hier als Kriterium die Grundstimmung des Ichs gegenüber den *dörpern* fungiert. Dabei nennt Schweikle insbesondere hinsichtlich der dörperkonformen Lieder Beispiele, die bereits im Abschnitt zu Ruhs Typologie mit einem Blick auf die in Handschrift C vorhandenen Texte kritisch diskutiert wurden: „Nicht im Gegensatz zu den Dörpern [gezeigt]“ wird das Ich laut Schweikle „etwa in WL 1–10“[497], was der Vorstellung von Neidharts Werkchronologie entsprechen würde. Allerdings werden in WL *1 (C *50–*54) und WL *4 (C* 167–*90[*172]) durchaus Spott über das Aussehen und Klagen über das Verhalten von *dörpern* geäußert. Bei einer versuchsweisen Übernahme dieser Einteilung für die Lieder in Handschrift C müsste also die Anzahl der dörperkonformen Lieder auf nur

[495] SCHWEIKLE 1990, S. 77.

[496] Dabei handelt es sich um C 155[237]–157[239] (SL 3); C 163[245]–167[248] (SL 4); C 177[258]–179[260] (SL 5) und C 208[288]–209[289] (singulär).

[497] SCHWEIKLE 1990, S. 82.

vier korrigiert werden[498], während in sieben weiteren[499] die Isolierung des Ichs bzw. seine Feindseligkeit gegenüber den Dorfbewohnern im Vordergrund steht.

Zum anderen werden die *Friderûn*-Lieder genannt, „in welchen [...] der Spiegelraub an *Friderûn* [...] als signifikante Untat erwähnt wird“[500]; dazu können in C sechs Lieder gezählt werden.[501] Nachdem dieser Übergriff vonseiten Engelmar durch das Sänger-Ich scharf verurteilt wird, enthalten diese jedoch auch dörperkontroverse Elemente, sodass die Zuordnung der Texte zu den ‚*Friderûn*-Liedern‘ anstatt zu den ‚dörperkontroversen Liedern‘ nicht all ihren Bestandteilen Rechnung trägt.

Der zweite Subtypus, ‚*Werltsüeze*-Lieder bzw. Alterslieder‘, ist durch die Grundstimmung „Resignation, Pessimismus [und] ‚Weltmüdigkeit‘“[502] geprägt. Diesem werden aus dem Neidhart-Corpus im Codex Manesse mit C 11–19 (WL 28) und C 58[117]–70[131] (WL 29) von Schweikle zwei Lieder zugerechnet. Wie Schweikle selbst anmerkt, treten allerdings auch in solchen Liedern generell oft Strophen mit Dörperthematik auf (in WL 29 etwa C-Str. II–VII und XII–XIII, d.h. der Großteil des Textes); eine Zuordnung zu diesem Subtypus geschieht somit ebenfalls unter Vernachlässigung der dörperkonformen bzw. -kontroversen Komponente. Zusätzlich dazu wird in WL 29 (C-Str. IV) das *Friderûn*-Ereignis erwähnt, sodass auch eine Zuordnung zu den Liedern dieses Themenkreises denkbar wäre. Dies verdeutlicht einmal mehr die Schwierigkeit, die mit dem Versuch einer klaren Trennung der Texte in verschiedene Unterkategorien einhergeht.

Nachdem nicht alle Lieder, die Schweikle in seiner Untersuchung berücksichtigt, den Kriterien für die Kategorien ‚Sommerlieder‘ bzw. ‚Winterlieder‘ entsprechen, schafft er mit der „Sondergattung“ einen weiteren Liedtypus. Während dessen genaue Definition unklar bleibt,[503] werden ihm sämtliche Texte zugeordnet, die nicht in die beiden anderen Kategorien passen,

---

[498] Dabei handelt es sich um C 71[132[–77[138] (WL 2); C 78[139]–84[145] (WL 3); C 168[249]–173[254] (WL 7) und C 192[272]–195[275] (singulär).

[499] Dabei handelt es sich um C 1–10 (WL 35); C 23–25; C *43–*49 (WL *36); C *50–*54 (WL *1); C 35[94]–40[99] (WL 17); C* 167–*90[*172] (WL *4) und C 131[213]–134[216].

[500] SCHWEIKLE 1990, S. 84.

[501] Dabei handelt es sich um C *55–*63 (WL *31); C *64–*73 (WL *23); C *74–*87 (WL *14); C *154–*160 (WL *25); C 100[182]–106[188] (WL 26) sowie C 158[240]–162[244] (WL 15).

[502] SCHWEIKLE 1990, S. 69.

[503] Vgl. BLEULER 2018b, S. 124.

wobei diese ‚besonderen' Lieder dann nochmals in die Gruppen ‚Reise-(Kreuzzugs-)Lieder', ‚Schwanklieder' und ‚Herbstlieder' unterteilt werden. So sind unter den Texten in C sowohl SL 11 (C 26–*33 bzw. 26–*35) als auch SL 12 (C 135[217]–139[221]), die mit einem sommerlichen Natureingang beginnen – welcher, wie der Autor selbst eingangs beschreibt, ein konstitutives Merkmal von Sommerliedern darstellt – Bestandteile der ersten Gruppe, werden also von ihrer jahreszeitlichen Prägung getrennt betrachtet. Auch WL 37 (C 110[192]–112[194]) wird als ‚Reise-(Kreuzzugs-)Lied' klassifiziert, wobei Schweikle zu diesem Text bemerkt, dass er „ohne situative Bezüge"[504] zum Typus der Winterlieder bleibt, denen es von Haupt zugeteilt wurde.[505] Nachdem sich in dem in C überlieferten Œuvre weder den ‚Schwankliedern' noch in vollem Ausmaß den ‚Herbstliedern' zuordenbare Texte Neidharts befinden[506], bestünde die „Sondergattung" in Bezug auf diese Handschrift allerdings lediglich aus einer Gruppe, die aufgrund ihrer Kreuzzugs- bzw. Reisethematik den Sommer- und Winterliedern gegenüberstehen würde.

Nachdem die Kategorisierung ganzer Lieder an dieser Stelle abgeschlossen ist, bleibt die Frage offen, welchem (Sub-)Typus die beiden verbliebenen, von Schweikle nicht explizit erwähnten Lieder C 145[227]–149[231] und C 205[285]–207[287] gemäß dieser Einteilung zugeordnet werden sollten. Sie werden jeweils durch eine winterliche Naturdarstellung eingeleitet, woraufhin ein Frauenpreis bzw. in ersterem Lied davor auch eine Minneklage folgt, bevor von der Begegnung mit der Geliebten berichtet wird; am Ende steht in letzterem Text eine minnedidaktische Strophe. Nachdem in der Typologie keine Kategorie enthalten ist, die eine Betonung der Minnethematik in Kombination mit einem Wintereingang beschreibt,[507] müssen diese Lieder ausgeklammert werden.

---

[504] SCHWEIKLE 1990, S. 88.

[505] Zur Diskussion von WL 37 in Bezug auf die von mir erarbeitete Typologie für das Neidhart-Corpus in C vgl. Kapitel III, Unterabschnitt III.2.3.3.

[506] Die meisten dieser als ‚Schwanklieder' klassifizierten Texte sind erst in Papierhandschriften des 15. Jahrhunderts überliefert. ‚Klassische', in der Forschung als solche bezeichnete Herbstlieder befinden sich zwar auch im Codex Manesse, allerdings handelt es sich dabei um die Texte anderer Autoren (Steinmar, Johannes Hadlaub).

[507] Angesichts der Tatsache, dass in C 145[227]–149[231], Str. IV,79 sowie Str. V geschildert wird, wie Most getrunken, Nüsse gegessen und Birnen angeboten werden, sind Anklänge an die Kategorie des ‚Herbstliedes' zu erkennen. Dieser wurde von Schweikle allerdings ausdrücklich nur

Schließlich unterscheidet Schweikle – anders als Ruh, der diesen Aspekt in seiner Typologie nicht berücksichtigt – in einem vierten Unterkapitel zudem zwischen verschiedenen „besonderen Strophentypen", die über ihren Inhalt definiert werden. Dabei handelt es sich um Strophen, die sich dadurch auszeichnen, dass sie textinterne (Trutzstrophen) wie auch textexterne (Bitt- und Bilanzstrophen) Kommunikation des lyrischen Ichs anzeigen, wobei diese Liedabschnitte meist nicht in der gesamten Überlieferung zu einem bestimmten Lied tradiert sind. Es wird davon ausgegangen, dass je nach Vortragssituation unterschiedliche Strophenarten verwendet oder aber sie ganz weggelassen wurden; auch eine Auslassung durch manche der Schreiber ist denkbar.[508] Für das Neidhart-Corpus im Codex Manesse erweist sich diese Einteilung allerdings erneut insofern als wenig sinnvoll, als darin mit den Bittstrophen nur einer der genannten Strophentypen enthalten ist, [509] die somit eine Sonderposition einnehmen würden, welche sich auf gleicher Ebene mit Sommer-, Winterliedern und ‚Sondergattungen' befände. Bilanzstrophen sind lediglich in Handschrift c vorhanden, während Trutzstrophen in der Parallelüberlieferung zu den in C bezeugten Winterliedern 17 und 29 vorkommen, jedoch nicht im Codex selbst. Problematisch erscheint zudem die von den jeweiligen Liedern losgelöste Betrachtung einzelner Strophen, die aus den Texten ausgegliedert und eigenen Kategorien zugewiesen werden. Während eine derartige Vorgehensweise den Fokus auf die in der Forschung bis dahin wenig beachteten Charakteristika der drei Strophentypen[510] richtet, verstellt sie jedoch zugleich auch den Blick auf ihr Bedeutungspotential im Gesamtkontext der Lieder, deren Bestandteil sie sind.

---

das Lied ‚Neidharts Fraß' bzw. ‚Neidharts Gefräß' zugeordnet, das erst in Papierhandschriften aus dem 15. Jahrhundert überliefert ist; vgl. Schweikle 1990, S. 92.

[508] Vgl. SCHWEIKLE 1990, S. 93.

[509] Dabei handelt es sich um drei z.T. explizit an Fürst Friedrich II. von Österreich gerichtete Heischestrophen: In C 10 (C 1–10; WL 35) bittet das Ich um eine Behausung, in C 19 (C 11–19; WL 28) anhand der Metapher eines Vogels um Lohn für seine Sangeskunst. Die Strophe C *73 (C *64–*73; WL *23) ist nicht mehr wörtlich rekonstruierbar, kann jedoch anhand Melchior Goldasts Notiz *vlins* sowie der Parallelüberlieferung in den Handschriften d und c als Bitte um Zinsverringerung identifiziert werden (vgl. Kap. II.2.3.2). Alle drei Strophen befinden sich jeweils am Ende der sie enthaltenden Lieder.

[510] Schweikle referiert hier lediglich auf ALEWYN, Richard: Naturalismus bei Neidhart von Reuental, in: *ZfdPh* 56 (1931), S. 37–69, sowie WACHINGER, Burghart: Die sogenannten Trutzstrophen zu den Liedern Neidharts, in: Werner, Otmar/Nau-mann, Bernd (Hgg.): *Formen*

Als ein grundsätzliches Problem erweist sich auch bei Schweikle die Praxis, im Zuge der Typisierung bestimmte Systeme für Sommer- bzw. Winterlieder zu entwerfen, dem nicht alle untersuchten Lieder entsprechen, sodass wiederum neue Kategorien für „Sondergattungen" und „besondere Strophentypen" geschaffen werden müssen. Dies führt zu einer Trennung von Liedern, die hinsichtlich der thematisierten Jahreszeit demselben Typus entsprechen würden, wodurch „konstitutive Bezüge zu Neidharts Sommer- und Winterlied-Genres in Schweikles Beschreibung unberücksichtigt bleiben"[511]. Das Desiderat für eine Typologie, die auch diesen basalen Charakteristika Rechnung trägt, besteht darin, das System mit ausreichender Flexibilität zu gestalten, um sämtliche zu Winter- bzw. Sommerliedern zugehörigen Texte darin erfassen zu können. D.h., es wäre notwendig, die Beschaffenheit der Typologie an das gesamte vorhandene Liedmaterial anzupassen, anstatt die Lieder umgekehrt durch Ausgliederung und Erstellung weiterer Kategorien einem vorgefertigten Schema entsprechend zu machen. Eine Art der Strukturierung, die zumindest bezüglich der Sommerlieder in der Berliner Neidhart-Handschrift R diesen Ansprüchen genügt, ist die im folgenden Abschnitt diskutierte Typologie von Bleuler.

III.2.1.3 Gegenwärtiger Forschungsstand

Eine grundlegende Prämisse von Bleulers Arbeit besteht darin, dass keine Vorauswahl der zu typisierenden Lieder anhand von Editionen getroffen, sondern die gesamte handschriftliche Überlieferung in die Untersuchung miteinbezogen wird. In diesem Fall betrifft das jene 18 Lieder in Handschrift R, die inhaltliche Hinweise auf den Sommer – hier auch alle in Form von sommerlichen Natureingängen – enthalten. Somit wird das analysierte Corpus um Lieder mit Kreuzzugs-/Reise-Thematik sowie Zeit- und Weltklagen erweitert, die bei Ruh und Schweikle ausgeklammert bzw. Sonderkategorien zugewiesen wurden. Darüber hinaus ist für die Typisierung der Texte nicht – wie bei Schweikle in Bezug auf die Sommerlieder – die Gesprächssituation ausschlaggebend, sondern Bleuler verfolgt ausgehend von Liliencrôns frühen

mittelalterlicher Literatur. Festschrift für Siegfried Beyschlag (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 25), Göppingen 1970, S. 99–108.

[511] BLEULER 2008, S. 23.

Beobachtungen zur Konzeption von Neidharts Liedern einen völlig anderen Ansatz, der auf der Einteilung der Texte in verschiedene Liedteile basiert.[512]

Bereits Rochus von Liliencrôn stellte fest, dass die Sommer- und Winterlieder Neidharts jeweils eine Kombination von Merkmalen aufweisen, die innerhalb eines Typus immer wiederkehren. Wie bereits in Unterabschnitt III.2.1.1 angedeutet, handelt es sich dabei in Bezug auf die Sommerlieder um die Verbindung der Reienstrophe mit dem dreiteiligen Liedaufbau ‚sommerlicher Natureingang – Freude-/Tanz-Appell – Frauendialog', womit eine klare Abgrenzung zum Hohen Minnesang geschaffen wird. Zugleich wird auch eine Trennlinie zu den Winterliedern gezogen, nachdem diese laut Liliencrôn aus den Liedteilen „Wintereingang – Minnestrophen – Dörpererzählung"[513] bestehen. Bei dieser – wenngleich stark idealisierten und angesichts der tatsächlichen Überlieferung einer Adaption bedürfenden – Unterscheidung setzt Bleulers Typologie an, während Ruhs und Schweikles Kategorisierungen verworfen werden.

Als weiteren Ausgangspunkt für die Strukturierung der Sommerlieder in Handschrift R verwendet Bleuler den Aufsatz „Verdeckte Schichten und Typen im deutschen Minnesang um 1210–1230" von Franz-Josef Worstbrock. Darin stellt dieser die Hypothese auf, dass die Sommer- bzw. Winterlieder Neidharts jeweils auf unterschiedliche Prätexte zurückzuführen sind: Während die Winterlieder das Konzept des Hohen Minnesangs reflektieren und daher eine Zentrierung auf das *leit* aufweisen, das mit dem unerfüllten Liebesverhältnis einhergeht, orientieren sich die Sommerlieder an einer „anderen volkssprachigen Konvention erotischer Lieddichtung",[514] die das Prinzip der *vreude* widerspiegeln. Hinsichtlich der Sommerlieder Neidharts gelangt Worstbrock nämlich zu der Erkenntnis, dass diese auffällige Gemeinsamkeiten mit den deutschsprachigen Begleitstrophen der vorwiegend mittellateinischen Lieder im Codex Buranus (CB 135–161) besitzen: Erstens beginnen beinahe alle dieser Texte mit einer Darstellung der sommerlichen Natur; zweitens ist mit dieser typischerweise auch ein Appell zu Aufbruch, Tanz und/oder Freude verknüpft. Die Übereinstimmungen reichen drittens bis zur semantisch-lexikalischen Ebene, nachdem sich beide Formen von Liedern einen „Fundus an Lexemen,

[512] Vgl. Bleuler 2018b, S. 125.
[513] Liliencrôn 1848, S. 99.
[514] Vgl. Worstbrock 2001, S. 86.

Syntagmen und reimgestützten Koppelungen“ teilen, „aus denen vornehmlich die Natureingänge montiert sind“[515]. Wie die Gegenüberstellung von mittelhochdeutschen Versen aus dem Codex Buranus sowie aus Neidhart-Liedern im Anhang von Worstbrocks Beitrag verdeutlicht, umfassen die Entsprechungen ganze Phrasen, die vom Dichter gleich Versatzstücken meist in mehreren Liedern – bei nur geringfügigen Variationen in der Wortstellung – verwendet wurden.[516] Diese Gegebenheiten werden als Hinweise darauf betrachtet, dass die Sommerlieder auf eine unbezeugte, in den *Carmina Burana* anzitierte Tradition volkssprachiger Lieddichtung abseits des in Handschriften festgehaltenen Minnesangs Bezug nehmen, die „für das poetologische Verständnis auch der Sommerlieder selber von Belang [ist]“.[517]

Die Annahme einer Abhängigkeit zwischen Neidharts Sommerliedern und mittellateinischer Vagantenlyrik per se stellt keine neue Erkenntnis dar; lange Zeit wurde für möglich gehalten, dass der Autor diese als Vorlage für seine Dichtung verwendet haben könnte, was allerdings anhand der bloßen Beschreibung von Motivparallelen nicht belegt werden konnte.[518] Die Innovation von Worstbrocks Hypothese besteht jedoch darin, dass hierbei nicht von einer direkten Verwandtschaft zwischen diesen Texten ausgegangen, sondern aufgrund der Übereinstimmungen lediglich auf eine gemeinsame, ihnen jeweils zugrundeliegende „Merkmalkonstellation“[519] geschlossen wird.

Die unterschiedlichen Prätexte der beiden Liedtypen werden zugleich durch die verschiedenen Strophenformen reflektiert, die darin vorwiegend zum Einsatz kommen: Die Winterlieder bestehen – abgesehen von c 127 und 131, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eingetragen wurden – ausschließlich aus Kanzonenstrophen, womit auch auf formaler Ebene ein Analogieverhältnis zur

---

[515] WORSTBROCK 2001, S. 86.

[516] Vgl. WORSTBROCK 2001, S. 89.

[517] WORSTBROCK 2001, S. 86.

[518] Vgl. MAROLD, Karl: Über die poetische Verwertung der Natur und ihrer Erscheinungen in der Vagantenlyrik und im deutschen Minnesang, in: *ZfdPh* 23 (1891), S. 1–26, hier: 21–25; MOLL, Wilhelm Hendrik: *Über den Einfluß der lateinischen Vagantendichtung auf die Lyrik Walthers von der Vogelweide und die seiner Epigonen im 13. Jahrhundert*, Amsterdam 1925, S. 104–108; OSTERDELL, Johanne: *Inhaltliche und stilistische Übereinstimmungen der Lieder Neidharts von Reuental mit den Vagantenliedern der „Carmina Burana“*, Köln 1928; zitiert nach BLEULER 2008, S. 25.

[519] BLEULER 2008, S. 26.

Hohen Minnekanzone besteht.[520] Bei den Sommerliedern hingegen dominiert, wie bereits Liliencrôn anmerkt, die Reienstrophenform, die auf die Tradition sommerlicher Tanzlieder verweist und ebenso in den anonymen *Carmina Burana* verwendet wird. Wie sowohl Worstbrock als auch Bleuler betonen, betreffen die Konvergenzen zwischen Neidharts Sommerliedern und den deutschsprachigen Strophen des Codex Buranus in thematischer Hinsicht lediglich die ersten beiden Abschnitte, d.h. Natureingang und Freude-/Tanz-Appell. Diese evozieren mit ihrer Beschreibung des Naturerwachens und der an junge Leute gerichteten Aufforderung, aktiv zu werden, „Erwartungen von Freude und Glück"[521] und bilden die „archäologisch tiefstliegende Schicht" der Sommerlieder wie auch der *Carmina Burana*. Dagegen ist der dritte Liedteil mit dem Frauendialog, in dem angesichts der Aggressionen zwischen den Sprecherinnen oftmals ein Bruch mit diesen Harmonievorstellungen erfolgt, jedoch ausschließlich bei Neidhart vorhanden, was darauf hindeutet, dass es sich dabei um eine „kreative Eigenleistung" des Autors handelt.[522] Dementsprechend betrachtet Bleuler die Matrix der Sommerlieder, die innerhalb ihrer Typologie die Grundlage für Liedtypus I darstellt, als eine Erweiterung der Struktur, die in der oben erwähnten Merkmalkonstellation angelegt ist. [523]

Liedtypus I ist demnach in seiner Grundform durch ein dreiteiliges Konstruktionsprinzip gekennzeichnet, das die Beschreibungskategorien ‚Strophenform', ‚Themen' und ‚Tempus' umfasst. Formale Konstante ist die Reienstrophe, während die drei Liedteile aus aufeinanderfolgenden thematischen Blöcken bestehen, die jeweils mit bestimmten Tempusformen verbunden sind: die ‚Naturdarstellung' mit einer Beschreibung des Sommers im Präsens, während jene des vergangenen Winters im Präteritum gehalten ist, der im Präsens realisierte ‚Freude-/Tanz-Appell' und die im Präteritum vermittelte ‚Mädchenrede'.[524] Dabei kann der zweite Liedteil auch nur „auf eine implizite Andeutung beschränkt" sein, indem etwa im Zuge der Naturdarstellung auch auf die angenehme, Freude bringende Qualität der Sommerzeit hingewiesen wird (vgl. R 51,II,3–4 [SL 21]). Am Beginn des dritten Liedteils steht die Rede einer

[520] Vgl. WORSTBROCK 2001, S. 87.
[521] WORSTBROCK 2001, S. 88.
[522] BLEULER 2008, S. 26.
[523] Vgl. BLEULER 2008, S. 27.
[524] Vgl. BLEULER 2008, S. 56.

jungen Frau, wobei diese entweder monologisch bleiben oder sich zum Dialog mit ihrer Mutter oder einer Gespielin entwickeln kann. Dieses Mädchen äußert entweder den Wunsch, sich dem Tanz der anderen jungen Leute anzuschließen bzw. mit dem Ritter zu tanzen, oder beklagt seine Situation, in der ihr diese Aktivitäten verwehrt bleiben.[525] Von den Liedern, die auch im Codex Manesse eingetragen sind, werden dabei in dieser Kategorie SL 21, 23 und 24 genannt.

Daneben werden auf derselben Ebene wie die Grundform auch Reduktionsformen definiert, die sich von dieser dadurch unterscheiden, dass nicht alle Liedteile realisiert werden. Fehlen kann Liedteil 1 genauso wie 2 oder 3; es ist auch möglich, dass zwei Abschnitte ausgespart werden und nur ein einziges Thema in der entsprechenden Tempusform vorhanden ist. Ebenfalls in Handschrift C überliefert ist aus dieser Gruppe SL 18, innerhalb dessen auch dort der erste und zweite Liedteil fehlen.

Des Weiteren gibt es fünf Variationsformen, denen Lieder zugeordnet werden, die jeweils mindestens drei Liedteile enthalten, jedoch verschiedene andere Abweichungen von der Grundform aufweisen. So ist Variation I durch eine „Expansion des dritten Liedteils“[526] gekennzeichnet, die im einzigen in R überlieferten Lied dieser Kategorie – SL 17, nicht in C tradiert – darin besteht, dass an den im dritten Liedteil geäußerten Tanzwunsch des Mädchens zusätzlich noch jener der Mutter anschließt. Variation II betrifft die Abweichung der Strophenform: In SL 14 und 26 – ersteres Lied ist auch in C vorhanden – kommt statt der Reien- die Kanzonenstrophe zum Einsatz. Dies wird zugleich auf inhaltlicher Ebene durch „eine[] Verdichtung thematisch-motivischer Merkmale des hohen Minnesangs“ widergespiegelt, „sodass eine enge Verklammerung von Form und Inhalt evident wird.“[527] Eine Schwierigkeit ergibt sich dabei allerdings in Hinblick auf SL 18, das bereits den Reduktionsformen zugeordnet wurde: Sowohl in R als auch in C weist das Lied, wie Bleuler anmerkt, überdies auch einen stolligen Strophenbau auf,[528] was für eine Zuordnung des Liedes zu Variation II sprechen würde. Nachdem ein Text gemäß Bleulers Typologie jedoch exklusiv einer Kategorie zugeordnet werden kann, muss dieser zweite

[525] Vgl. BLEULER 2008, S. 56.
[526] Vgl. BLEULER 2008, S. 57ff.
[527] BLEULER 2008, S. 57ff.
[528] Vgl. BLEULER 2008, S. 57.

Aspekt unberücksichtigt bleiben.[529] In Bezug auf Handschrift R handelt es sich hierbei allerdings auch um das einzige Lied, das als genaugenommen zwei Kategorien zugehörig betrachtet werden kann.

Varationsform III vereint die Merkmale ‚thematische Abweichung des dritten Liedteils' und ‚Variation des Tempusgebrauchs'. In SL 22 zeigt sich der erste Aspekt darin, dass im dritten Liedteil anstelle der Mädchenrede der Bericht des Sänger-Ichs über eine Tanzveranstaltung erfolgt, während sie in SL 12 durch die Botenanrede des Sängers ersetzt ist, die – ebenso wie in der C-Version – im Präsens steht. Die Tempusform in SL 22 ist dahingehend verändert, dass im ersten Liedteil auch der Winter in der Gegenwartsform thematisiert wird. Auch hier wird wieder betont, dass die Veränderungen gegenüber der Grundform „die poetologische Konzeption der Texte maßgeblich beeinflussen"[530]. Variation IV, die die thematische Abweichung und Vertauschung von Liedteilen beschreibt, umfasst lediglich das in C nicht enthaltene SL 15. Am Beginn dieses Liedes steht nicht die Darstellung der sommerlichen Natur (Liedteil 1), sondern diese ist bezüglich der Reihenfolge mit Liedteil 2 vertauscht; dieser wiederum besteht hier nicht aus einem Freude-/Tanz-Appell, sondern beinhaltet didaktische Anweisungen vonseiten des Sänger-Ichs. Mit dieser Umstellung der Themenblöcke geht zugleich ein inhaltlicher Bezug zwischen dem Beginn und Schluss des Textes einher. Variationsform V schließlich kombiniert die Merkmale ‚thematische Abweichung des dritten Liedteils' und ‚Expansion der Themenstruktur'. Auch dieser Kategorie kann mit dem in C nicht überlieferten SL 27 nur ein Vertreter zugeordnet werden. Zum einen ist hier die Mädchenrede wie bei Variation III durch den Sängerbericht über eine Tanzveranstaltung ersetzt, zum anderen wird die dreiteilige Struktur des Liedes durch eine Zeitklage im Präsens (vierter Liedteil) umrahmt.

Einen grundsätzlich anderen formalen wie inhaltlichen Aufbau weisen Texte des Liedtypus II und III auf, die unter „Vom Liedtypus I abweichende Liedtypen" zusammengefasst werden.[531] So ist das formale Merkmal von

[529] Die Einführung einer zusätzlichen Variationsform mit den Merkmalen ‚Reduktionsform und Abweichung der Strophenfolge' würde sich wiederum insofern nicht in das Schema einfügen, als die Reduktionsform hier nicht als Unterkategorie der Variationsformen definiert ist, sondern sich auf gleicher Ebene mit der Grundform sowie der Überkategorie ‚Variationsformen' befindet; vgl. BLEULER 2008, S. 56f.

[530] BLEULER 2008, S. 58.

[531] Vgl. im Folgenden BLEULER 2008, S. 60f.

Liedtypus II die für die frühhöfische Minnelyrik typische Periodenstrophe; anstatt der Gliederung in verschiedene Liedteile ist eine durchgehende Themenhierarchie zu beobachten, und es wird durchweg das Präsens verwendet. Von den in C enthaltenen Liedern zählt SL 11 zu dieser Kategorie, was allerdings nur die Kurzversion des Liedes betrifft, die aus den im R-Haupttext eingetragenen Strophen I–VII (R 12^1) besteht (vgl. Unterabschnitt III.2.3.1 c).

Liedtypus III unterscheidet sich formal durch einen stolligen Strophenbau von Liedtypus I, was auch mit einer starken inhaltlichen Orientierung am Konzept der Hohen Minne verbunden ist. Die Themenstrukturierung ist dadurch gekennzeichnet, dass an die eingangs in der Naturdarstellung verkündete Sommerfreude Strophen anschließen, die angesichts ihres Klagegestus „kontrast-parallel [dazu] gesetzt sind“[532]. Als Vertreter dieses Typus findet sich in R nur SL 30, das nicht in C steht.

Zudem gibt es jeweils Kombinationsformen, die Elemente von Liedtypus II bzw. III in Verbindung mit jenen von Liedtypus I enthalten: Eine Kombination aus Liedtypus II und dem dreiteiligen Konstruktionsprinzip von Liedtypus I enthält die Langversion von SL 11, in die auch die Randstrophen miteinbezogen wurden (R 12^2).[533] Themen und Tempusformen von Liedtypus I sind auch bei SL 9 vorhanden, das ansonsten Liedtypus II entspricht. Dieses zählt allerdings ebenso wenig zum Bestand von C wie SL 28, das als Kombination von Liedtypus III mit der Reienstrophe und dem dritten Liedteil (in Form eines Gespielinnengesprächs) von Liedtypus I klassifiziert wird.

In diesem typologischen Modell wird somit die prätextbezogene Divergenz der Sommerlieder gegenüber den Winterliedern berücksichtigt und kein genereller Bezug zum Hohen Minnesang hergestellt. Ein weiterer bedeutender Vorteil gegenüber den zuvor diskutierten Schemata ist die Tatsache, dass hier sämtliche Lieder mit sommerlichen Elementen zusammen nach denselben Beschreibungskategorien – Strophenform, Themenstrukturierung und Tempusgebrauch – analysiert werden. Dadurch, dass diese im Unterschied zu

---

[532] BLEULER 2008, S. 60.

[533] Zwar ist die Langversion von SL 11 – anders als die Kurzversion – nicht in der Auflistung der „vom Liedtypus I abweichenden Liedtypen“ auf S. 60 angeführt, doch im Zuge der Diskussion der unterschiedlichen Fassungen des Reise- bzw. Kreuzliedes ist davon die Rede, dass die Liedfassung bei einer Beibehaltung der Strophenform und Themenentfaltung von Liedtypus II sowie einer Verdichtung der Perspektive auf die Kreuzzugslyrik „in den Struktur- und Situationsrahmen des Sommerliedtypus I eingespannt [wird]“ (BLEULER 2008, S. 239).

Kriterien wie der Gesprächssituation o.Ä. für alle Texte gleichermaßen definierbar sind, wird Vergleichbarkeit geschaffen; zugleich erübrigt sich eine Trennung der Lieder mit abweichender thematischer Ausrichtung von den restlichen Sommerliedern. Die Typologie orientiert sich, wie in Bezug auf Ruh und Schweikle gefordert, am tatsächlich in der Überlieferung vorhandenen Liedbestand und genügt somit – hier in Bezug auf das SL-Corpus Neidharts in R – einem Vollständigkeitsanspruch, anstelle wie in der früheren Forschung Echtheitsurteile des 19. Jahrhunderts zu reproduzieren und weitere Lieder auszuklammern, die sich nicht in ein vordefiniertes Schema einfügen.

Wie bereits erwähnt, bezieht sich Bleulers Typologie nur auf die Sommerlieder in R; die Versionen dieser Lieder in anderen Handschriften bzw. weitere, nicht in R eingetragene Texte wurde bisher nicht gemäß dieses Modells typisiert.[534] Es erscheint jedoch auch für eine Kategorisierung jener Lieder geeignet, nachdem „die Durchsicht des Materials zeigt, dass dieses auch einem Großteil der Sommerlieder der anderen Handschriften zugrunde liegt."[535] Mit Blick auf eine gesamthafte Erforschung dieses Neidhart'schen Liedtypus fügt Bleuler hinzu:

> 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.[536]

Einen Beitrag dazu kann die Typisierung der Neidhart-Lieder im Codex Manesse leisten, mit der sich die Unterabschnitte III.2.2.1 und III.2.3.1 der vorliegenden Untersuchung beschäftigen. Als Basis dafür wird aus den genannten Gründen Bleulers Typologie verwendet: Erstens berücksichtigt diese prinzipiell die gesamte handschriftliche Überlieferung und klammert keine Texte von vornherein aus, zweitens werden darin die Forschungserkenntnisse zu einer grundlegend unterschiedlichen Gattungspoetologie von Sommer- vs. Winterliedern miteinbezogen, und drittens sind auch die Sommerlieder in C über die angegebenen Kategorien beschreibbar. Viertens bietet das Schema angesichts der Anlage verschiedener Variationsformen, deren Definition

[534] Vgl. BLEULER 2018b, S. 129.
[535] BLEULER 2018b, S. 129.
[536] BLEULER 2018b, S. 129.

gegebenenfalls jeweils auch verändert bzw. ergänzt werden kann, auch die Möglichkeit zur Anpassung an die Beschaffenheit des Textbestands im Codex.

Obwohl sich Bleulers Dissertation explizit nur mit Neidharts Sommerliedern beschäftigt, wird in Bezug auf die Winterlieder auch eine Matrix angegeben, die ebenfalls auf der Verknüpfung von drei aufeinanderfolgenden Themen basiert. Während als typische Strophenform die Kanzone definiert wird, setzt sie sich in inhaltlicher Hinsicht aus einer winterlichen Naturdarstellung, der Sängerklage über die Trostlosigkeit der Jahreszeit und/oder sein Liebesleid, sowie aus einem narrativ vermittelten dritten Liedteil zusammen, in dem das Sänger-Ich von einer Tanzveranstaltung berichtet bzw. über die Konkurrenz der männlichen *dörper* bei der Werbung um seine Geliebte klagt.

In ihrer 2024 erschienenen Edition der zehn Neidhart-Lieder in R, die Randstrophen aufweisen, geht Bleuler zudem jeweils auf die thematische Zusammensetzung von WL 24, 26, 23, 2, 7, 17 und 5 in den verschiedenen R-Varianten ein. Dabei wird zum einen die erwähnte Matrix mit dreiteiligem Themenaufbau sichtbar, wobei auch Angaben zum Tempus gemacht werden: *Vice versa* zu den Sommerliedern ist hier im Natureingang die Beschreibung der winterlichen Natur im Präsens, die Rückschau auf den vergangenen Sommer dagegen im Präteritum gehalten. Daran schließt die Minne- und Dörperklage des Ichs im Präsens an, bevor der ebenfalls in demselben Tempus vermittelte Dörperbericht mit präteritalen Einschüben erfolgt. Eine derartige Konstellation ist in WL 24 (Liedfassungen R 2^1 und R 2^2) sowie in WL 26 (R 4^1 und R 4^2) festzustellen.[537]

Daneben sind aber auch bei den Winterliedern Abweichungen von diesem Konstruktionsprinzip zu beobachten: So betrifft etwa die Klage nicht in allen R-Liedern sowohl das Minneleid des Sängers als auch das Verhalten der *dörper*, sondern sie ist in manchen Fällen auf nur einen Aspekt reduziert (auf die Minneklage in WL 17 / R 32^1 und R 32^2)[538]. Ebenso kann die Minne- bzw. Dörperklage durch einen Freude-/Tanz-Appell ersetzt sein (WL 7 / R 30^1 und R 30^2; WL 5 / R 34^1)[539]. Auf die Klage folgt in einer Liedfassung anstatt des Dörperberichts eine Minnereflexion, in einer anderen schließt daran noch

[537] Zu R 2^1 und R 2^2 vgl. BLEULER 2024, S. 187 bzw. 189; zu R 4^1 und R 4^2 vgl. BLEULER 2024, S. 208.

[538] Vgl. BLEULER 2024, S. 314f.

[539] Zu R 30^1 und R 30^2 vgl. BLEULER 2024, S. 295 bzw. 296; zu R 34^1 vgl. BLEULER 2024, S. 333.

zusätzlich eine Minnereflexion an (WL 23 / R 24[2])[540]. Auch eine Erweiterung des Themenaufbaus durch einen vierten Liedteil mit der Schilderung einer Minnereflexion (WL 23 / R 24[1])[541], der persönlichen Lebensumstände des Ichs (WL 3 / R 27[1] und R 27[2]; WL 5 / R 34[2])[542], einer Dörperreplik (WL 17 / R 32[2a] und R 32[2b])[543] oder einen Frauenpreis (WL 5 / R 34[1])[544] ist möglich. Diese überblicksartigen Analysen der Zusammensetzung der betreffenden Winterlieder verdeutlichen, dass bei diesem Liedtypus ebenfalls neben einer Grundform zusätzlich noch von mehreren Variationsformen auszugehen ist, um der vielgestaltigen Realisierung der Lieder Rechnung zu tragen.

Nach wie vor wurde jedoch weder in Bezug auf das Neidhart-Corpus einer bestimmten Handschrift noch gesamthaft eine Typologie der Winterlieder erstellt, die, wie Bleuler fordert[545], sich unter Einbezug der Kritik an den Modellen Ruhs und Schweikles mit den Mustern auseinandersetzt, die dieser Liedgattung zugrunde liegen. Die Diskussion eines geeigneten typologischen Modells für die im Codex Manesse enthaltenen Winterlieder steht in dieser Abhandlung wiederum im Zentrum von Unterabschnitt III.2.2.2 bzw. III.2.3.2.

III.2.2 Theoretische Grundlagen zur Typologie von Neidharts Liedern in Handschrift C

Im Folgenden wird Bleulers Forschungsdesiderat aufgegriffen und in Bezug auf Neidharts Œuvre im Codex Manesse sowohl für die Sommer- als auch die Winterlieder eine Typologie vorgestellt, die den formalen und inhaltlichen Charakteristika dieser Texte Rechnung trägt. Als Grundlage dafür dient hinsichtlich der Sommerlieder das im vorangegangenen Unterabschnitt diskutierte typologische Modell, das von Bleuler für diesen Liedtypus in Handschrift R entworfen wurde. Sofern es die Beschaffenheit der Lieder in C erfordert, werden diese anderen Kategorien als in R zugeordnet bzw. gegebenenfalls auch Adaptionen am typologischen System selbst vorgenommen;

[540] Vgl. Bleuler 2024, S. 241.
[541] Vgl. Bleuler 2024, S. 240.
[542] Zu R 27[1] und R 27[2] vgl. Bleuler 2024, S. 274 bzw. 176f.; zu R 34[2] vgl. Bleuler 2024, S. 334.
[543] Vgl. Bleuler 2024, S. 315f.
[544] Vgl. Bleuler 2024, S. 333.
[545] Vgl. Bleuler 2018b, S. 129.

nähere Ausführungen zu derartigen Entscheidungen erfolgen in Unterabschnitt III.2.2.1. Dabei wird sich zeigen, dass das Sommerliedcorpus in C im Vergleich zu jenem in R grundsätzlich größeren formalen wie auch thematisch-inhaltlichen Variantenreichtum aufweist. Dies macht in einigen Fällen eine Anpassung der Beschreibungskategorie ‚Themenstruktur' und eine teilweise Neudefinition der Variationsformen notwendig, wobei pro Lied auch Mehrfachzuordnungen möglich sein sollten.

Die Typisierung der Winterlieder, mit denen sich Unterabschnitt III.2.2.2 beschäftigt, basiert ebenfalls auf dem Ansatz des dreiteiligen Konstruktionsprinzips, das bereits von Liliencrôn erkannt wurde, auf Worstbrocks These vom Konzept des Hohen Minnesangs als Prätext der Winterlieder sowie auf Bleulers Beobachtungen zum Aufbau der von ihr edierten Winterlieder in R und der jeweiligen Parallelüberlieferung. Letztere werden mit den für C relevanten Elementen abgeglichen und in Hinblick auf eine Typologie systematisiert, die auf alle im Codex überlieferten bzw. für die Handschrift rekonstruierten Winterlieder anwendbar ist. Indem dieselben Beschreibungskategorien wie bei den Sommerliedern verwendet werden, wird trotz der diskutierten unterschiedlichen literarischen Bezugspunkte der beiden Liedgattungen eine Form der Vergleichbarkeit geschaffen, vor deren Hintergrund Divergenzen wie auch Gemeinsamkeiten umso deutlicher hervortreten.[546]

---

[546] Die von BLEULER 2018b, S. 129 im Zuge der Forderung nach einer Winterlied-Typologie ebenfalls erwähnten „älteren, von typologischem Interesse angeleitete[n] Arbeiten zu den Winterliedern" von TITZMANN 1971, ORTMANN/RAGOTZKY/RISCHER 1976 und MÜLLER 1986 wurden nicht als Basis für die Erstellung der vorliegenden Typologie herangezogen (vgl. ORTMANN, Christa/RAGOTZKY, Hedda/RISCHER, Christelrose: Literarisches Handeln als Medium kultureller Selbstdeutung am Beispiel von Neidharts Liedern, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Deutschen Literatur* 1 [1976], S. 1–29; MÜLLER, Jan-Dirk: Strukturen gegenhöfischer Welt. Höfisches und nicht-höfisches Sprechen bei Neidhart, in: Kaiser, Gert (Hg.): *Höfische Literatur, Hofgesellschaft, höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld [8. bis 5. November 1983]*, Düsseldorf 1986 [= Studia humaniora 6], S. 409–453). Diese Entscheidung ist damit zu begründen, dass in diesem Fall die angesprochene Vergleichbarkeit nicht gegeben wäre, wenig konkrete Hinweise auf die Form einer entsprechenden Typologie vorhanden sind (Titzmann, Müller), sich die Textauswahl an der ATB-Ausgabe orientiert (Titzmann, Ortmann/Ragotzky/Rischer) bzw. die auf Argumentationselementen basierende Kategorisierung von Winterliedern von

In Unterabschnitt III.2.2.3 wird schließlich die Typisierung jener beiden Lieder diskutiert, die weder den Sommer- noch den Winterliedern zuzurechnen sind, nachdem sie keinerlei Jahreszeitenhinweise enthalten. Anstatt für sie eine gesonderte Kategorie zu schaffen, werden sie mangels Neidhart-typischer Elemente den herkömmlichen lyrischen Gattungen ‚Minnesang' bzw. ‚Sangspruchdichtung' zugeordnet.

Während Bleuler als zusätzliche Komponente auch den diachronen Aspekt der Texte in den Blick nimmt und am Beispiel der Textgeschichte der Sommerlieder in R den „prozesshaften Charakter mittelalterlicher Gattungen [herausarbeitet]"[547], liegt der Fokus dieser Arbeit – wie in Kapitel I erwähnt – auf einer rezeptionsästhetischen Betrachtung der Charakteristika des Textbestandes in C, wie er Anfang des 14. Jahrhunderts im Codex Manesse eingetragen wurde. Diese sollen im Zuge der Erstellung von Typologien für beide Liedgattungen in C ermittelt werden, was zugleich einen Beitrag zu der von Bleuler vorgeschlagenen vergleichenden Untersuchung der Bestände in verschiedenen Handschriften bildet. Dadurch stellt sich diese Untersuchung, wenngleich per se synchron orientiert, übergreifend gesehen in einen diachronen Kontext. Daneben kommt dieser auch immer dann zum Tragen, wenn Vergleiche zur Parallelüberlieferung in Handschrift R – falls vorhanden – herangezogen werden, um Änderungen gegenüber der dafür entworfenen Typologie der Sommerlieder zu argumentieren.

III.2.2.1 Typologie der Sommerlieder

Zu den Sommerliedern im Codex Manesse können insgesamt 21 Lieder mit Sicherheit gezählt werden, fünf davon sind hier singulär überliefert. Die zwei teilweise von Blattverlust betroffenen Lieder SL 11 und SL 14 sind auch ohne die Rekonstruktion ihres Inhalts als solche erkennbar, wobei in Kapitel II allerdings noch zusätzliche Strophen identifiziert werden konnten. In der im Folgenden diskutierten Typologie werden für Handschrift C zwei verschiedene Liedtypen beschrieben: Liedtypus I umfasst eine Grundform und sechs verschiedene

Ortmann/Ragotzky/Rischer bei hoher Komplexität nur inhaltliche, jedoch keine formalen Charakteristika berücksichtigt.

[547] BLEULER 2018b, S. 125.

Variationsformen, während Liedtypus II in C nicht in seiner Reinform, sondern in zwei Fällen – (C 107[189]–109[191] und C 26–*33 bzw. –*36 / SL 11, dort unter Miteinbezug der Kreuzzugsthematik – als Kombinationsform mit Liedtypus I überliefert ist. Der in Handschrift R durch SL 30 vertretene Liedtypus III, der eine starke inhaltliche wie auch eine formale Ausrichtung am ‚klassischen' Minnesang aufweist, findet sich im Codex hingegen nicht.

Die Typologie ist – wie bereits ausgeführt – in weiten Teilen an jene von Bleuler angelehnt, es wurden diesem Modell gegenüber jedoch auch einige Modifikationen vorgenommen, um es an die Beschaffenheit der C-Lieder anzupassen. Drei dahingehende Aspekte, die sich auf das typologische System im Allgemeinen beziehen, lauten:

1. In Bleuler 2008 werden im Anschluss an die Grundform von Liedtypus I die Reduktionsform[548] und dann die Variationsformen I–V der Grundform[549] beschrieben. Dort wird demnach von einer Variation der Liedteile ausgegangen, sodass der Fall, dass ein oder mehrere Liedteile überhaupt nicht realisiert ist/sind, nicht als eine Subkategorie der Variationsformen, sondern als weitere mögliche Liedform anzusehen ist, die sich innerhalb des Systems auf derselben Ebene wie die Grundform befindet. In der vorliegenden Typologie wird die Unterscheidung von Variationsformen allerdings nicht erst bei der Variation (vorhandener) Liedteile angesetzt, sondern als ‚Variation' wird jede Abweichung eines Liedes gegenüber der Grundform betrachtet. Somit ist die Reduktionsform innerhalb dieses Systems ebenfalls den Variationsformen zugeordnet und damit auf derselben Ebene zu verorten wie sämtliche anderen Ausprägungen des Liedtypus, die nicht der Grundform entsprechen. Dadurch wird es – nach Aufhebung der Restriktion, dass ein Lied nur exklusiv einer Subkategorie zugerechnet werden kann (siehe Punkt 3) – in weiterer Folge auch möglich, ein Lied anstelle der Grundform den Variationsformen zuzuordnen und innerhalb dieser dann (wie etwa im Fall von SL 18) beispielsweise den Subkategorien ‚Reduktionsform' sowie ‚Abweichung der Strophenform'.

[548] Vgl. BLEULER 2008, S. 146ff.
[549] Vgl. BLEULER 2008, S. 150ff.

2. Die für Handschrift R festgelegten Variationsformen bestehen in drei von fünf Fällen (Variationsform III, IV und V) aus einer Kombination von zwei verschiedenen Merkmalen („Thematische Abweichung des dritten Liedteils und Variation des Tempusgebrauchs“[550], „Thematische Abweichung und Vertauschung der Liedteile“[551], „Thematische Abweichung des dritten Liedteils und Expansion der Themenstruktur“[552]). Eine derartige Verbindung bestimmter Merkmale, die gemeinsam eine Variationsform ergeben, ist für die Lieder in C nicht möglich, da diese bezüglich ihrer Kombination verschiedener Merkmale eine große Diversität aufweisen. So kann sich etwa ein Lied nur durch eine thematische Abweichung des dritten Liedteils von der Grundform unterscheiden – wie C 177[258]–179[260] (SL 5) –, ein anderes dieses Merkmal jedoch mit einer Variation im Tempusgebrauch kombinieren – wie C 135[217]–139[221] (SL 12) –, während in einem weiteren Text sowohl eine thematische Abweichung des dritten Liedteils und eine Expansion des dritten Liedteils vorhanden sein als auch der zweite Liedteil fehlen (d.h. es sich um eine Reduktionsform handeln) kann – wie in C 155[237]–157[239] (SL 3). Das bedeutet, im Fall von Handschrift C ist es notwendig, dass die einzelnen Variationsformen jeweils nur aus einem einzigen von der Grundform abweichenden Merkmal bestehen.
3. Wie bereits gesagt, erfolgt die Zuweisung von Liedern zu den verschiedenen Variationsformen bei Bleuler jeweils exklusiv: Wenn ein Lied z.B. „Variation I“ angehört, dann kann es nicht zugleich auch einer oder mehreren weiteren Variationsformen zugewiesen werden. Das Beispiel von SL 18 zeigt jedoch, dass diese Systematik bereits in R zumindest bezüglich eines Liedes an ihre Grenzen stößt: Das Lied wird als Reduktionsform von Liedtypus I klassifiziert, wobei eingeräumt wird, dass es zusätzlich noch „aufgrund des stolligen Strophenbaus ab[weicht]“[553]. Das bedeutet, es handelt sich hierbei strenggenommen zugleich auch um Variation II, die Abweichung der Strophenform, d.h.

[550] Vgl. BLEULER 2008, S. 163ff.
[551] Vgl. BLEULER 2008, S. 175ff.
[552] Vgl. BLEULER 2008, S. 180ff.
[553] BLEULER 2008, S. 56f.

um zwei verschiedene Variationsformen gleichzeitig. Dies trifft in Bleulers R-Sommerliedcorpus allerdings ausschließlich auf SL 18 zu. In Bezug auf die Neidhart-Lieder in C ist – wie die vielfältigen Merkmalskombinationen der oben genannten Lieder verdeutlichen – hingegen in jedem Fall ein inklusives System notwendig, denn nur ca. die Hälfte der Liedtypus I zugeordneten (und eines der beiden Liedtypus II zugerechneten) Sommerlieder weist ausschließlich eine einzige Variationsform auf. Naturgemäß ist es nicht möglich, dass ein Lied zugleich der Grundform wie auch einer Abweichung von dieser angehört, nachdem sich diese Kategorien gegenseitig ausschließen. Allerdings kann in der C-Typologie ein und dasselbe Lied innerhalb der Kategorie ‚Variationsformen' entsprechend seiner verschiedenen Abweichungen von der Grundform auch unterschiedlichen Subkategorien zugeteilt werden. Bei der Durchsicht sämtlicher nicht der Grundform entsprechenden Lieder vom Liedtypus I zeigte sich, dass diese jeweils nicht mehr als drei verschiedene Ausprägungen von Variation aufweisen. Daher wird dieser Wert als Grenze festgelegt, bei deren Überschreitung sich ein Lied zu weit von Typus I entfernt hat, als noch als solcher erkennbar zu sein, und somit Liedtypus II oder der Kombinationsform aus beiden Typen zugeordnet werden muss.

Im Folgenden wird nun eine Typologie der Sommerlieder in C vorgestellt, die diese allgemeinen Prämissen berücksichtigt sowie in einigen Fällen noch weitere, an die Spezifika der C-Lieder angepasste Adaptionen gegenüber Bleulers System aufweist. Die Reihenfolge der angeführten Variationsformen ist dabei gemäß jener der Beschreibungskategorien ‚Strophenform', ‚Thematik' – hierbei wiederum in der Abfolge der von der Variation betroffenen Liedteile – und ‚Tempus' geordnet.

a) Liedtypus I

i) Grundform

SL: C 41[100]–49[108] (SL 23):

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**
Strophenform	Reienstrophe		
Themen	Naturdarstellung	Freude-/Tanz-Appell	Frauenrede (Tanzwunsch/Klage)
Tempus	Sommer: Präsens Winter: Präteritum	Präsens	Präteritum

Grundsätzlich sind die Lieder wie bei Bleuler nach dem dreiteiligen Konstruktionsprinzip strukturiert, dessen Merkmale dort in Abschnitt II.B.1 ausführlich beschrieben werden, wobei die einzelnen Liedteile charakteristischerweise „unabhängig voneinander verstehbar“[554] sind. Auch für C wird die Reienstrophe, die wie erwähnt auf die Tanzlied-Tradition der Sommerlieder verweist und in den meisten Texten von Liedtypus I (in 13 von 19) verwendet wird, als typische Strophenform dieser Kategorie festgelegt.

Der erste Liedteil besteht aus einer Darstellung der sommerlichen Natur, in der Elemente der Flora bzw. Fauna sowie die Freude über die warme Jahreszeit im Mittelpunkt stehen, wobei der in der Ankunft begriffene bzw. gegenwärtige Sommer im Präsens, der fliehende bzw. vergangene Winter hingegen im Präteritum beschrieben oder adressiert wird. Dabei wird auch der etwa in SL 23 gegebene Fall, dass die Erinnerung an den Beginn des Frühlings im Präteritum (*und uns diu liebe zit begunde nahen / daz di blumen drungen durch den chle*, C IV,2–3) oder das Ende des Winters im Präsens geschildert wird (*ia waen ich der winder ende hat*, C I,3), nicht als Abweichung von der Grundform angesehen, nachdem die Hauptaussage des Liedes, dass die aktuelle Jahreszeit der Sommer ist, dadurch nicht verändert wird.[555] Die Sprecheridentität des die Natur beschreibenden Ichs bleibt bei Liedtypus I normalerweise unmarkiert und ist so bei Vorhandensein einer Frauenrede im dritten Liedteil „zugleich auf die Figur

[554] BLEULER 2008, S. 54.

[555] Anders verhält es sich hingegen mit der Anrede des Winters im Präsens in C 155[237]–157[239] (SL 3), die impliziert, dass dieser trotz der ebenfalls erwähnten Anzeichen des Frühlings noch gegenwärtig ist; vgl. Variationsform VI: Variation im Tempusgebrauch.

des Sängers und die weibliche Sprecherin beziehbar".[556] Eine Ausnahme dazu stellt – analog zu R – SL 23 dar, wo inmitten des Natureingangs ein Mann adressiert wird (C I,4–5) und die unmittelbar anschließende Mädchenrede im dritten Liedteil ebenso suggeriert, dass auch der Natureingang bereits von der Tochter vermittelt wird.[557] Auch in SL 21 C 50[109]–57[116] ist inmitten der Naturdarstellung von einer sommerlichen Begegnung mit einem Mann die Rede (C I,4–5), was auf eine Sprecherin schließen lässt.

Eine prinzipielle Offenheit der Sprecheridentität ist auch in Hinblick auf den zweiten Liedteil zu konstatieren, der aus einem im Präsens vermittelten Freude-/Tanz-Appell besteht. Dieser kann wie in der Typologie für R auch nur implizit erfolgen: So werden in SL 21[558] die jungen Leute nicht vom lyrischen Ich zum Vergnügen im Freien aufgerufen, sondern die Verkündung der bevorstehenden angenehmen Jahreszeit entspricht einer Feststellung (*uns kumt ein schoniu sumer zit / diu al der welte froeide git*, C II,3–4). Sie bezieht sich auf ein *wir*-Kollektiv, als dessen Teil sich auch das Ich selbst begreift. Dieses ist nur in SL 23 als weiblich festlegbar, wo ein *dörper* mit Anspielung auf die Dienst-Lohn-Minne des Hohen Minnesangs zum Gesangsvortrag aufgefordert wird: *wigerat / singe also das ich dir iemer lone* (C I,4–5).

Der dritte Liedteil, der „einen Tempuswechsel ins Präteritum sowie eine Spezifizierung der Sprecheridentität mit sich [bringt]", setzt gemäß der Typologie für Handschrift R mit einer „Mädchenrede" ein, die entweder von der Tochter oder einer Gespielin geäußert wird, einen Tanzwunsch oder eine Klage vermittelt und entweder monologisch bleiben oder in einen Dialog übergehen kann.[559] In C beschränkt sich die Gestaltung der Texte allerdings nicht ausschließlich auf ein Mädchen als Initiatorin dieses Liedteils: In der singulären

---

[556] Ebd., S. 64 und Kap. II.B.3; MÜLLER, Jan-Dirk: Männliche Stimme – weibliche Stimme in Neidharts Sommerliedern, in: Heitmann, Annegret/Nieberle, Sigrid/Schaff, Barbara/Schülting, Sabine (Hgg.): *Bi-Textualität. Inszenierungen des Paares*, Berlin 2001 (= Geschlechterdifferenz & Literatur 12), S. 338–340.

[557] Vgl. BLEULER 2008, S. 64, wenngleich die Proform *da* (III,1) in C nicht mehr mit *diu linde* (I,6) verknüpft werden kann, nachdem hier noch eine zweite Natureingangs-Strophe zwischengeschaltet ist.

[558] SL 21 ist im Codex Manesse – anders als in R – nicht der Grundform zuzurechnen. Es wird hier allerdings – wie im Folgenden auch weitere, in C nicht der Grundform entsprechende Lieder – zur Illustration eines Liedteils herangezogen, der darin in seiner regulären Ausprägung enthalten ist.

[559] BLEULER 2008, S. 55.

Überlieferung C 128[210]–130[212] sowie in C 150[232]–154[236] spricht zunächst die Mutter davon, am Tanz teilnehmen zu wollen, und in C 113[195]–115[197] (ebenfalls unikal) beginnt eine Dame zu sprechen, woraus sich ein Dialog zwischen ihr und einem Ritter entwickelt. Aus diesem Grund wird die Beschreibung des dritten Liedteils für C dahingehend geändert, dass seine Einleitung allgemein als ‚Frauenrede' definiert wird.

Während in R acht Lieder der Grundform des ersten Sommerlied-Typus zugeordnet werden können,[560] ist in C mit SL 23 (vgl. Unterabschnitt III.2.3.1 a) nur ein einziger Text enthalten, der ihr bezüglich Strophenform, Themenaufbau und Tempusstruktur exakt entspricht. Sowohl zum Zweck der Vergleichbarkeit des Textbestands in C mit jenem in R als auch, weil die von Bleuler beschriebene Grundform im Codex mit wenigen Abweichungen ebenso die Basis für sämtliche Lieder von Typus I bildet, wird hier dennoch an diesem Modell festgehalten.

Der Grund, dass die von Bleuler als Grundform definierten Lieder SL 21 und SL 24, die in C ebenfalls überliefert sind, hier den Variationsformen zugeordnet wurden, besteht in ersterem Fall zum einen darin, dass C 50[109]–57[116] hier der Variationsform ‚Expansion des dritten Liedteils' angehört. Dies ist mit der darin geschilderten Überschreitung der Raumgrenze durch das Mädchen zu argumentieren, das in Str. VIII,4–6 das häusliche Umfeld verlassen hat und mit dem Ritter von Riuwental Ball spielt. Während diese Verse auch in R in dem Lied enthalten sind, das dort der Grundform zugewiesen ist, wird der Aspekt des Ausbruchs aus dem familiären Ordnungsgefüge hier als ein über die übliche[561] narrative Ausgestaltung des dritten Liedteils hinausgehendes Element betrachtet, was sich auch in der typologischen Zuweisung widerspiegelt. Zum anderen enthält der Natureingang auch die im Präteritum gehaltene Rückschau einer weiblichen Sprecherin auf einen vergangenen Sommer, in der ihr ein Mann einen Blumenkranz pflückte (C I,4–5), was einer Variation des Tempusgebrauchs entspricht. C 91[173]–99[181] (SL 24) wurde angesichts der Tatsache, dass dort Liedteil 1 nach dem dritten Abschnitt sowie – ebenso wie in R – am Ende ein weiteres Mal auftritt, woraus sich eine Art Ringkomposition ergibt, der Variationsform ‚Umstellung der Liedteile' zugeordnet.

---

[560] Vgl. BLEULER 2008, S. 56.

[561] Dies bezieht sich auf die Neidhart-Überlieferung in Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts.

ii) Variationsformen

Variationsform I – Reduktionsform:

SL: C 113[195]–115[197] (singulär); C 124[206]–127[209] (singulär); C 128[210]–130[212] (SL 1, singulär); C 140[222]–144[226] (SL 2); C 150[232]–154[236]; C 155[237]–157[239] (SL 3); C 163[245]–167[248] (SL 4); C 174[255]–176[257]; C 186[266]–191[271](SL 7, singulär); C 196[276]–199[279] (SL 18); C 208[288]–209[289] (singulär)

Bei der Reduktionsform wird bzw. werden ein Liedteil oder mehrere Liedteile nicht realisiert. Hierbei sind in C hinsichtlich der fehlenden Abschnitte die folgenden unterschiedlichen Ausprägungen zu beobachten:

C 174[255]–176[257]:

	2. Liedteil	**3. Liedteil**
Strophenform	Periodenstrophe	
Themen	Freude-/Tanz-Appell	Frauenrede Tochter (Wunsch nach Gefährte)
Tempus	Präsens	Präteritum

C 140[222]–144[226] (SL 2); C 155[237]–157[239] (SL 3):

	1. Liedteil	**3. Liedteil**
Strophenform	Reienstrophe	
Themen	Naturdarstellung	Frauenrede Tochter (Tanzwunsch) bzw. Schilderung des Tanzes alter Frau
Tempus	Sommer: Präsens Winter: Präteritum bzw. Präsens	Präteritum

C 163[245]–167[248] (SL 4); C 208[288]–209[289] (singulär):

	1. Liedteil	**2. Liedteil**
Strophenform	Reienstrophe bzw. Kanzonenstrophe	
Themen	Naturdarstellung	Freude-/Tanz-Appell
Tempus	Sommer: Präsens	Präsens

Winter: Präteritum bzw. Präsens

Fehlen kann entweder der erste Liedteil – wie in C 174[255]–176[257]; dort zusätzlich mit Abweichung der Strophenform, vgl. Variationsform II –, der zweite Liedteil – wie in C 140[222]–144[226] (SL 2) sowie in C 155[237]–157[239] (SL 3); dort zusätzlich mit thematischer Abweichung des dritten Liedteils – oder der dritte Liedteil. Letzteres trifft auf C 163[245]–167[248] (SL 4) und C 208[288]–209[289] zu, wobei der zweite Text wiederum zusätzlich eine Abweichung der Strophenform aufweist.

C 113[195]–115[197] (singulär); C 124[206]–127[209] (singulär); C 128[210]–130[212] (SL 1, singulär); C 150[232]–154[236]; C 186[266]–191[271] (SL 7, singulär); C 196[276]–199[279] (SL 18)

	3. Liedteil
Strophenform	Reienstrophe bzw. Abweichung
Themen	Frauenrede (Tanzwunsch/Klage bzw. Abweichung)
Tempus	Präteritum bzw. Abweichung

In einigen Fällen fehlen gleich zwei Liedteile, wobei dies stets den ersten und zweiten Liedteil betrifft. Mit Ausnahme von C 128[210]–130[212] (SL 1) weisen alle Texte dieser Subkategorie noch diverse weitere Variationsformen auf.[562] Dabei fällt auf, dass es sich bei vier dieser sechs ‚Extremfälle' der Reduktionsform – nämlich bei C 113[195]–115[197], C 124[206]–127[209], C 128[210]–130[212] (SL 1) und C 186[266]–191[271] (SL 7) – um Lieder handelt, die im Codex Manesse singulär überliefert sind. Somit kann für diesen unikalen Textbestand, der insgesamt neun Texte umfasst, eine Tendenz zu größeren strukturellen Abweichungen von der Grundform konstatiert werden.

[562] C 113[195]–115[197] besitzt zudem noch eine thematische Abweichung des 3. Liedteils (Variationsform III); C 124[206]–127[209] eine Abweichung in Strophenform (Variationsform II) und Tempusgebrauch (Variationsform VI); C 150[232]–154[236] eine Expansion des 3. Liedteils (Variationsform IV); und C 186[266]–191[271] (SL 7) sowie C 196[276]–199[279] (SL 18) weisen jeweils eine Abweichung der Strophenform auf (Variationsform III).

Die letztgenannten drei dieser vier Lieder werden in Unterabschnitt III.2.3.1 a) auch in Hinblick auf ihren Inhalt einer genaueren Betrachtung unterzogen.

Variationsform II – Abweichung der Strophenform:

SL: C 85[146]–*89[*150] bzw. *92[*153] (SL *14); C 124[206]–127[209] (singulär); C 174[255]–176[257]; C 186[266]–191[271] (SL 7, singulär); C 196[276]–199[279] (SL 18); C 208[288]–209[289] (singulär)

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**
Strophenform	**Periodenstrophe bzw. Kanzonenstrophe**		
Themen	Naturdarstellung	Freude-/Tanz-Appell	Frauenrede (Tanzwunsch/Klage)
Tempus	Sommer: Präsens Winter: Präteritum	Präsens	Präteritum

Wie bereits erwähnt, sind die Sommerlieder meist in Reienstrophen verfasst. Daneben weisen sie jedoch in einigen Fällen auch eine stollige Strophenform auf – so in C 85[146]–*89[*150] bzw. –*92[*153] (SL *14), C 124[206]–127[209], C 196[276]–199[279] (SL 18) und C 208[288]–209[289] –, oder es handelt sich, wie in C 186[266]–191[271] (SL 7) und C 174[255]–176[257], um die Periodenstrophenform. Hierbei zeigt sich, dass immerhin die Hälfte dieser Lieder (drei von sechs) ausschließlich in C erhalten ist, was eine weitere Beobachtung darstellt, die in die Richtung verhältnismäßig großer Variation im Bereich des unikalen Textbestands weist. Nachdem Bleuler feststellte, dass mit der Verwendung der Kanzonenform eine Annäherung des Inhalts an den Hohen Minnesang einhergeht,[563] soll im Zuge einer Analyse der oben aufgelisteten Lieder in Unterabschnitt III.2.3.1 a) der Frage nachgegangen werden, ob auch in Handschrift C Bezüge zwischen abweichender Strophenform und verändertem Inhalt von Liedern erkennbar sind. Während sich Bleulers Textcorpus in R auf SL 14 und 26 beschränkte, ergibt sich im Fall von C zudem der Vorteil eines erweiterten Liedbestandes.

[563] Vgl. BLEULER 2008, S. 57 sowie S. 150ff.

Variationsform III – Thematische Abweichung des dritten Liedteils:

SL: C 113[195]–115[197] (singulär); C 135[217]–139[221] (SL 12); C 124[206]–127[209] (singulär); C 155[237]–157[239] (SL 3); C 177[258]–179[260] (SL 5)

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**
Strophenform	Reienstrophe		
Themen	Naturdarstellung	Freude-/Tanz-Appell	**Frauenrede (Angebot ihrer Scheide) → Dialog Ritter und Dame → Vollzug des Geschlechtsakts *oder* Botenanrede des Sängers *oder* Frauenrede (Didaxe zum Thema ‚Liebe') → Mutter-Tochter-Dialog *oder* Schilderung, wie bei alter Frau Lebensgeister wieder erwachen *oder* Sängerbericht von sommerlicher Idylle**
Tempus	Sommer: Präsens Winter: Präteritum bzw. Präsens	Präsens	Präteritum bzw. Präsens

In der Grundform beginnt der dritte Liedteil gemäß der Definition der C-Typologie mit einer Frauenrede (Tanzwunsch oder Klage), die monologisch bleiben oder in einen Dialog übergehen kann. Von einem derart strukturierten Thema weicht dieser Abschnitt in Handschrift C bei vier Texten ab: Im singulär überlieferten Lied C 113[195]–115[197] spricht zwar eine Dame, jedoch ergibt sich daraus ein Dialog zwischen ihr und einem Ritter, wobei das Gespräch nichts mit einer sommerlichen Tanzveranstaltung zu tun hat, sondern in den metaphorisch beschriebenen Vollzug des Geschlechtsakts mündet (vgl. auch Variationsform I: Reduktionsform sowie Variationsform IV: Expansion des dritten Liedteils). Dieses in mehrfacher Hinsicht Alleinstellungsmerkmale aufweisende Lied wird im Analyseteil der Typologie näher untersucht.

In C 135[217]–139[221] (SL 12) werden die Frauenrede und der potentiell nachfolgende Dialog durch die Beschreibung ersetzt, wie das Sänger-Ich sieben Boten in die Heimat schickt und einem davon aufträgt, den Freunden in der Heimat Nachrichten von seinem aktuellen Aufenthaltsort auszurichten. In C 155[237]–157[239] (SL 3) besteht der dritte Liedteil aus der Schilderung, wie bei einer alten Frau, die bereits mit dem Tod kämpfte, die Lebensgeister wieder erwachen, und in C 177[258]–179[260] (SL 5) aus dem Bericht des lyrischen Ichs über eine freudvolle Szenerie, in der es zahlreiche sommerliche Naturelemente sowie seine Geliebte tanzend unter der Linde erblickt.

Im singulären Lied C 124[206]–127[209], das bereits im Kontext der Reduktionsform (Variationsform I) sowie der Abweichung der Strophenform (Variationsform II) genannt wurde, beginnt der dritte Liedteil mit der Rede der Mutter. Diese erteilt ihrer Tochter didaktische Anweisungen mit Bezug auf das Thema ‚Liebe', welche in einen Mutter-Tochter-Dialog übergehen. Anders als in den anderen in C überlieferten Gesprächen dieser Art wird im Zuge dessen jedoch mit keinem Wort ein Tanzwunsch oder die Klage über das erzwungene Fernbleiben von einer Tanzveranstaltung erwähnt; Gegenstand des Dialogs ist vielmehr der Wunsch des Mädchens nach Selbstbestimmung in Liebesangelegenheiten, der von der Mutter vehement zurückgewiesen wird.

Während in den genannten Fällen der Inhalt des dritten Liedteils gegenüber der Grundform abweicht, bleibt dessen Tempusform normalerweise das Präteritum. Nur bei C 135[217]–139[221] (SL 12) ist zusätzlich eine durchgehende Variation im Tempusgebrauch (vgl. Variationsform VI) festzustellen, nachdem sowohl die Schilderung der Lage des Ichs als auch seine – nicht durch *inquit*-Verben gekennzeichnete – Anrede an den Boten im Präsens stehen. Teilweise in dieser Zeitform beschrieben wird die sommerliche Idylle in C 177[258]–179[260] (SL 5): Dort beginnt der zwei Strophen umfassende dritte Liedteil mit einer Aussage über den gegenwärtigen Frühling im Präsens, geht dann in die narrative Beschreibung sommerlicher Begebenheiten in der Vergangenheit über und kehrt schließlich wieder zu einer im Präsens gehaltenen Feststellung über die aktuelle Beschaffenheit der Natur zurück.

Variationsform IV – Expansion des dritten Liedteils:

SL: C 50[109]–57[116] (SL 21); C 113[195]–115[197] (singulär); C 150[232]–154[236]; C 180–185[265] (SL 6)

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**
Strophenform	Reienstrophe		
Themen	Naturdarstellung	Freude-/Tanz-Appell	Frauenrede (Tanzwunsch/ Klage bzw. Angebot von Scheide an Ritter); **Überschreitung der Raumgrenze *oder* Vollzug des Geschlechtsakts *oder* Verdoppelung des Tanzwunsches**
Tempus	Sommer: Präsens Winter: Präteritum	Präsens	Präteritum

Der dritte Liedteil ist gemäß der vorliegenden Typologie prinzipiell dann erweitert, wenn zur darin in der Grundform enthaltenen Frauenrede und einem sich potentiell daraus ergebenden Dialog noch weitere narrative Elemente hinzukommen. Dabei kann es sich – wie in C 50[109]–57[116] (SL 21) und C 180–185[265] (SL 6) – um eine Überschreitung der Raumgrenze handeln, d.h. die Tochter verlässt den Herrschaftsbereich der Mutter und gelangt nach draußen ins Freie, wo sie mit dem Ritter von *riuwental* Ball spielt (SL 21) oder tanzt (SL 6). Hier besteht insofern ein Unterschied zur Definition dieser Variationsform bei Bleuler, als – wie bereits erwähnt – eine dahingehende Entwicklung des erzählenden Abschnitts dort noch als mögliche Ausprägung der Grundform betrachtet wird. Allerdings soll hier mit dieser Klassifizierung der Tatsache Rechnung getragen werden, dass der Bericht vom Vergnügen des Mädchens im Freien mit den anderen jungen Leuten bzw. dem Ritter zugleich seinen Triumph über die Mutter als Hüterin der sozialen Ordnung impliziert. Die Überschreitung der Grenze zwischen dem Inneren des Hauses, in dem gesellschaftliche Normen wie etwa das Verbot eines nicht standesgemäßen Liebesverhältnisses aufrechterhalten werden, und der Außenwelt, die sämtliche sommerlichen Freuden bereithält, zeigt somit eine Überwindung des familiären Ordnungsgefüges an. Sie verdeutlicht den Eintritt der jungen Frau in die Sphäre

des Ritters von *riuwental*, die durch die „Zerstörung sozialer Beziehungen“ im Dorf, die Verkehrung von Regeln und potentiell schwerwiegende negative Konsequenzen für das Mädchen gekennzeichnet ist[564]. Bezüglich dieses destruktiven Aspekts werden SL 21 und 6 im Analyseteil einer eingehenden Betrachtung unterzogen.

Des Weiteren wird der dritte Liedteil in der bereits mehrfach erwähnten singulären Überlieferung C 113[195]–115[197] dahingehend erweitert, dass an den Dialog zwischen Dame und Ritter angeknüpft wird (der selbst wiederum eine thematische Abweichung des dritten Liedteils darstellt, vgl. Variationsform III): Hier erfolgt eine mithilfe von Metaphern realisierte Beschreibung des Geschlechtsverkehrs zwischen den Gesprächspartnern. Auch der in C 150[232]–154[236] vorhandene Fall, dass zunächst – wie in der Grundform möglich – nur die Mutter ihren Tanzwunsch äußert, sich am Schluss des Liedes jedoch auch die Tochter bei derselben Veranstaltung vergnügen möchte, wird als Expansion des dritten Liedteils gewertet. Dadurch kommt es nämlich zu einer Verdoppelung des Tanzwunsches, der in der Grundform nur einmal auftritt.

Der Abschnitt, der in dieser Typologie als Erweiterung des dritten Liedteils betrachtet wird, besteht somit nicht ausschließlich aus einer Erzählung in der dritten Person, sondern es kann darin auch nochmals direkte Rede vorkommen. Das Kriterium für die Zuordnung eines Liedes zu dieser Variationsform besteht vielmehr darin, dass der dritte Liedteil zunächst wie in der Grundform oder auch in abweichender Weise (vgl. Variationsform III) realisiert wird, woraufhin dann noch weitere Schilderungen bzw. Redeanteile folgen, die in thematischer Hinsicht unmittelbar mit dem Beginn des dritten Liedteils verknüpft sind. Anhand dieses Gesichtspunkts wird auch die Abgrenzung zur Variationsform „Expansion der Themenstruktur“ vorgenommen, die von Bleuler für Handschrift R in Kombination mit der thematischen Abweichung des dritten Liedteils als „Variationsform V“ beschrieben wird[565]: Würde der Abschnitt, der auf den dritten Liedteil folgt, mit diesem keine inhaltlichen Übereinstimmungen aufweisen und auch nicht dem ersten oder zweiten Liedteil entsprechen, so wäre dieser als vierter Liedteil zu betrachten, wodurch sich eine Expansion der gesamten Liedstruktur ergäbe. Ein derartiger Sonderfall des Themenaufbaus ist jedoch unter den Sommerliedern im Codex Manesse nicht zu finden.

---

[564] Vgl. MÜLLER 1986, S. 72.

[565] Vgl. BLEULER 2008, S. 180ff.

Die Erweiterung des dritten Liedteils ist in allen Fällen ebenfalls im Präteritum gehalten, der für diesen Abschnitt gemäß der Grundform typischen Tempusform. Im Fall von C 150[232]–154[236] kommen im expandierten Teil keine *inquit*-Verben vor; nachdem in Str. I und III des Liedes, das nur aus dem dritten Liedteil besteht (vgl. Variationsform I – Reduktionsform) präteritale Verben verwendet werden, wird jedoch für das gesamte Lied auf eine Verwendung der Vergangenheitsform geschlossen.

Variationsform V – Umstellung von Liedteilen:

SL: C 91[173]–99[181] (SL 24); C 200[280]–204[284] (SL 8)

Als ‚Umstellung von Liedteilen' wird die Gegebenheit bezeichnet, dass die Reihenfolge der einzelnen Liedteile innerhalb eines Textes nicht mit jener in der Grundform – also ‚Liedteil 1 – Liedteil 2 – Liedteil 3' – übereinstimmt. Dabei ist vorwegzunehmen, dass die Wiederholung der Liedteile 2 und 3, wenn der betreffende Abschnitt bei seinem ersten Auftreten an der ‚richtigen' Stelle steht, jedoch nicht als Teil dieser Variationsform gewertet wird. Grund dafür ist, dass durch das – relativ häufige – mehrfache Vorkommen von Blöcken, die einen Freude-/Tanz-Appell und/oder Dörperbericht beinhalten, in Hinblick auf die Gesamtaussage der Lieder wenig zusätzliche Informationen geliefert werden. Ein Beispiel dafür wäre etwa in SL 12 die neuerliche Erwähnung des Vogelgesangs (C III,4–5), die dem ersten Liedteil zuzuordnen ist, nachdem auf die einleitende Naturdarstellung (C I–II,3) bereits die Aufforderung erfolgt ist, sich auf den Tanz vorzubereiten (C II,4–III,3), woraufhin dann regulär der dritte Liedteil folgt (C IV–V). Derartige Einschübe, wie sie in SL 14, 21 und 23 ebenso vorkommen, wurden auch bei der Typisierung der Lieder durch Bleuler 2008 außen vor gelassen. Für Liedteil 1 gilt prinzipiell dasselbe – mit der Ausnahme, dass die Wiederholung dieses Abschnitts am Ende eines Liedes der Variationsform zugerechnet wird, sofern am Beginn ebenfalls der erste Liedteil steht, nachdem sich daraus die Form einer Ringkomposition ergibt.

Nach der Ausklammerung dahingehender Fälle bleiben in Handschrift C zwei Lieder übrig, in denen gegenüber der Grundform jeweils eine Umstellung des zweiten bzw. ersten Liedteils gegeben ist. Diese bringt bei beiden Texten eine inhaltliche Verknüpfung von Beginn und Schluss mit sich, die ohne eine derartige Modifikation in der Abfolge der Liedteile nicht möglich wäre. Damit erweisen sich die Umstellungen – wie in Bezug auf einen anderen Text auch

bereits für R festgestellt[566] – als Bestandteil des poetologischen Konzepts der Lieder.

C 91[173]–99[181] (SL 24):

Position 1–4:

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**	**1. Liedteil**
Strophenform	Reienstrophe			
Themen	Naturdarstellung	Freude-/Tanz-Appell	Frauenrede (Tanzwunsch)	Naturdarstellung
Tempus	Sommer: Präsens	Präsens	Präteritum	Sommer: Präsens, Winter: Perfekt

Position 5–8:

	3. Liedteil	**1. Liedteil**	**2. Liedteil**	**1. Liedteil**
Strophenform	Kanzonenstrophe			
Themen	Frauenrede (Klage)	Naturdarstellung	Freude-/Tanz-Appell	**Naturdarstellung**
Tempus	Präteritum	Sommer: Präsens, Winter: Perfekt	Präsens	**Sommer: Präsens, Winter: Präteritum**

Bei SL 24 handelt es sich um Lied von besonderer struktureller Komplexität, das aus insgesamt acht Positionen besteht, die jeweils einen der drei Liedteile enthalten. Nachdem Liedteil 1, 2 und 3 am Beginn in der der Grundform entsprechenden Abfolge angeordnet sind, stellen diese Abweichungen allerdings in den meisten Fällen lediglich Wiederholungen dar, die nicht als Indikatoren für Variationsform V berücksichtigt werden. Daher ist das erneute Auftreten von Liedteilen im Liedinneren in der tabellarischen Darstellung auch nicht hervorgehoben. Anders verhält es sich mit der Tatsache, dass auch am Schluss des Liedes wieder eine sommerliche Naturdarstellung steht (hier fett markiert), sodass dieser Abschnitt wiederum an den Liedbeginn anknüpft. Angesichts dieser Struktur ist SL 24 als Ringkomposition aufzufassen, wie sie von Bleuler für das in C nicht überlieferte Lied SL 15 beschrieben wurde. Diese kommt dort,

[566] BLEULER 2008, S. 176ff.

wenngleich sie nicht den ersten Liedteil betrifft, ebenfalls durch die Umstellung von Liedteilen zustande und „[zielt] auf inhaltliche Geschlossenheit, d. h. auf eine thematische Korrespondenz zwischen Anfang und Schluss des Liedes [ab]“[567]. Dieselbe literarische Strategie, die den Text in das „für den Tanz erforderliche *da capo ad infinitum*“ einbettet, ist auch in SL 24 zu erkennen. Eine genauere Auseinandersetzung mit Struktur und Inhalt dieses Liedes erfolgt im Analyseteil dieser Arbeit.

C 200[280]–204[284] (SL 8):

	2. Liedteil	**1. Liedteil**	**3. Liedteil**
Strophenform	Reienstrophe		
Themen	**Freude-/Tanz-Appell**	**Naturdarstellung**	Frauenrede (Tanzwunsch)
Tempus	**Präsens**	**Sommer: Präsens** **Winter: Präteritum**	Präteritum

In SL 8 sind der erste und der zweite Liedteil vertauscht: Noch vor der Beschreibung, wie der Winter vom Mai verdrängt wurde und nun sommerliche Naturelemente vorherrschen, wird bereits ein Kollektiv aufgefordert, sich an der warmen Jahreszeit zu erfreuen. Mit der Hervorhebung des appellativen Moments im ersten Vers kann wiederum der im dritten Liedteil vorgebrachte Tanzwunsch des Mädchens verknüpft werden, den die junge Frau mit einem Verweis auf die sommerliche Natur einleitet. Eine nähere Analyse der durch die Umstellung der Liedteile bedingten spiegelbildlichen Struktur des Liedes findet sich ebenfalls in Unterabschnitt III.2.3.1 a).

Variationsform VI – Variation im Tempusgebrauch:

SL: C 135[217]–139[221] (SL 12); C 155[237]–157[239] (SL 3)

In der Grundform werden im ersten Liedteil der Sommer im Präsens und der Winter im Präteritum beschrieben, der zweite Liedteil steht im Präsens und der dritte im Präteritum. Die sechste und letzte Variationsform bezieht sich nun auf den Fall, dass das Tempus nicht in allen Liedteilen durchgehend mit jener der

[567] BLEULER 2008, S. 176.

Grundform übereinstimmt. Dabei kann die Variation im Tempusgebrauch zum einen den Natureingang betreffen:

C 155[237]–157[239] (SL 3):

	1. Liedteil	**3. Liedteil**
Strophenform	Reienstrophe	
Themen	Naturdarstellung	Schilderung, wie bei alter Frau Lebensgeister wieder erwachen
Tempus	Sommer: Präsens Winter: Präteritum / **Präsens**	Präteritum

In SL 3, das zugleich auch der Reduktionsform (Variationsform I) und der thematischen Abweichung des dritten Liedteils (Variationsform III) zuzurechnen ist, wird der Winter im Präsens adressiert. Im Unterschied zu den bei der Beschreibung der Grundform genannten Passagen, in denen das Tempus der Naturdarstellung zwar auch teilweise von dieser abweicht, was jedoch keine Auswirkungen auf die Grundaussage ‚Gegenwart = Sommer, Vergangenheit = Winter' hat, wird hierbei auch die Semantik verändert: Obgleich im Lied ansonsten die sommerliche Natur im Präsens beschrieben wird, erscheint die Bedrohung durch den Winter dennoch nach wie vor gegenwärtig. Dieses Spezifikum von SL 3 wird – mit Bezug auf eine ähnliche Gegebenheit in SL 22, das in R überliefert ist – ebenfalls in Unterabschnitt III.2.3.1 a) diskutiert.

C 135[217]–139[221] (SL 12):

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**
Strophenform	Reienstrophe		
Themen	Freude-/Tanz-Appell	Naturdarstellung	Frauenrede (Tanzwunsch)
Tempus	Präsens	Sommer: Präsens Winter: Präteritum	**Präsens**

Zum anderen ist ein abweichender Tempusgebrauch in SL 12 auch im dritten Liedteil zu finden, der zugleich eine thematische Abweichung darstellt (vgl. Variationsform III) und aus der Sicht des lyrischen Ichs geschildert wird: Dort ist die Entscheidung, sieben Boten in die Heimat zu entsenden, die Beschreibung

der Situation des Ichs als Angehöriger eines nicht näher definierten Kollektivs sowie die daran anschließende Anrede eines der Boten im Präsens gehalten.

b) Liedtypus II

Neben dem soeben beschriebenen Liedtypus I, dem der Großteil der Sommerlieder Neidharts im Codex Manesse angehört, ist in zwei Fällen auch noch eine davon abweichende Konstruktionsform von Liedern festzustellen, der von Bleuler als „Liedtypus II" bezeichnet wird.[568] Dessen Grundform ist zwar in Handschrift C nicht vorhanden; sie wird jedoch auch in der vorliegenden Typologie als Ausgangspunkt für die Beschreibung zweier Lieder herangezogen, die beide – wenngleich mit unterschiedlicher Verteilung der jeweils spezifischen Charakteristika – als Kombinationsformen von Liedtypus I und II klassifiziert werden.

Liedtypus II ist in Bezug auf die Strophenform durch die Verwendung der Periodenstrophe gekennzeichnet, die vorwiegend in der frühhöfischen Minnelyrik zum Einsatz kommt und sich von anderen metrischen Formen dadurch unterscheidet, dass es sich dabei um eine „beliebige Gruppierung unterschiedlicher Versperioden [...] jeweils mit umschließendem Reim"[569] handelt. Am Ende einer Strophe bzw. Periode kann allerdings auch ein davon abweichendes Reimschema auftreten (vgl. etwa SL 11: 3wa 4mb 2mb 4wa 4mc 2mc 7wa), sodass der umarmende Reim in den ersten vier Versen das einzige konstante Merkmal dieser Strophenform bildet. Sie wird im Allgemeinen seltener verwendet als die Reien- oder Kanzonenstrophe und kommt vorwiegend in Sommerliedern zum Einsatz.[570]

Auf der Ebene der Themenstrukturierung ist anstatt der Gliederung in drei voneinander unabhängig interpretierbare, jeweils bezüglich Inhalt und Tempus divergente Liedteile, wie sie für Liedtypus I konstitutiv ist, eine „kontinuierliche Entfaltung des Gedankengangs"[571] zu beobachten. Daher wird als Konstruktionsprinzip dieses Liedtypus nach Brinker 1997 eine „Themenhierarchie"[572] definiert, innerhalb derer ein Thema wiederum ein

[568] Vgl. BLEULER 2008, S. 187ff.
[569] SCHWEIKLE 1995, S. 102, auf den auch die Bezeichnung „Periodenstrophe" zurückgeht.
[570] Vgl. SCHWEIKLE 1995, S. 102.
[571] BLEULER 2008, S. 188.
[572] BLEULER 2008, S. 188.

Nebenthema generiert[573]. Damit einher gehen grammatische Verknüpfungen der einzelnen Strophen(teile) mittels Wortwiederholungen, Wortresponsionen mit nur leichten morphologischen Veränderungen gegenüber dem vorangegangenen Lexem, oder Proformen.

Auch auf der Tempus-Ebene verlässt Neidhart „die Struktur des Liedtypus I“[574]: Ein Lied des Liedtypus II ist typischerweise im Präsens gehalten, das in der Grundform durchgehend verwendet wird. Dadurch werden „durch abrupte Wechsel der Tempora ausgelöste Strukturbrüche“ vermieden, die eine formal bedingte Störung des „inhaltlichen Kontinuum[s]“ [575] darstellen würden.

Der Grundform von Liedtypus II entspricht in Handschrift R lediglich das in C nicht enthaltene SL 29. Zur Verdeutlichung der Unterschiede dieses Sommerlieds zu Liedtypus I hebt Bleuler noch weitere Charakteristika von Liedtypus II hervor: Zu Beginn fehlt der Natureingang, der zwar als erster Liedteil, jedoch nicht für die kontinuierliche Entfaltung verschiedener Themen notwendig ist. Auch fungiert das Ich hier nicht als Instanz, die – meist in Hinblick auf seine Identität unmarkiert – ein Kollektiv zu Freude und Tanz auffordert, sondern diese Offenheit der Sprecheridentität wird zugunsten der Fokussierung auf die Rolle des Ichs als Sänger vereindeutigt. Nachdem diese innerliterarische Funktion mit der realen Sängerrolle des Autors in der Aufführungssituation vor Publikum zusammenfällt, kommt es dadurch zu einer Auflösung der Grenze zwischen liedinterner und liedexterner Kommunikationssituation. Thema des Liedes ist u.a. die metalyrische Reflexion über den eigenen Gesang, wobei wie auch im zweiten Liedteil von Liedtypus I die „Orientierung am Leitwert der *vreude*“[576] im Vordergrund steht; allerdings ist diese nun nur noch Gegenstand der Kontemplation des Sänger-Ichs anstatt Teil der fiktionsinternen Realität. Auch der narrative Rückblick auf Ereignisse in der *dörper*-Welt, der ein Charakteristikum des dritten Liedteils darstellen würde, fällt weg, wodurch das Milieu des Liedes nicht mehr bestimmbar ist. Die Tatsache, dass die Tanzthematik ebenfalls nicht vorhanden ist, macht die räumliche und zeitliche Verortung des Geschehens unmöglich, sodass in dieser Hinsicht eine

---

[573] Vgl. BRINKER, Klaus: *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, Berlin 1997, S. 56.

[574] BLEULER 2008, S. 189.

[575] Vgl. im Folgenden: BLEULER 2008, S. 191.

[576] BLEULER 2008, S. 191.

Nähe zum Hohen Minnesang festgestellt werden kann, die mit der Verwendung der Periodenstrophenform korrespondiert.

Liedtypus II kommt, wie bereits angedeutet, in Handschrift C nur zwei Mal – davon in einem Fall unter Einbezug von drei Variationsformen – vor und tritt auch dann nicht allein auf, sondern steht jeweils zugleich in Verbindung mit dem ersten Sommerlied-Typus. Daher kann gesagt werden, dass der Verdichtung der Perspektive auf die Sängerrolle des Ichs in Kombination mit dem Ineinandergreifen der realen und fiktiven Vortragsebene sowie Elementen der Hohen Minne im Codex Manesse kein Schwerpunkt zukommt. Jene zwei der Kombinationsform mit Liedtypus I zugeordneten Lieder, die jeweils zum Teil auch Merkmale von Liedtypus II aufweisen, werden im folgenden Unterabschnitt c kurz eingeführt und hinsichtlich ihres formalen wie inhaltlichen Aufbaus beschrieben.

Über die beiden, in modifizierter Form ebenfalls in Neidharts C-Sommerlied-Corpus feststellbaren Liedtypen I und II hinaus beschreibt Bleuler mit „Liedtypus III" für die Sommerlieder in Handschrift R noch eine weitere Möglichkeit des formalen und inhaltlichen Aufbaus eines Neidhart-Textes.[577] Dessen Grundform ist – wie am Beginn dieses Abschnitts angedeutet – lediglich in SL 30 zu finden, das im Codex Manesse nicht enthalten ist. Dieses Lied ist in der Kanzonenstrophenform verfasst und orientiert sich auch inhaltlich stark am Hohen Minnesang, wobei etwa dem sommerlichen Natureingang, der kontrastparallel zur trübsinnigen Stimmung des erfolglos werbenden Sänger-Ichs gesetzt ist, wie in diesem System eine symbolische Funktion zukommt. Ein dreiteiliges Konstruktionsprinzip wie in Liedtypus I ist dabei ebenso wenig vorhanden wie die Tanz- und *dörper*-Thematik oder Angaben zur temporalen und lokalen Verortung des Beschriebenen.[578] In Verbindung mit diesem Liedtypus wird auch SL 28 genannt, das eine Kombinationsform aus den Liedtypen III und I darstellt: Während es inhaltlich aus einer Minnereflexion besteht, die zu einer Zeit- und Weltklage erweitert wird, weist es zugleich Reienstrophenform auf.[579]

Derartige Konstellationen sind jedoch in keinem der Neidhart-Lieder in Handschrift C festzustellen. C 20–22 vereint zwar, wie in Unterabschnitt III.2.3.3 zu zeigen sein wird, als einziges Lied des Corpus eine stollige

[577] Vgl. im Folgenden BLEULER 2008, S. 199f.
[578] Vgl. BLEULER 2008, S. 200.
[579] Vgl. BLEULER 2008, S. 200.

Strophenform mit einem durchgehenden Frauenpreis aus dem Munde eines Mannes, der sich nach Erlösung von seinem Liebesschmerz sehnt. Damit weist es prinzipiell ein formales sowie angesichts der Minnethematik auch ein inhaltliches Merkmal von Liedtypus III auf. Allerdings enthält dieses Lied keine Naturdarstellung, sondern das Ich schildert seine betrübliche Situation losgelöst von Zeit und Raum, womit im Text nicht nur ein konstitutives Element dieses Liedtypus fehlt, sondern er generell auf sämtliche typischen Merkmale der Neidhart'schen Dichtung verzichtet. Nachdem er somit auch für das einzige deutlich am Hohen Minnesang orientierte Neidhart-Lied im Codex Manesse, das kein Winterlied ist, nicht in Frage kommt, wird Liedtypus III in der vorliegenden Typologie für den Bestand des Codex Manesse ausgeklammert.

c) Kombinationsform aus Liedtypus I und II

SL 11, das in dieser Handschrift die bis heute erhaltenen Strophen C 26–33 umfasst, jedoch gemäß der Textrekonstruktion mit C *34 noch mindestens eine weitere Strophe enthalten haben muss und darüber hinaus möglicherweise bis C *35 oder C *36 reichte, wird als Kombinationsform der Liedtypen I und II klassifiziert. Als charakteristisches Merkmal des ersten Liedtypus ist eine Gliederung des Textes nach dem dreiteiligen Konstruktionsprinzip zu erkennen: Es kann zwischen einer Naturdarstellung, in der der Sommer im Präsens und der Winter im Präteritum beschrieben werden (erster Liedteil), einem im Präsens gehaltenen Appell an einen Boten (zweiter Liedteil) sowie der Beschreibung des positiv konnotierten Geschehens in der Heimat des Ichs im Gegensatz zu seinem negativ besetzten derzeitigen Aufenthaltsort (dritter Liedteil) in derselben Tempusform differenziert werden. Bei der thematischen Realisierung von Liedteil 2 und 3 sowie dem Tempusgebrauch in Liedteil 3 handelt es sich dabei um Abweichungen von Liedtypus I. Auch die *dörper*-Thematik und die räumliche Konstellation, bei der ein unerfreuliches Hier einem sehnsüchtig herbeigewünschten Dort gegenübergestellt wird, sind diesem Typus zuzuordnen. Zugleich weist das Lied aber auch konstitutive Elemente von Liedtypus II auf: Es ist in Periodenstrophenform verfasst; die einzelnen Liedteile sind nicht voneinander isoliert, sondern gehen mittels grammatischer Konnexionen kontinuierlich ineinander über; das Präsens wird durchgehend verwendet; und das Sprecher-Ich reflektiert über Umstände und Bedingtheit seines Gesangs, mit dem es *vreude* vermitteln möchte. Zusätzlich zu den aus den

beiden Liedtypen bekannten Themenbereichen kommt hier angesichts der Darstellung des Ichs als desillusionierter Angehöriger des deutschen Heeres, der sich auf Kreuzfahrt befindet, außerdem noch der Einbezug der Kreuzzugsthematik hinzu.

Daneben kann auch C 107[189]–109[191] der Kombinationsform der beiden Sommerliedtypen zugeordnet werden. Mit Liedtypus I verbindet das Lied, das ansonsten nur in späteren Textzeugen (Papierhandschrift c, Drucke z) überliefert ist, zum einen die – wenngleich nicht durch einen Natureingang, sondern explizit angegebene – zeitliche Einordnung der Handlung im Sommer. Zum anderen lässt sich das Geschehen auch räumlich verorten: Es ist im *dörper*-Milieu anzusiedeln, wo auf der Straße Ball gespielt wird. Die in anderen Liedern des Liedtypus I übliche Tanzthematik wurde hier also modifiziert, bietet aber nichtsdestoweniger ebenso eine Raumperspektive, die das sommerliche Vergnügen junger Leute in den Mittelpunkt stellt. Als Charakteristika von Liedtypus II sind indes die kontinuierliche Entfaltung eines Gedankengangs – in diesem Fall das Treiben auf dem sommerlichen Dorfplatz – sowie die großteils realisierte Verwendung des Präsens zu nennen; bei einem Blick in die Parallelüberlieferung zeigt sich zudem, dass die in C nicht überlieferte Eingangsstrophe dort eine metapoetische Reflexion des Sänger-Ichs über die *vreude* beinhaltet, die durch seinen Vortrag vermittelt werden sollte. Das Lied weist zugleich aber auch einige Abweichungen von der Grundform auf: Aufgrund des Fehlens der angesprochenen ersten Strophe, welche sich der *vreude*-Thematik widmet, handelt es sich um eine Reduktionsform des Liedtypus. Außerdem ist hier anstatt der Periodenstrophe eine Kanzonenform (abab/ccddeeffgghhg), d.h. eine Abweichung der Strophenform feststellbar. Des Weiteren ergibt sich durch die Verwendung des Präteritums am Ende des Liedes eine Variation im Tempusgebrauch. Angesichts der Tatsache, dass der Inhalt des Textes trotz dessen expliziter Kennzeichnung als Sommerlied durch die Elemente der Dörperklage und des Dörperberichts gekennzeichnet ist, die vor allem in den Winterliedern in Erscheinung treten, für die auch ein stolliger Strophenbau typisch ist, sind für C 107[189]–109[191] zudem in inhaltlicher wie auch formaler Hinsicht teilweise Anklänge an den Winterlied-Typus (vgl. Unterabschnitt III.2.2.2 feststellbar.

Eine detaillierte Diskussion von Aufbau und Charakteristika dieser Texte in Handschrift C erfolgt in Unterabschnitt III.2.3.1 b, welcher der Analyse der beiden Kombinationsformen von Liedtypus I und II gewidmet ist.

III.2.2.2 Typologie der Winterlieder

Im Codex Manesse befinden sich insgesamt mindestens 23 Winterlieder; bei drei davon handelt es sich um singuläre Überlieferungen dieser Handschrift, während sieben nur durch die Rekonstruktion des Inhalts der verlorengegangenen Blätter identifiziert werden konnten. Für sie existierte bisher – wie in Unterabschnitt III.2.1.3 beschrieben – noch keine Typologie, die sich wie jene von Bleuler zu den R- sowie die im vorangegangenen Kapitel vorgestellte Typologie zu den C-Sommerliedern an den drei Beschreibungskategorien ‚Strophenform', ‚Themenstruktur' und ‚Tempusform' orientiert. Allerdings beschreibt Bleuler im Kommentar ihrer Neidhart-Edition vor dieser Folie den Aufbau von sieben R-Winterliedern (bzw. 14 Liedfassungen), von denen fünf auch im Codex Manesse überliefert sind. Diese Ausführungen wurden bei der Erstellung der vorliegenden Typologie für die Winterlieder in C ebenso wie die Angaben zu den unterschiedlichen Liedteilen von Hans Becker und zum Minnesang-Prätext von Franz-Josef Worstbrock berücksichtigt.

Anders als bei den Sommerliedern ist für die Winterlieder im Neidhart-Corpus von Handschrift C lediglich ein einziger Liedtypus feststellbar, der im Folgenden als ‚Winterlied-Typus' bezeichnet wird und dessen Strukturierung eng an Liedtypus I der Sommerlieder angelehnt ist. Dabei wurden auch dieselben Grundprinzipien, die in Unterabschnitt III.2.2.1 als Modifikationen zu Bleulers Sommerlied-Typologie für R festgelegt wurden, auf das typologische System der Winterlieder übertragen. D.h., hierbei wird ebenfalls von einer aus drei Liedteilen bestehenden Grundform ausgegangen, von der sich in diesem Fall wiederum acht verschiedene Variationsformen ableiten lassen. Nachdem als ‚Variationsformen' auch hier sämtliche Abweichungen von der als Ganzes betrachteten Grundform des Winterliedes gelten, wird, wie in III.2.2.1 für die Sommerlieder in Punkt 1 angemerkt, auch die Reduktionsform zu diesem Komplex gezählt. Die einzelnen Variationsformen weisen – wie in Punkt 2 erläutert – jeweils nur ein spezifisches abweichendes Merkmal auf, wobei – gemäß Punkt 3 – ein Lied jeweils entweder der Grundform oder bis zu drei verschiedenen Variationsformen angehören kann. Durch diese Bestimmungen soll eine größtmögliche Transparenz der Zuordnungen bzw. Vergleichbarkeit der Sommer- und Winterlieder gewährleistet werden.

Ein Charakteristikum, das anders als bei Liedtypus I der Sommerlieder bei sämtlichen verschiedenen Ausprägungen dieses Liedtypus gleichbleibt, ist dabei

die Strophenform, nachdem die im Codex Manesse eingetragenen Winterlieder – wie in III.2.1.3 näher ausgeführt – ausschließlich Kanzonenform aufweisen.[580] Die für die Winterlieder feststellbaren Variationsformen lassen stattdessen einen Fokus auf den zweiten Liedteil erkennen, dem drei verschiedene Ausprägungen davon zukommen (teilweise thematische Abweichung, thematische Abweichung und Expansion). Eine weitere Neuerung gegenüber den Variationsformen der Sommerlieder stellt die Expansion der Themenstruktur dar, während die Reduktionsform, die thematische Abweichung des dritten Liedteils, die Umstellung von Liedteilen und die Variation im Tempusgebrauch in beiden typologischen Systemen auftreten.

In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass auch an dieser Stelle der Miteinbezug der in Kapitel II rekonstruierten Winterlieder von hoher Relevanz ist. Ohne diesen wären nämlich sechs Winterlieder (C *43–*49 / WL *36; C *50–*54 / WL *1; C *55–*63 / WL *31; C *64–*73 / WL *22; C *74–*87 / WL *14; C *154–*160 / WL *25) auch in typologischer Hinsicht nicht und eines (C *167–*90[*172] / WL *4) nur zum Teil bestimmbar. Zwar bestehen bezüglich der Frage, ob bestimmte Liedteile in C ursprünglich ebenso wie in der Parallelüberlieferung vorhanden waren, nach wie vor Unklarheiten; diese beschränken sich jedoch in zwei Fällen auf die Zugehörigkeit eines Liedes zu jeweils einer Variationsform (C *43–*49 / WL *36 und C *50–*54 / WL *1). In einem einzigen Fall (C *64–*73 / WL *23) ist die mögliche Zuordnung eines Liedes zu zwei Variationsformen nicht eindeutig zu klären.

a) Grundform

WL: C 35[94]–40[99] (WL 17), C *154–*160 (WL *25):

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**
Strophenform	Kanzonenstrophe		
Themen	Naturdarstellung	Minne- und Dörperklage	Dörperbericht
Tempus	Winter: Präsens Sommer: Präteritum	vorwiegend Präsens, Einschübe im Präteritum möglich	vorwiegend Präteritum, Einschübe im Präsens möglich

[580] Vgl. BEYSCHLAG 1975, S. 642; WORSTBROCK 2001, S. 87.

Wie Bleuler in Übereinstimmung mit Becker beschreibt, ist in Bezug auf die Struktur der Winterlieder ebenso wie bei Liedtypus I der Sommerlieder ein dreigliedriges Konstruktionsprinzip erkennbar.[581] Über die genaue Reihenfolge der drei Liedteile, die den „für viele Winterlieder typischen dreiteiligen Themenaufbau“[582] bilden, gibt es in der Forschung allerdings unterschiedliche Ansichten: Becker zufolge lautete die ursprüngliche Anordnung ‚Natureingang – Dörperthematik – Minnethematik‘, wurde jedoch im Laufe der Zeit sekundär umgearbeitet. Dies sei daran ersichtlich, dass die Reihenfolge ‚Natureingang – Minne- und Dörperklage – Dörperbericht‘ vorwiegend erst in späteren Neidhart-Handschriften auftrete.[583] Diese Annahme widerlegt Bleuler jedoch mit dem Hinweis darauf, dass die letztere Anordnungsvariante mit Handschrift R bereits in einer der frühesten mittelhochdeutschen Lyrikhandschriften überliefert wurde (so beispielsweise in R 2 / WL 24); zudem „enthalten die späteren Überlieferungszeugnisse des 15. Jahrhundert. nicht zwangsläufig jüngeres Liedgut.“[584] Auch im Codex Manesse ist mit WL 17 ein Lied mit der letztgenannten Reihenfolge der Liedteile zu finden, und mit WL *25 ist ein weiteres dieser Art rekonstruierbar. Im Anschluss an Bleulers Argumentation und die Beobachtung bezüglich C wird somit im Zuge der vorliegenden Typologie die Abfolge ‚Natureingang – Minne- und Dörperklage – Dörperbericht‘ als Grundform festgelegt.

Die Naturdarstellung unterscheidet sich von jener in der Grundform der Sommerlieder dadurch, dass hier der gegenwärtig herrschende Winter im Präsens beschrieben bzw. adressiert wird, während Rückblenden auf den vergangenen Sommer im Präteritum geschildert werden. In Bezug auf die Tempusform gilt, *vice versa* zu den Sommerliedern: Wird die bereits stattgefundene Ankunft des Winters im Präteritum oder das sich soeben vollziehende Ende des Sommers im Präsens geschildert, zählt dies ebenfalls nicht als Abweichung, nachdem dabei die Semantik ‚Winter = Gegenwart, Sommer = Vergangenheit‘ erhalten bleibt (vgl. C 158[240]–162[244] / WL 15).

Der anschließende zweite Liedteil der Grundform wird dadurch definiert, dass er sowohl eine Minne- als auch eine Dörperklage enthält; dies stellt in

[581] Vgl. Bleuler 2024, S. 179; Becker 1978, S. 436.
[582] Bleuler 2024, S. 179.
[583] Vgl. Becker 1978, S. 436.
[584] Vgl. Bleuler 2024, S. 179, Anm. 6.

Hinblick auf den Inhalt die maximale Ausprägung dieses Liedteils dar, die in den Winterliedern in Handschrift C zu finden ist. Das Fehlen eines dieser beiden thematischen Bestandteile führt zur Zuweisung eines Liedes zur Reduktionsform (Variationsform I). Der dritte Liedteil schließlich besteht aus dem Dörperbericht über Geschehnisse in der Welt der Dorfbewohner, die sich im Rahmen der Winterlieder meist auf Tanzveranstaltungen im Hausinneren beziehen. Dabei wird häufig die Rivalität des Sänger-Ichs und/oder der *dörper* um eine Frau oder ein anders gearteter Konflikt zwischen den Männern thematisiert, der in einigen Fällen auch in rohe Gewalt ausarten kann. Aber auch die Beschreibung von Begebenheiten bei Tanzveranstaltungen im vergangenen Sommer kann Gegenstand dieses Liedteils sein. Die Sprecheridentität ist dabei oftmals – wie auch in den ersten beiden Liedteilen – unmarkiert; trifft dies nicht zu, so gibt sich das lyrische Ich als Sänger und Liebender zu erkennen, der als Gegner der Dorfbewohner auftritt bzw. mit diesen um eine Frau rivalisiert.

In Bezug auf die Liedteile 2 und 3 wird nun – als weitere Differenzierung der Strukturbeschreibung von Bleuler – nicht nur anhand des Sprechmodus, sondern auch anhand der verwendeten Tempusform eine Unterscheidung getroffen: Bei der Minne- und Dörperklage handelt es sich nach meiner Definition um einen Textabschnitt, in dem sich das lyrische Ich über einen von ihm als negativ empfundenen Ist-Zustand beklagt bzw. sich in spöttischer Weise über die charakterlichen wie äußeren Eigenschaften und Gepflogenheiten der *dörper* äußert, was eine ebenfalls deskriptive Auseinandersetzung mit deren Verhaltensweise darstellt. Das dabei verwendete Tempus ist in der Grundform vorwiegend das Präsens, wobei kurze narrative Einschübe möglich sind; nehmen Passagen im Präteritum den Großteil des zweiten Liedteils ein, so ist das betreffende Lied der Variationsform ‚Abweichungen im Tempusgebrauch' (hier Nr. VIII) zuzuordnen. Im Unterschied dazu enthält der Dörperbericht keine Beschreibung statischer Gegebenheiten, sondern es wird von Ereignissen erzählt, die in der Vergangenheit innerhalb der *dörper*-Welt geschehen bzw. dem Sänger-Ich widerfahren sind. Die für diesen narrativen Akt üblicherweise verwendete Zeitform ist das Präteritum; Einschübe im Präsens sind in der Grundform, wenn überhaupt, dann nur in geringem Umfang vorhanden. Diese zusätzliche Unterscheidung zwischen Liedteil 2 und 3 wird zum Zweck einer möglichst präzisen Abgrenzung zwischen Dörperklage und Dörperbericht getroffen, nachdem diese Bezeichnungen allein bei der Beschreibung der beiden Bestandteile von Winterliedern zu kurz greifen würden: Während die

Dörperklage genaugenommen auch einen Bericht über die aktuelle Konfliktsituation des Ichs mit den *dörpern* darstellt, weist der Dörperbericht in einigen Fällen zugleich auch einen klagenden Gestus auf.

Welche Auswirkungen diese zusätzliche Abgrenzung des zweiten und dritten Liedteils auf die Typisierung von C-Winterliedern haben kann, sei anhand eines Beispiels illustriert: Gegenstand der Betrachtung sind die fünf Strophen von WL 17, die in Handschrift R im Haupttext eingetragen (Lied Nr. 23) und mit einigen Versumstellungen sowie Abweichungen auf lexikalischer und morphologischer Ebene auch in C 35[94]–40[99] überliefert sind. R 32[1] besteht nach Bleuler aus einem Natureingang (Str. I,1), einer Minneklage (Str. I,2–II) und einem Dörperbericht (Str. III–V),[585] was nach meiner oben beschriebenen Typologie einer Reduktionsform entsprechen würde, nachdem mit der Dörperklage eine der beiden Komponenten des zweiten Liedteils fehlt. Die Tempusform von Natureingang und Minneklage ist das Präsens; für den Dörperbericht wird ebenfalls „Präsens mit narrativen Einschüben"[586] angegeben. Angesichts dessen ließe sich dieser Abschnitt nach meiner oben genannten Definition jedoch nicht ohne Weiteres als dritter Liedteil typisieren, sondern müsste je nach seiner inhaltlichen Ausrichtung entweder zugleich als Variation im Tempusgebrauch oder aber als zweiter Liedteil klassifiziert werden.

Ein genauerer Blick auf die Zusammensetzung von R 32[1] ab Str. III zeigt,[587] dass die Passage III,1–IV,1 den für die Dörperklage beschriebenen Klagegestus in Verbindung mit hauptsächlichem Präsensgebrauch aufweist. In Str. IV,1 heißt es schließlich noch *er ist mir geveh*, bevor der Grund für die feindselige Haltung des *dörpers* gegenüber dem Sänger-Ich im Präteritum ausgeführt wird: Der Dorfbewohner wurde in der Vergangenheit von der Geliebten des Ichs abgelehnt, die er beim Tanz bedrängt hatte (IV,2–5), weshalb er nun das Ich bezichtigt, Schuld an seinem Liebesleid zu tragen (IV,6–8). In IV,9–11 wird erneut die in der Vergangenheit liegende Tanzszene beschrieben. Demnach wird zunächst im Präsens über die feindliche Gesinnung des *dörpers* geklagt, bevor die Strophe in einen Dörperbericht wechselt, in dem ein Ereignis aus der Vergangenheit im Mittelpunkt steht, was den im Kommentar zum Lied erwähnten narrativen Einschub zur Folge hat. Str. V schließlich beginnt mit der

[585] Vgl. BLEULER 2024, S. 306f.
[586] BLEULER 2024, S. 306.
[587] Vgl. BLEULER 2024, S. 306f.; sowie Anhang a, S. 19ff.

Schilderung, dass sich der besagte *dörper* sowohl töricht als auch übermütig verhalte und einen Schuh besitze (V. 1–4), mit dem er zum Leidwesen des Ichs an sämtlichen Feiertagen singend dessen Blumenwiese zertreten habe (V. 5–11). Während es sich bei den ersten vier Versen um die Beschreibung der Eigenschaften eines Mannes und damit nach meiner Definition um eine Dörperklage handelt, ist der Rest der Strophe angesichts seiner Situiertheit in der Vergangenheit als Dörperbericht zu klassifizieren. Somit würde die Strukturierung von R 32[1] nach meiner Typologie mit der Reihenfolge ‚Natureingang – Minneklage und Dörperklage – Dörperbericht (– Dörperklage – Dörperbericht)[588] der Grundform des Winterlied-Typus entsprechen.

Im Codex Manesse zeigt sich für die Überlieferung von WL 17 – die dort insgesamt eine Strophe mehr aufweist[589] – ein ähnliches Bild: Der winterliche Natureingang beschränkt sich auf die Bemerkung *Dise trueben tage* in C I,1, woraufhin in den Versen C I,1–II,11 eine Minneklage im Präsens folgt. Anschließend wird in C III – in demselben Tempus – der Klagegestus in Bezug auf Eigenschaften sowie wiederkehrende Verhaltensweisen von *dörpern* fortgesetzt (V. 1–10) und mit einer Drohung gegen sie beschlossen (V. 11). In C IV beschreibt das Ich weitere Dorfbewohner, deren Tanz mit den Frauen und ihr aufdringliches Verhalten (V. 1–10), bevor es erneut eine Verwünschung gegen sie ausspricht (V. 11). In der nächsten Strophe – C V – wechselt das Tempus nach der ebenfalls im Präsens gehaltenen Einleitung *und einer ist ir teil / der ist los unde geil / dem gebaret er gelich / einer schuo ist im gemal* (V. 1–4) ins Präteritum: Die für das Ich ärgerliche Gepflogenheit des *dörpers*, feiertags im *riuwental* über dessen Wiese zu laufen und dabei Liebeslieder zum Besten zu geben, wird wie auch in Handschrift R als eine in der Vergangenheit liegende Serie von Ereignissen erzählt (V. 5–11). Schließlich folgt in C VI auf den wiederum im Präsens gehaltenen Verweis in V. 1, dass der erwähnte *dörper* gegenwärtig Aversionen gegenüber dem Ich hegt, ebenso wie in R die Erklärung

[588] Analog zu den Sommerliedern gilt hier: Da die erneute Wiederholung des zweiten bzw. des dritten Liedteils keine signifikanten semantischen Veränderung gegenüber der ‚reinen' Grundform mit sich bringt, wird diese Form der Liedteil-Anordnung nicht als eigenständige Variationsform betrachtet. Für nähere Ausführungen zu dieser Thematik vgl. ‚Variationsform VII – Umstellung von Liedteilen'.

[589] Dies ergibt sich aus der Tatsache, dass C 37[96],I–VIII den Versen 1–8 von R 32,III entspricht, wobei C 37[96],IX–XI jedoch nicht in R enthalten sind. Ebenso fehlt dort C 38[97],I–VIII; erst C 38[97],IX–XI entspricht wieder V. 9–11 von R 32,III.

für diesen Umstand in Form einer narrativen Rückblende auf die Ereignisse einer Tanzveranstaltung. Trotz verschiedener Versumstellungen gegenüber der Berliner Neidhart-Handschrift und der Überlieferung von insgesamt einer Strophe mehr als in R ist also auch in C die Reihenfolge ‚Naturdarstellung – Minneklage / Dörperklage – Dörperbericht (– Dörperklage – Dörperbericht)' vorzufinden und das Lied gemäß der obigen Definition der Grundform zuzuordnen.

Wie somit veranschaulicht wurde, ermöglicht es die Präzisierung der Unterschiede zwischen zweitem und drittem Liedteil mittels der Sprechmodi ‚Deskription' und ‚Narration' und den damit jeweils verbundenen Tempusformen Präsens bzw. Präteritum, auch im Rahmen der Winterlied-Typologie eine differenzierte Zuordnung von Liedern zur Grundform bzw. einer bis drei Variationsform(en) vorzunehmen. Dadurch wird einerseits innerhalb der Gruppe der Winterlieder größtmögliche Nachvollziehbarkeit und damit auch Vergleichbarkeit bezüglich der typologischen Einteilung der einzelnen Texte geschaffen. Andererseits ergibt sich durch die Eingrenzung der Merkmale des dritten Liedteils zudem eine Parallele zu Liedtypus I der Sommerlieder, dessen prototypische Frauenreden bzw. thematische Varianten ebenfalls narrativen Charakter aufweisen, und damit liedtypenübergreifende Vergleichbarkeit.

b) Variationsformen

Variationsform I – Reduktionsform:

WL: C 23–25; C *50–*54 (WL *1); C 58[117]–70[131] (WL 29); C *167–*90[*172] (WL *4); C 116[198]–118[200] (singulär); C 119[201]–123[205] (singulär); C 131[213]–134[216]; C 158[240]–162[244] (WL 15); C 192[272]–195[275] (singulär)

Unsichere Zuordnungen: C *43–*49 (WL *36); C *50–*54 (WL *1); C *64–*73 (WL *23); C 74–87 (WL *14)

Wie bei Liedtypus I der Sommerlieder tritt auch bei den Winterliedern der Fall auf, dass im Vergleich zur Grundform ein Liedteil oder mehrere Liedteile fehlen. Aufgrund der zweigliedrigen Bauform des zweiten Liedteils sind die möglichen Ausprägungen dieser Variationsform hierbei um eine weitere Option ergänzt. Unsicher ist die Zuordnung zur Reduktionsform von vier Winterliedern, bei denen nicht eindeutig gesagt werden kann, ob in Handschrift C analog zur

Parallelüberlieferung bestimmte Liedteile nicht realisiert wurden. Es zeigt sich, dass alle drei singulär im Codex Manesse erhaltenen Winterlieder zugleich auch Reduktionsformen sind, d.h. in strukturell signifikanter Weise von der Grundform abweichen.

C 23–25; C *167–*90[*172] (WL *4); C 119[201]–123[205] (singulär):

	2. Liedteil	**3. Liedteil**
Strophenform	Kanzonenstrophe	
Themen	Minne- und Dörperklage	Dörperbericht
Tempus	vorwiegend Präsens, Einschübe im Präteritum möglich	vorwiegend Präteritum, Einschübe im Präsens möglich

C 158[240]–162[244]; C 192[272]–195[275] (singulär):

	1. Liedteil	**2. Liedteil**
Strophenform	Kanzonenstrophe	
Themen	Naturdarstellung	Minne- und Dörperklage
Tempus	Winter: Präsens Sommer: Präteritum	vorwiegend Präsens, Einschübe im Präteritum möglich

Zum einen kann entweder der erste Liedteil – wie bei C 23–25, C *167–*90[*172] (WL *4) und C 119[201]–123[205] – oder der dritte Liedteil – wie bei C 158[240]–162[244] und C 192[272]–195[275] – fehlen. Abgesehen von C 158[240]–162[244] sind auch diese Texte wiederum noch diversen weiteren Variationsformen zuzuordnen.[590] In Unterabschnitt III.2.3.2 wird mit C 23–25 ein Lied näher untersucht, das unter den Winterliedern dadurch ein Alleinstellungsmerkmal aufweist, dass es sich auf den ersten Blick aufgrund des Fehlens des Natureingangs und mangels weiterer inhaltlicher Jahreszeitenhinweise einer Zuordnung zur Gruppe der Sommer- oder Winterlieder entzieht. Erst durch den Miteinbezug der Parallelüberlieferung

[590] Für C 23–25 lässt sich daneben noch eine Expansion des 2. Liedteils konstatieren (Variationsform IV); für C *167–*90[*172] (WL *4) eine thematische Abweichung des 3. Liedteils (Variationsform V); und für C 192[272]–195[275] eine thematische Abweichung des 2. Liedteils (Variationsform III).

sowie formal-struktureller Elemente kann die Frage seiner Zugehörigkeit zugunsten des Winterlied-Typus entschieden werden.

C 116[198]–118[200] (singulär):

	3. Liedteil
Strophenform	Kanzonenstrophe
Themen	Bericht von Begegnung mit Minnedame
Tempus	Präteritum mit Einschüben im Präsens

Eine weitere Ausprägung der Reduktionsform besteht wie auch bei den Sommerliedern darin, dass sowohl der erste als auch der zweite Liedteil nicht realisiert werden. Diese ‚Extremform' ist unter den Winterliedern nur im singulär erhaltenen Text C 116[198]–118[200] erkennbar, der zudem eine thematische Abweichung des Liedteils (vgl. Variationsform V) besitzt. Auch bei diesem Liedtypus ist somit eine Korrelation zwischen unikaler Überlieferung und besonders starker Ausprägung der Reduktionsform feststellbar. Aus dem Grund, dass es sich hierbei um einen in mehrfacher Hinsicht stark von der Grundform variierenden Text handelt, wird das Lied im Analyseteil ebenfalls genauer betrachtet.

C *50–*54 (WL *1); C 58[117]–70[131] (WL 29); C 131[213]–134[216]

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**
Strophenform	Kanzonenstrophe		
Themen	Naturdarstellung	**Dörperklage**	Dörperbericht
Tempus	Winter: Präsens Sommer: Präteritum	vorwiegend Präsens, Einschübe im Präteritum möglich	vorwiegend Präteritum, Einschübe im Präsens möglich

Nachdem der zweite Liedteil des Winterlied-Typus in der Grundform mit der Minne- und Dörperklage zweigliedrig ist, wird auch der Fall als Reduktionsform gewertet, dass ein Element von beiden fehlt. Das trifft jeweils auf C *50–*54 (WL *1), C 58[117]–70[131] (WL 29) und C 131[213]–134[216] zu, wo die Minneklage nicht realisiert wird und nur die Dörperklage vorhanden ist. Die

ersten beiden Texte gehören daneben noch anderen Variationsformen an.[591] Die umgekehrte Option, dass in einem Lied lediglich die Minne-, jedoch nicht die Dörperklage vertreten wäre, tritt im Neidhart-Textcorpus in C hingegen nicht auf.

Variationsform II – Teilweise thematische Abweichung des zweiten Liedteils:

WL: C 11–19 (WL 28); C 145[227]–149[231]

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**
Strophenform	Kanzonenstrophe		
Themen	Naturdarstellung	Minneklage und **Zeitklage *oder*** Minneklage und **Frauenpreis**	Dörperbericht
Tempus	Winter: Präsens Sommer: Präteritum	vorwiegend Präsens, Einschübe im Präteritum möglich	vorwiegend Präteritum, Einschübe im Präsens möglich

Auch diese Abweichung von der Grundform ergibt sich wieder durch den zweigliedrigen Charakter des zweiten Liedteils. Nur teilweise unterscheidet sich das Thema des zweiten Liedteils von jenem der Grundform, wenn – zumindest in der Theorie – entweder Minneklage oder Dörperklage erhalten bleiben und der zweite Abschnitt von Liedteil 2 dann durch einen anderen Inhalt ersetzt wird, der eine unmittelbare thematische Verbindung mit dem ersten aufweist. Der Fall, dass die Dörperklage zusammen mit einer anderen Thematik auftreten würde, ist im untersuchten Textcorpus allerdings nicht gegeben.

Stattdessen knüpft der zweite Abschnitt des zweiten Liedteils hier jeweils an eine Minneklage an. In C 11–19 (WL 28) folgt auf die Klage des Ichs über seine Ablehnung durch die Minnedame (C I,3–10; C II) eine Zeitklage, die sich mit dem laut dem Sänger präsenten Niedergang der Sitten im Vergleich zu vergangenen Zeiten beschäftigt (C III). Der Übergang zwischen diesen beiden

[591] C *50–*54 (WL *1) ist aufgrund des potentiellen Fehlens des ersten Liedteils evtl. auch der Reduktionsform zuzurechnen, was angesichts der unsicheren Zuordnung der betreffenden Strophe C *50 nicht eindeutig nachzuvollziehen ist; zudem liegt mit Sicherheit eine Vertauschung von Liedteilen (vgl. Variationsform VII) vor. C 58[117]–70[131] (WL 29) weist zudem eine thematische Abweichung des 3. Liedteils auf (vgl. Variationsform V).

Abschnitten ist fließend, nachdem bereits in der Minneklage deren negative Eigenschaften thematisiert wurden, wobei diese Zuschreibung nun auf die gesamte mittelalterliche Gesellschaft erweitert wird. Dabei ergibt sich – wie in Unterabschnitt III.2.3.2 beschrieben wird – durch die Hinzufügung einer zusätzlichen Zeitklage-Strophe eine in C gegenüber der Parallelüberlieferung singuläre Veränderung auf inhaltlicher Ebene: Durch diesen Zusatz wird die Semantik des Liedes, die prinzipiell sowohl für eine konkrete Interpretation als Minne- als auch für eine metaphorische Lesart als Zeitklage offen ist, zugunsten letzterer Perspektive vereindeutigt.

In C 145[227]–149[231] erfolgt ebenfalls zunächst eine Klage über das aussichtslose Minneverhältnis zu einer Frau (C I,4–10; C II). Anschließend werden – anstelle der Fortsetzung mit einer Dörperklage – im Rahmen eines Frauenpreises (C III,1–8) die Vorzüge der Frau hervorgehoben, die das Ich dennoch an der ideellen Beziehung festhalten lassen. Auch in diesem Fall ist also ein enger inhaltlicher wie auch (durch den unmittelbaren Anschluss daran) formaler Konnex zum ersten Abschnitt von Liedteil 2 gegeben. Dies spricht für eine Zuordnung dieser Lieder zu dieser Variationsform, anstatt – was eine andere Möglichkeit der Kategorisierung darstellen würde – sie angesichts des Fehlens der Dörperklage als Reduktionsform (vgl. Variationsform I) und die Ergänzung der Weltklage bzw. des Frauenpreises als zusätzliche Expansion der Themenstruktur (vgl. Variationsform VI) zu betrachten.[592]

Gemeinsam ist den beiden Liedern mit einer teilweisen thematischen Abweichung des zweiten Liedteils zudem, dass die Abschnitte mit thematischer Abweichung ebenso wie der zweite Liedteil der Grundform vorwiegend im Präsens gehalten sind und nur gegebenenfalls kurze Einschübe im Präteritum aufweisen. Beide Lieder sind darüber hinaus auch noch Teil weiterer Subkategorien an Variationsformen: C 11–19 (WL 28) enthält zugleich auch eine Expansion der Themenstruktur (Variationsform VI), C 145[227]–149[231] eine thematische Abweichung des dritten Liedteils (Variationsform V).

[592] Zwar ist C 11–19 (WL 28) zusätzlich auch der letztgenannten Variationsform zuzuordnen, doch liegt der Grund hierfür nicht in der von der Grundform abweichenden Realisierung des zweiten Liedteils, sondern daran, dass am Ende des Liedes außerdem eine Heischestrophe überliefert wird.

Variationsform III – Thematische Abweichung des zweiten Liedteils:

WL: C 71[132]–77[138] (WL 2); C 78[139]–84[145] (WL 3); C 168[249]–173[254] (WL 7); C 192[272]–195[275] (singulär); C 205[285]–207[289]

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**
Strophenform	Kanzonenstrophe		
Themen	Naturdarstellung	**Freude-/Tanz-Appell *oder* Frauenpreis**	Dörperbericht
Tempus	Winter: Präsens Sommer: Präteritum	vorwiegend Präsens, Einschübe im Präteritum möglich	vorwiegend Präteritum, Einschübe im Präsens möglich

Um eine vollständige thematische Abweichung des zweiten Liedteils handelt es sich, wenn in diesem Abschnitt anders als in der Grundform weder eine Minne- noch eine Dörperklage vorkommen, sondern an diese Stelle ein völlig anderes Thema tritt.

In Bezug auf die Realisierung dieser Variationsform sind im Textbestand von Handschrift C zwei Möglichkeiten festzustellen: Zum einen kann der zweite Liedteil – wie in der Grundform von SL-Liedtypus I – aus einem Freude-/Tanz-Appell bestehen, wodurch die betreffende Gruppe von Winterliedern die größtmögliche thematische Nähe zu den Sommerliedern aufweist. In Abgrenzung zu diesen ist er hier allerdings an die winterliche Jahreszeit angepasst, d.h. es wird zum winterlichen Tanzvergnügen in einer Stube aufgerufen. Ein solcher Appell anstelle des Klagegestus ist im Codex Manesse in C 71[132]–77[138] (WL 2), C 78[139]–84[145] (WL 3), C 168[249]–173[254] (WL 7) sowie in C 192[272]–195[275] vorhanden.

Durch das Ersetzen der Klage mittels des Tanz-Appells entfernen sich die betreffenden Lieder zugleich in inhaltlicher Hinsicht vom *leit*-zentrierten Gestus der Winterlieder, wie ihn Worstbrock unter Bezug auf den „hochminnesängerischen Prätext“[593] dieses Typus beschreibt. Vielmehr findet sich hier ebenjene „Konstante des Aufbruchs oder Appells zur Freude“[594], die für die Sommerlieder typisch ist, während die *leit*-Thematik in diesem Liedteil

[593] Worstbrock 2001, S. 87.

[594] Worstbrock 2001, S. 86.

ausgeblendet wird. Negative Aspekte im Zusammenhang mit dem Verhältnis des Sänger-Ichs zu den *dörpern* werden erst im Dörperbericht erwähnt, bzw. wird im Natureingang über den Wintereinbruch sowie im Fall von WL 3 – das in Unterabschnitt III.2.3.2 stellvertretend für diese Variationsform diskutiert wird – über die persönlichen Lebensumstände des Ichs geklagt. Auch Bleuler weist auf diesen Themenaufbau hin und nennt als ein weiteres Lied dieser Kategorie, das allerdings nicht in Handschrift C überliefert ist, zusätzlich noch R 34 (WL 5).[595]

Zum anderen kann, wie in C 205[285]–207[289], der Komplex von Minne- und Dörperklage durch einen Frauenpreis im Stil des Hohen Minnesangs ersetzt sein. Hierbei bleibt somit trotz der ebenfalls erfolgenden Streichung des Klagegestus aus dem zweiten Liedteil und der expliziten Aussage *du kanst mir wol frœide geben* (C II,11) der Bezug auf die ‚klassische' Minne stärker erhalten. Neben diesbezügliche Signalwörter bzw. konventionelle Phrasen wie *diu reine guote* (C II,1), *diu liebe guote* (C II,4) und *got si wol behuote* (C II,8) treten allerdings zugleich auch konkrete Beschreibungen des Aussehens der Geliebten sowie Andeutungen eines erfüllten Liebesverhältnisses.

Bei allen dieser Subkategorie zugeordneten Liedern bleibt ungeachtet der inhaltlichen Veränderung das Präsens vorherrschende Tempusform des zweiten Liedteils. Des Weiteren weisen auch sie wiederum eine Vielfalt an verschiedenen Variationen der Grundform auf: C 78[139]–84[145] (WL 3) eine Expansion der Themenstruktur (Variationsform VI) und Umstellung von Liedteilen (vgl. Variationsform VII); C 192[272]–195[275] ist eine Reduktionsform (Variationsform I), und in C 205[285]–207[289] liegt außerdem eine thematische Abweichung des dritten Liedteils (vgl. Variationsform V) sowie eine Expansion der Themenstruktur (vgl. Variationsform VI) vor.

Variationsform IV – Expansion des zweiten Liedteils:

WL: C 1–10 (WL 35); C 23–25; C *167–*90[*172] (WL *4)

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**
Strophenform	Kanzonenstrophe		
Themen	Naturdarstellung	Minne- und Dörperklage; **Minnereflexion *oder***	Dörperbericht

[595] Vgl. BLEULER 2024, S. 272ff.; S. 325.

		Beschreibung der Herkunft der Minnedame *oder* Freude-/Tanz-Appell	
Tempus	Winter: Präsens Sommer: Präteritum	vorwiegend Präsens, Einschübe im Präteritum möglich	vorwiegend Präteritum, Einschübe im Präsens möglich

Der zweite Liedteil ist dann erweitert, wenn zusätzlich zu seinen beiden Bestandteilen in der Grundform, Minne- und Dörperklage, noch ein weiteres Thema hinzukommt. Dieses ist entweder inhaltlich unmittelbar mit der vorausgehenden Klage verknüpft, oder aber der ergänzte dritte Bestandteil des Abschnitts besteht aus einem Freude-/Tanz-Appell, der in der Grundform von SL-Liedtypus I genuiner und im Winterlied-Typus optionaler Bestandteil des zweiten Liedteils ist.

Dabei handelt es sich in einem der untersuchten Lieder um eine Minnereflexion: In C 1–10 (WL 35) – dessen Themenstruktur außerdem eine Expansion aufweist (vgl. Variationsform VII) – wird die Abfolge ‚Minneklage – Dörperklage' öfter wiederholt.[596] In einer Strophe, die zwischen zwei Minneklagen platziert ist, geht diese Thematik in eine minnedidaktische Reflexion bezüglich äußerer und innerer Frauenschönheit über. Dabei handelt es sich somit um eine inhaltliche Erweiterung des zweiten Liedteils, die sich nahtlos in die weiteren, sich auf ein konkretes Liebesverhältnis beziehenden Beschreibungen einfügt.

In C 23–25 – wo zusätzlich der erste Liedteil fehlt (vgl. Variationsform I) – folgt im Anschluss an den Refrain der ersten Strophe, der eine Minneklage enthält, ebenfalls noch eine Strophe mit Minnethematik, die diese durch einen zusätzlichen Aspekt erweitert. Nachdem das Ich beanstandet hat, dass die *dörper* es bei der Liebeswerbung behindern, wird nun deren Frage nach der Herkunft seiner Geliebten thematisiert und auf satirische Weise mit sehr vagen topographischen Angaben beantwortet. Wie in Unterabschnitt III.2.3.2 gezeigt wird, weist die entsprechende Passage darüber hinaus auch intertextuelle Bezüge

[596] Diese Gegebenheit allein stellt in Analogie zu den Sommerliedern, wie in der Beschreibung der ‚Umstellung von Liedteilen' (Variationsform VIII) ausgeführt wird, keine eigene Variationsform dar.

auf eine ebenfalls im Codex Manesse überlieferte Strophe des Tannhäusers auf, den mit Neidhart auch realhistorische geographische Übereinstimmungen verbinden.

Eine zweite Möglichkeit der Erweiterung des zweiten Liedteils ist das Vorhandensein eines Freude-/Tanz-Appells. Anders als bei der thematischen Abweichung dieses Abschnitts ersetzt dieser nicht etwa die Minne- oder Dörperklage, sondern ergänzt den vollständig realisierten Liedteil zusätzlich. Dieser Fall tritt im rekonstruierten Lied C *167–*90[*172] (WL *4) auf, das daneben auch den Subkategorien ‚Reduktionsform' (vgl. Variationsform I) sowie ‚Umstellung von Liedteilen' (vgl. Variationsform VII) zuzuordnen ist. Eine Besonderheit dieses Textes besteht darin, dass es hier in Handschrift C zu einer teilweisen Vertauschung des zweiten und dritten Liedteils gekommen ist, was auch eine Auswirkung auf die Position des Tanzaufrufs hat: In der Eingangsstrophe steht die Minneklage als erster Bestandteil des zweiten Liedteils, woraufhin bereits der Freude-/Tanz-Appell als Erweiterung folgt; der zweite Bestandteil des zweiten Liedteils ist hingegen erst nach dem dritten Liedteil überliefert. Zusätzlich ist auch der Tanzaufruf in zwei Teile gegliedert, von denen der zweite erst nach dem Dörperbericht bzw. vor der Dörperklage folgt. Ungeachtet der diversen Umstellungen in diesem Text bildet der zur Vorbereitung der Tanzstube motivierende sowie Freude vermittelnde dritte Bestandteil des zweiten Liedteils hier einen inhaltlichen Kontrast zur Minneklage, in der die Erhörung durch die Frau nur Wunschdenken des Sänger-Ichs bleibt.

Auch mit der Expansion des zweiten Liedteils geht bei keinem der betreffenden Lieder eine Veränderung der Tempusform einher.

Variationsform V – Thematische Abweichung des dritten Liedteils:

WL: C 116[198]–118[200] (singulär); C 119[201]–123[205] (singulär); C 145[227]–149[231]; C 205[285]–207[287]

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**
Strophenform	Kanzonenstrophe		
Themen	Naturdarstellung	Minne- und Dörperklage	**Bericht von Begegnung mit der Minnedame bzw. vom Weg zu dieser**

Tempus	Winter: Präsens Sommer: Präteritum	vorwiegend Präsens, Einschübe im Präteritum möglich	vorwiegend Präteritum, Einschübe im Präsens möglich

Wie auch bei den Sommerliedern kann sich der Inhalt des dritten Liedteils von jenem der Grundform unterscheiden; d.h. er beinhaltet in diesem Fall keinen Bericht von einer winterlichen oder sommerlichen Tanzveranstaltung, sondern ein anderes Thema. Zwei von drei der betreffenden Lieder sind singuläre Überlieferungen, zudem ist der abweichende Liedteil von C 145[227]–149[231] ebenfalls nur im Codex Manesse erhalten. Somit ist bei dieser Variationsform ebenso wie bei der Reduktionsform gerade in Bezug auf unikale C-Texte bzw. -Abschnitte eine Tendenz zu besonders großen Abweichungen gegenüber der Grundform zu erkennen.

Eine thematische Alternative zur prototypischen Realisierung des dritten Liedteils bildet etwa der Bericht von der Begegnung des Sänger-Ichs mit seiner Minnedame, die nicht bei einer Tanzveranstaltung inmitten mit ihm konkurrierender männlicher *dörper* stattfindet, sondern an einem bestimmten Feiertag, wobei der Aspekt der Rivalität ausgeblendet wird. Ein derartiges Szenario wird im singulären Lied C 116[198]–118[200] beschrieben, das gleichzeitig eine ‚Extremvariante' von Variationsform I darstellt, nachdem der gesamte Text nur aus dem dritten Liedteil besteht. Die Minnethematik ist dabei nicht mit Leid verknüpft; vielmehr gilt dem Ich von Beginn an die Aufmerksamkeit sämtlicher Mädchen, die ihn bereits sehnsüchtig erwartet haben, bevor sie gemeinsam eine Gabenverteilung besuchen. Im Zuge dieser Beschreibung setzen erotische Anspielungen ein, wodurch sich das Lied zusätzlich vom Konzept der Hohen Minne entfernt, bevor es schließlich zum unter vier Augen stattfindenden Treffen mit einer Frau kommt, die das Ich bei dieser Veranstaltung kennengelernt hat. Aufgrund der Erwähnung verschiedener herbstlicher Elemente (Erntedankfest, Haselnüsse) innerhalb dieser Erzählung wurde das Lied, das ansonsten keine Hinweise auf die Jahreszeit aufweist, den Winterliedern zugeordnet. Angesichts dessen finden sich hier auch einzelne Bestandteile des Herbstliedes, das im Codex Manesse in seiner vollständigen Ausprägung, d.h. unter Einbezug des „Preises ‚herbstlicher' Freuden, zu denen v.a. übermäßiges Essen und Trinken gehört"[597], nur bei anderen Autoren wie

[597] SCHWEIKLE 1990, S. 92.

Steinmar – der überhaupt als erster Autor eines mittelhochdeutschen Herbstliedes gilt[598] – oder Johannes Hadlaub vertreten ist. Herbstlieder nach dieser Definition sind unter dem Namen Neidharts – wie in Unterabschnitt III.2.1.2 beschrieben – mit *Neidharts Fraß* bzw. *Neidharts Gefräß* sowie dem Auftreten der „Freß- und Saufthematik" in c 129 erst in Handschriften aus dem 15. Jahrhundert überliefert.[599]

In C 145[227]–149[231], wo zusätzlich eine thematische Abweichung des zweiten Liedteils (vgl. Variationsform III) vorliegt, befindet sich im dritten Liedteil eine ähnliche inhaltliche Variation. Auch hier wird die Zusammenkunft des Ichs mit seiner Geliebten fernab von einer dörperlichen Tanzveranstaltung geschildert, wobei ihr der Mann beim Ankleiden hilft und gebeten wird, für sie zu singen. Nachdem sie ihm angesichts des Verweises auf seine trockene Kehle Birnenmost einschenkt und ihre Dienerin ihm zudem Birnen anbietet, ist hier erneut die Herbstthematik in Kombination mit einer erotischen Metapher vorzufinden. Der narrative Teil des Liedes – das ebenso wie C 116[198]–118[200] in Unterabschnitt III.2.3.2 diskutiert wird – steht zudem in starkem Kontrast zu Minneklage und Frauenpreis im zweiten Liedteil, die im Stil des Hohen Minnesangs gehalten sind, und bildet damit einen hier besonders markanten Bruch mit der zuvor evozierten Erwartungshaltung des Publikums an die Liedgattung.

Auch im Fall von C 205[285]–207[287] – das auch eine thematische Abweichung des zweiten Liedteils (vgl. Variationsform III) sowie eine Expansion der Themenstruktur (vgl. Variationsform VI) aufweist – steht im dritten Liedteil das Zusammentreffen des Ichs mit seiner Geliebten im Mittelpunkt, zu der das Sänger-Ich eilt. Dieser Abschnitt wird hier allerdings mit nur fünf Versen weitaus kürzer gehalten, beinhaltet keine näheren Schilderungen dieser Begegnung und ist in den Frauenpreis des zweiten Liedteils eingebettet.

Im singulär überlieferten Lied C 119[201]–123[205], das angesichts des fehlenden ersten Liedteils zudem eine Reduktionsform darstellt (vgl. Variationsform I) und eine Expansion der Themenstruktur aufweist (vgl. Variationsform VI), wird ebenfalls die persönliche Begegnung des Ichs mit der von ihm favorisierten Dörperfrau thematisiert. Dieser Text bleibt – abgesehen vom nachfolgenden vierten Liedteil – konzeptionell stärker im System der

[598] Vgl. GLIER, Ingeborg: Art. ‚Steinmar', in: *Verfasserlexikon* 9 (1995), Sp. 281–284, hier: Sp. 283.
[599] Vgl. GLIER 1995, Sp. 283.

Hohen Minne verhaftet als die weiteren hier angeführten Ausprägungen dieser Variationsform, nachdem der Sänger mit seinem Angebot, der Geliebten sein Gut *riuwental* zu überlassen, bei ihr kein Gehör findet.

Die Tempusform bleibt in den jeweiligen Liedern, wie für den dritten Liedteil typisch, vorwiegend präterital, wobei Einschübe im Präsens vorkommen können.

Variationsform VI – Expansion der Themenstruktur:

WL: C 1–10 (WL 35); C 11–19 (WL 28); C 78[139]–84[145] (WL 3); C 119[201]–123[205] (singulär); C 205[285]–207[287]

Unsichere Zuordnung: C *43–*49 (WL *36)

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**	**4. Liedteil**
Strophenform	Kanzonenstrophe			
Themen	Naturdarstellung	Minne- und Dörperklage	Dörperbericht	**Heischestrophe *oder* Herrscherlob *oder* persönliche Lebensumstände des Ichs *oder* Minnereflexion *oder* Bericht von heimlich beobachteter Liebesbegegnung in der Natur**
Tempus	Winter: Präsens Sommer: Präteritum	vorwiegend Präsens, Einschübe im Präteritum möglich	vorwiegend Präteritum, Einschübe im Präsens möglich, bzw. Präsens	**Präsens, Einschübe im Futur und Präteritum möglich / Präteritum**

Anders als bei Sommerlied-Typus I tritt in Neidharts Winterlied-Corpus keine Erweiterung des dritten Liedteils, sehr wohl jedoch eine Expansion der Themenstruktur auf. Das bedeutet, dass zusätzlich zu den vorhandenen Liedteilen noch ein vierter Liedteil hinzukommt, der in inhaltlicher Hinsicht nicht unmittelbar mit einem der drei weiteren Abschnitte verknüpft ist.

Dabei handelt es sich im Lied C 1–10 (WL 35), das bereits im Zusammenhang mit seiner Expansion des zweiten Liedteils (Variationsform IV) erwähnt wurde, um eine an Neidharts Mäzen Friedrich II. von Österreich gerichtete Heischestrophe (C 10). Diese ist am Ende des Liedes platziert und weist keinerlei thematische Bezüge zu dessen restlichen Bestandteilen auf. Eine solche inhaltlich unabhängige Strophe, in welcher der Fürst um Zuwendungen für den Sänger gebeten wird, ist auch am Ende von C 11–19 (WL 28) – einem Text mit teilweiser thematischer Abweichung des zweiten Liedteils (vgl. Variationsform II) – vorhanden. Während sich die Bitte in WL 35 auf eine Behausung konzentriert, wo das Ich seinen Schrein voll Silber unterbringen könne (vgl. C 10,I–V), bewegt sie sich in C 19 jedoch auf metaphorischer Ebene: Anhand des Gleichnisses von einem Vogel, um den man sich gut kümmern muss, damit er schöne Melodien singt, bittet das Ich um Kost und Logis durch seinen Gönner.

Das rekonstruierte Lied C *43–*49 (WL *36) – eine potentielle Reduktionsform (vgl. Variationsform I) mit Variation im Tempusgebrauch (vgl. Variationsform VIII) – weist einige unsichere Zuordnungen auf; dazu gehört auch die letzte Strophe C *49, die möglicherweise noch einen vierten Liedteil enthält. Falls dieser in der Parallelüberlieferung erhaltene Abschnitt auch in Handschrift C eingetragen war, hätte dieses Lied damit auch das Lob auf die große Macht und Freigiebigkeit eines Herrschers enthalten. Dieser ist anhand einer diesbezüglichen Angabe in Handschrift c (vgl. c 112,IX,III) ein weiteres Mal als Friedrich II. zu identifizieren.

In C 78[139]–84[145] (WL 3) befindet sich der vierte Liedteil nicht am Ende des Textes, sondern bereits an zweiter Stelle; die Expansion der Themenstruktur geht hier also – zusätzlich zur thematischen Abweichung des zweiten Liedteils, bei dem es sich um einen Freude-/Tanz-Appell handelt (vgl. Variationsform III) – mit einer Umstellung von Liedteilen (vgl. Variationsform VII) einher. Ohne eine explizite inhaltliche Verbindung mit den anderen Abschnitten des Liedes werden in Str. II die schwierigen persönlichen Lebensumstände des Ichs thematisiert, mit denen es konfrontiert ist, seitdem es sich um sein Gut *riuwental* kümmern muss: Es ist dort dem Mangel preisgegeben und fand überdies keine Zeit mehr, seine Haarpracht zu pflegen.

Im der singulären Überlieferung C 119[201]–123[205] wurde bereits im Kontext der Reduktionsformen (Variationsform I) sowie der Abweichung des dritten Liedteils (Variationsform V) erwähnt. Ein Thema, das über den Bericht

von der Begegnung bzw. dem Gespräch mit der Geliebten hinausgeht, wird im vierten Liedteil ausgeführt: Das Sänger-Ich schleicht ihr an den Waldrand nach, wo es jedoch beobachten muss, wie sie einen anderen Ritter trifft, und schließlich Zeuge des explizit beschriebenen Geschlechtsaktes zwischen den beiden wird. Während auch dieses Lied in Kanzonenform verfasst ist, kann in der letzten Strophe eine unter Umständen inhaltlich bedingte Verkürzung der Strophenform festgestellt werden. Der Text weist an sich keine Jahreszeitenhinweise auf, doch angesichts seiner an den Winterlied-Typus angelehnten Struktur sowie der Tatsache, dass die im Sommer stattfindende Begebenheit im vierten Liedteil im Präteritum geschildert wird, wurde es den Winterliedern zugeordnet. Eine Diskussion des Liedes findet sich in Unterabschnitt III.2.3.2.

Eine weitere mögliche Ausprägung des vierten Liedteils findet sich in C 205[285]–207[287], einem Lied mit thematischer Abweichung sowohl des zweiten als auch des dritten Liedteils (vgl. Variationsformen III und V). Dort ist mit Str. III am Ende eine minnedidaktische Strophe überliefert, die bezüglich ihres Referenzobjekts einen Kontrast zu den vorangegangenen beiden Liedteilen darstellt: Handelten der Frauenpreis sowie der Bericht von der Begegnung mit der Dame zuvor von einer konkreten Frau – nämlich der Geliebten des Ichs –, so wird mit diesen Ratschlägen nun ganz im Allgemeinen jede Dame adressiert, die sich tugendhaft verhalten möchte.

Der vierte Liedteil steht prinzipiell im Präsens, wobei Einschübe im Futur bzw. im Präteritum möglich sind. Eine Ausnahme dazu bildet der abschließende narrative Abschnitt von C 119[201]–123[205], der durchgehend im Präteritum gehalten ist.

Variationsform VII – Umstellung von Liedteilen:

WL: C *50–*54 (WL *1); C *55–*63 (WL *31); C *74–*87 (WL *14); C *167–*90[*172] (WL *4); C 78[139]–84[145] (WL 3); C 100[182]–106[188] (WL 26); C 158[240]–162[244] (WL 15)

Unsichere Zuordnung: C *64–*73 (WL *23)

Wie auch bei den Sommerliedern können einzelne oder mehrere Liedteile in einer Reihenfolge überliefert sein, die nicht mit ihrer Anordnung in der Grundform – d.h. ‚Liedteil 1 – Liedteil 2 – Liedteil 3' – übereinstimmt. Dabei gilt auch hier

wieder: Nicht in diese Kategorie aufgenommen werden Lieder, in denen der zweite und/oder dritte Liedteil nach der ersten Realisierung an der ‚richtigen' Stelle später erneut in derselben Form wiederholt wird bzw. werden. Dies ist damit zu begründen, dass eine derartige Konstellation im Allgemeinen keine nennenswerten Konsequenzen für die Semantik der Lieder mit sich bringt. Dies kann etwa an Lied C 23–35 illustriert werden, wo der Dörperbericht – ein kurzes Beispiel aus der Vergangenheit für schnell ausartende Gewalt unter *dörpern* – als Einschub in einer weitaus umfangreicheren Dörper- und Minneklage realisiert wird, sodass der zweite Liedteil auch nach dem dritten noch einmal wiederholt wird. Ob diese Liedteile hierbei wie beschrieben oder aber gemäß der Grundform angeordnet sind, ändert wenig an der Gesamtaussage des Liedes. Auch eine mehrmalige Wiederholung des ersten Liedteils innerhalb eines Textes wird als nicht signifikant betrachtet, sofern diese nicht mit der Entstehung eines bestimmten Musters in der Abfolge der Liedteile einhergeht bzw. sich dadurch – wie für C *55–*63 (WL *31) näher ausgeführt – eine besondere Konstellation des zweiten Liedteils ergibt.

Dieser Subkategorie werden also Lieder zugerechnet, wo eine Umstellung von Liedteilen bei ihrem ersten Auftreten vorliegt, bei denen der zweite Liedteil angesichts seiner zweigliedrigen Zusammensetzung nur teilweise vertauscht ist, jene, in denen durch die Umstellung von Liedteilen eine Ringkomposition erkennbar wird, sowie solche, wo sich durch das erneute Auftreten zweier Liedteile hintereinander eine Wiederholungsstruktur zeigt.

Im Folgenden werden die verschiedenen Möglichkeiten, wie diese Variationsform realisiert werden kann, veranschaulicht. Abgesehen von C *55–*63 (WL *31), C 100[182]–106[188] (WL 26) und C *74–87 (WL *14) weisen sämtliche der erwähnten Lieder zudem noch weitere Abweichungen von der Grundform auf.[600]

[600] So ist C *167–*90[*172] (WL *4) zugleich eine Reduktionsform (vgl. Variationsform I) mit Expansion des zweiten Liedteils (vgl. Variationsform IV); C *50–*54 (WL *1) ist eine Reduktionsform mit nicht vollständiger Realisierung des zweiten und – angesichts der unsicheren Zuordnung von C *50 – evtl. auch des ersten Liedteils; C 78[139]–84[145] (WL 3) weist des Weiteren eine thematische Abweichung des zweiten Liedteils (vgl. Variationsform III) sowie eine Expansion der Themenstruktur (vgl. Variationsform VI) auf; C 158[240]–162[244] ist eine Reduktionsform mit Variation im Tempusgebrauch (vgl. Variationsform VIII); und C *64–*73

C *55–*63 (WL *31):

	2. Liedteil	**1. Liedteil**	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**
Strophenform	Kanzonenstrophe			
Themen	**Dörperklage**	Naturdarstellung	Minne- und Dörperklage	Dörperbericht
Tempus	**Präsens mit Einschüben im Präteritum**	Winter: Präsens Sommer: Präteritum	Präsens mit Einschüben im Präteritum	Präteritum mit Einschüben im Präsens

Das mittels der Parallelüberlieferung für den Codex Manesse rekonstruierte Lied besteht genau-genommen aus der Abfolge ‚Liedteil 2 – Liedteil 1 – Liedteil 2 – Liedteil 3 – Liedteil 2 – Liedteil 3 – Liedteil 2", wobei die letzten drei Positionen hier – wie oben beschrieben – jedoch nicht eigens als Umstellungen von Liedteilen gezählt werden und daher auch nicht in der Tabelle abgebildet sind. Auf den Positionen 2, 3 und 4 sind die Liedteile hier prinzipiell in der der Grundform entsprechenden Reihenfolge angeordnet; die Eingangsstrophe besteht jedoch aus einer Dörperklage. Die Besonderheit der Zusammensetzung des Liedes liegt darin, dass die Dörperklage in der Grundform den zweiten Abschnitt des zweiten Liedteils bildet; der erste Abschnitt, der eine Minneklage enthält, folgt in WL *31 erst auf Position 3. Nachdem somit nur einer der zwei Bestandteile des zweiten Liedteils bereits vor dem ersten Liedteil platziert ist, lässt sich diese Konstellation als ‚teilweise Vertauschung des ersten und zweiten Liedteils' bezeichnen. Als inhaltliche Konsequenz dieser Umstellung kommt es – wie auch in der Parallelüberlieferung – zu einer Betonung der Aversionen des Ichs gegenüber den *dörpern*, während seine Geliebte als zweite Quelle seines Leids erst nach der darauffolgenden Naturdarstellung genannt wird.

(WL *23) aufgrund des möglichen Fehlens des ersten Liedteils eine Reduktionsform mit Expansion des zweiten Liedteils.

C *167–*90[*172] (WL *4):

	2. Liedteil	**3. Liedteil**	**2. Liedteil**	3. Liedteil	2. Liedteil
Strophenform	Kanzonenstrophe				
Themen	**Minneklage, Freude-/ Tanz-Appell**	Dörper-bericht	**Freude-/ Tanz-Appell, Dörperklage**	Dörper-bericht	Minneklage
Tempus	**Präsens mit Einschüben im Präteritum**	Präteritum	**Präsens**	Präteritum	Präsens

Dieses ebenfalls rekonstruierte Lied – bei dem es sich aufgrund des Fehlens der Naturdarstellung um eine Reduktionsform (Variationsform I) handelt – beginnt ebenfalls mit dem zweiten Liedteil. Dieser enthält hier einerseits mit der Minneklage einen der Grundform entsprechenden Bestandteil dieses Abschnitts, andererseits mit dem Freude-/Tanz-Appell ein zusätzliches Element, das zur Expansion des zweiten Liedteils (Variationsform II) führt. Daraufhin folgt der Dörperbericht als dritter Liedteil, bevor im Zuge einer erneuten Realisierung des zweiten Liedteils neben dem Freude-/Tanz-Appell auch eine Dörperklage erfolgt, die seinen zweiten regulären Bestandteil bildet. Nachdem damit ein Abschnitt des zweiten Liedteils erst nach dem dritten Liedteil steht, handelt es sich hierbei um eine teilweise Vertauschung des zweiten und dritten Liedteils. Diese bewirkt – wieder in Analogie zu den weiteren Textzeugen –, dass durch die Extraposition der Minneklage das von Ablehnung geprägte Verhältnis des Ichs zu seiner Geliebten hervorgehoben wird.

C 100[182]–106[188] (WL 26):

	1. Liedteil	2. Liedteil	3. Liedteil	**2. Liedteil**
Strophenform	Kanzonenstrophe			
Themen	Naturdarstellung	Minneklage	Dörperbericht	**Minne- und Dörperklage**
Tempus	Winter: Präsens Sommer: Präteritum	Präsens	Präteritum mit Einschub im Präsens	**Präsens mit Einschüben im Präteritum**

In diesem Text sind die drei Liedteile grundsätzlich in derselben Reihenfolge wie in der Grundform angeordnet – mit der Ausnahme, dass der zweite Liedteil mit der Minneklage auf Position 2 nur einen Bestandteil aufweist. Der zweite Abschnitt, d.h. die Dörperklage, tritt erst – gemeinsam mit der Fortsetzung der Minneklage – in der Wiederholung des zweiten Liedteils nach dem Dörperbericht auf. Der zweite Liedteil wird also erst mittels seiner erneuten Realisierung vervollständigt, womit hier eine weitere Ausprägung der ‚teilweisen Vertauschung des zweiten und dritten Liedteils' vorliegt. Inhaltlich betrachtet wird der Fokus wieder auf das Minneleid des Sänger-Ichs gerichtet, das explizit als der zweite Grund für seine Trauer neben dem Wintereinbruch genannt wird (vgl. C I,7).

C *50–*54 (WL *1):

	1. Liedteil	**3. Liedteil**	**2. Liedteil**
Strophenform	Kanzonenstrophe		
Themen	Naturdarstellung	**Dörperbericht**	**Dörperklage**
Tempus	Winter: Präsens Sommer: Präteritum	**vorwiegend Präteritum, Einschübe im Präsens möglich**	**vorwiegend Präsens, Einschübe im Präteritum möglich**

Eine vollständige Vertauschung des zweiten und dritten Liedteils findet sich hingegen im rekonstruierten Lied C *50–*54 (WL *1). Nachdem es sich bei C *50 um eine unsichere Zuordnung handelt, ist nicht eindeutig bestimmbar, ob das Lied auch im Codex Manesse mit einer winterlichen Naturdarstellung einsetzte. Angesichts der mit der Dörperklage nur teilweise erfolgenden Realisierung des zweiten Liedteils ist die Kategorisierung des Liedes als Reduktionsform dennoch sicher. Auf den potentiellen ersten Liedteil folgt mit dem Dörperbericht zunächst der dritte; schließlich wird in Str. III und IV mit der Dörperklage der zweite realisiert. Als ‚vollständig' wird diese Vertauschung der letzten beiden Liedteile hier deshalb bezeichnet, weil das Lied – wie gesagt – überhaupt nur *einen* Bestandteil des zweiten Liedteils aufweist, sodass keine Aufteilung dieser beiden Bestandteile auf verschiedene Positionen möglich ist. Anders als in der Grundform stehen hierbei zuerst konkrete, in der Vergangenheit vorgefallene Ereignisse innerhalb des *dörper*-Milieus im Mittelpunkt, bevor das Lied in eine allgemeine, im Präsens gehaltene

Charakterisierung des Dorfbewohners Lanze und seiner Freunde durch das Ich übergeht.

C *74–*87 (WL *14):

	3. Liedteil	**2. Liedteil**	3. Liedteil	2. Liedteil	3. Liedteil
Strophenform	Kanzonenstrophe				
Themen	**Dörper-bericht**	**Minne- und Dörperklage**	Dörper-bericht	Dörperklage	Dörper-bericht
Tempus	**Präteritum mit Einschüben im Präsens**	**Präsens mit Einschüben im Präteritum**	Präteritum mit Einschüben im Präsens	Präsens mit Einschüben im Präteritum	Präteritum mit Einschüben im Präsens

Nachdem es sich auch hierbei um ein rekonstruiertes Lied handelt und die Identität der unmittelbar vorausgehenden Strophe C *73 nach derzeitigem Stand nicht zu klären ist, muss offenbleiben, ob es sich hierbei angesichts des Fehlens von Liedteil 1 um eine Reduktionsform handelt oder aber dieser in gerade dieser Strophe enthalten war. In jedem Fall entspricht der Text dahingehend nicht der Grundform, als die sicher zuordenbare Strophe C *74, die einen Dörperbericht enthält, vor jener mit der Minne- und Dörperklage steht. Hier sind der zweite und dritte Liedteil also wie in C *50–*54 (WL *1) vollständig vertauscht, wobei der zweite Abschnitt anders als dort sowohl eine Minne- als auch eine Dörperklage umfasst. Da das Lied mit dem Vers *die daz waren des wil ich iuch wisen* (Str. I,1) beginnt, was auch im Fall eines unmittelbar davorstehenden Natureingangs keine zu diesem passende Überleitung darstellt, ist von durcheinandergeratenen Strophen auszugehen. Dafür spricht auch die Tatsache, dass trotz der Voranstellung des Dörperberichts kein Fokus auf die Geschehnisse im Dorf vorliegt, nachdem in diesem Abschnitt zwar die Namen zahlreicher *dörper* erwähnt werden, jedoch eine konkrete Handlung fehlt.

C 78[139]–84[145] (WL 3):

	1. Liedteil	**4. Liedteil**	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**
Strophenform	Kanzonenstrophe			
Themen	Naturdarstellung	**persönliche Lebensumstände des Ichs**	**Freude-/ Tanz-Appell**	**Dörperbericht**
Tempus	Winter: Präsens Sommer: Präteritum	**Präsens mit Einschüben im Präteritum**	**Präsens**	**Präteritum mit Einschub im Präsens**

In der C-Version von WL 3 wird die Umstellung der Liedteile durch den Einschub eines vierten Liedteils bewirkt, angesichts dessen es sich hierbei u.a. auch um eine Expansion der Themenstruktur (Variationsform VI) handelt. Dieser ist nicht wie im Fall der Lieder mit Heischestrophen am Ende des Textes positioniert, sondern befindet sich an zweiter Stelle. Dadurch folgt auf die Klage über den Einbruch des Winters zunächst eine Strophe, in der das Ich Betrübnis aufgrund seiner persönlichen Lebensumstände äußert. Die *leit*-Zentriertheit des ersten und vierten Liedteils wird durch einen dazu in Kontrast stehenden Freude- und Tanz-Appell (Abweichung des zweiten Liedteils, vgl. Variationsform II) durchbrochen, auf den ein Dörperbericht folgt. Die Auswirkungen in Handschrift C gegenüber der Parallelüberlieferung veränderten Position des vierten Liedteils auf Struktur und Inhalt des Liedes werden in Unterabschnitt III.2.3.2 einer genaueren Betrachtung unterzogen.

C 158[240]–162[244] (WL 15):

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**1. Liedteil**	**2. Liedteil**
Strophenform	Kanzonenstrophe			
Themen	Naturdarstellung	Dörper- und Minneklage	**Naturdarstellung**	Dörper- und Minneklage
Tempus	fliehender Sommer: Präsens	Präsens	**fliehender Sommer: Präsens**	Präsens mit Einschub im Präteritum

Hierbei handelt es sich um das einzige Winterlied Neidharts im Codex Manesse, in dem zwei gemäß der Grundform hintereinander angeordnete Liedteile noch ein zweites Mal in derselben Form wiederholt werden: Auf den Natureingang

folgt eine Dörper- und Minneklage, d.h. ein vollständig realisierter zweiter Liedteil, anschließend wird wieder die Natur thematisiert, und in den letzten drei Strophen setzt sich das Ich erneut mit seiner problematischen Situation in Bezug auf konkurrierende *dörper* und seine Geliebte auseinander.

Die Wiederholung der beiden Liedteile in diesem Text wird zu den Variationsformen gezählt, nachdem damit auch eine Veränderung der Sprechsituation gegenüber der Grundform einhergeht. Die zweifache Thematisierung der Natur ist hier nicht etwa isoliert von der sie umgebenden Dörper- und Minneklage platziert, sondern es besteht jeweils mittels einer Wortresponsion eine Anbindung an den nachfolgenden Vers von Liedteil 2. Zugleich wird durch das wiederholte Adressieren des Sommers durch das Sänger-Ich – in Kombination mit dem dafür verwendeten Präsens (vgl. Variationsform VIII) – die Vorstellung evoziert, dass die warme Jahreszeit nach wie vor gegenwärtig ist. Eine derartige Konstellation tritt in keinem anderen der in C überlieferten Winterlieder auf. Somit ist die Verdoppelung der Abfolge ‚Liedteil 1 – Liedteil 2' als Bestandteil der poetologischen Konzeption des Textes zu betrachten. Genauere Ausführungen zum Aufbau dieses Liedes finden sich in Unterabschnitt III.2.3.2 im Zuge der Beschreibung von Variationsform VIII.

C *64–*73 (WL *23):

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	3. Liedteil	2. Liedteil	3. Liedteil
Strophenform	Kanzonenstrophe				
Themen	Natur-darstellung	Minneklage, Minne-reflexion, Dörperklage	Dörper-bericht	Minneklage	Dörper-bericht
Tempus	Winter: Präsens Sommer: Präteritum	Präsens mit Einschüben im Präteritum	Präteritum mit Einschüben im Präsens	Präsens mit Einschüben im Präteritum	Präteritum mit Einschüben im Präsens

Große Unsicherheiten zeigen sich schließlich bei der Zuordnung des nur teilweise eindeutig rekonstruierbaren Liedes C *64–*73 (WL *23) zu Variationsform VII. Hier besteht zum einen die Möglichkeit, dass die Strophen C *64 (evtl. Natureingang und Minneklage), *66 (evtl. Minneklage und Minnereflexion) und *67 (evtl. Minnereflexion) bzw. zumindest eine oder zwei davon tatsächlich mit Einträgen der Parallelüberlieferung zu identifizieren sind. In diesem Fall würde

die Reihenfolge der Liedteile im Text – abgesehen von der erneuten Wiederholung des ersten Abschnitts von Liedteil 2 und von Liedteil 3 am Ende – prinzipiell jener der Grundform entsprechen. Der Text wäre somit angesichts der Expansion des zweiten Liedteils durch die Minnereflexion nur Variationsform IV zuzurechnen. Zum anderen ist aber auch denkbar, dass die Strophen mit dem winterlichen Natureingang und/oder der Minneklage fehlen. Unter diesen Umständen würde es sich um eine Reduktionsform und/oder Variationsform VII handeln, wobei letztere Kategorisierung damit zu argumentieren wäre, dass dann mit der Dörperklage nur ein regulärer Bestandteil des zweiten Liedteils vor dem dritten stehen würde, während der zweite Bestandteil mit der Minneklage an Position 4 erst nach dem dritten Liedteil käme. In diesem Fall würde einmal mehr eine teilweise Vertauschung des zweiten und dritten Liedteils vorliegen.

Variationsform VIII – Variation im Tempusgebrauch:

WL: C *43–*49 (WL *36); C 158[240]–162[244] (WL 15)

In der Grundform werden – wie eingangs ausgeführt – im ersten Liedteil der Winter im Präsens und der Sommer im Präteritum beschrieben bzw. adressiert, die Minne- und Dörperklage steht im Präsens, der Dörperbericht hingegen im Präteritum. Wie bei Sommerlied-Typus I stimmt jedoch auch bei den Winterliedern in einigen Fällen die Tempusform nicht in allen Liedteilen durchgehend mit diesen Angaben überein.

C *43–*49 (WL *36):

	1. Liedteil	2. Liedteil	3. Liedteil	4. Liedteil
Strophenform	Kanzonenstrophe			
Themen	Naturdarstellung	Minne- und Dörperklage	Dörperbericht	Heische-strophe
Tempus	Winter: Präsens Sommer: Präteritum	vorwiegend Präsens, Einschübe im Präteritum möglich	**Präsens mit Einschub im Konjunktiv**	Präsens mit Einschüben im Futur

Dies bezieht sich hier zum einen auf C *43–*49 (WL *36), eine eventuelle Reduktionsform (Variationsform I) mit zusätzlicher Expansion der

Themenstruktur (Variationsform VI). Dabei handelt es sich zwar um ein rekonstruiertes Lied, dessen Strophen teilweise nur mit Vorbehalten identifiziert werden konnten; allerdings stellt C *48, wo eine Variation im Tempusgebrauch erkennbar ist, eine sichere Zuordnung dar. Die Strophe enthält einen Dörperbericht: Es wird mittels indirekter Rede im Präsens geschildert, wie der *dörper* Hirsper gemeinsam mit Verwandten plant, ihren Wohnort zu verlassen (vgl. C 48,I–VI); nur die Möglichkeit, Gewalt durch den Schulmeister zu erfahren, wird im Konjunktiv vorgebracht (vgl. C 48,VI–X). Nachdem dieser Abschnitt die Wiedergabe des Sprechakts, d.h. einer Handlung, enthält und nicht etwa die Beschreibung eines statischen Zustands wie Charakter und/oder Kleidung, kann der Liedteil nicht als Dörperklage kategorisiert werden, womit die Verwendung des Präsens hier eine Abweichung im Tempusgebrauch darstellt.

C 158[240]–162[244] (WL 15):

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**1. Liedteil**	**2. Liedteil**
Strophenform	Kanzonenstrophe			
Themen	Naturdarstellung	Dörper- und Minneklage	Naturdarstellung	Dörper- und Minneklage
Tempus	**Sommer: Präsens**	Präsens	**Sommer: Präsens, Winter: Präteritum**	Präsens mit Einschub im Präteritum

Ein weiterer Text mit nicht durchweg der Grundform entsprechender Zeitform ist die C-Version von WL 15, eine Reduktionsform, die angesichts des wiederholten Auftretens der Liedteile 1 und 2 auch bereits als Vertreter von Variationsform VII genannt wurde. An beiden Positionen, an denen der erste Liedteil realisiert wird, adressiert das lyrische Ich den Sommer jeweils im Präsens statt im Präteritum, wodurch dieser trotz der gleichzeitigen Erwähnung des Winters noch als gegenwärtig erscheint. Zwar wird beim zweiten Mal das Verdrängen eines Kollektivs, in das sich das Ich inkludiert, durch den Winter bereits im Perfekt geschildert, doch die Anrede des Sommers bleibt in der Gegenwartsform. Nachdem in C kein anderes Winterlied vorhanden ist, in dem die warme Jahreszeit ebenfalls präsent erscheint, erhält WL 15 durch die Variation im Tempusgebrauch eine Sonderstellung. Das Lied wird in Unterabschnitt III.2.3.2 in Kombination mit der Wiederholung der beiden

Liedteile (vgl. Variationsform VII) diskutiert, an die das zweifache Auftreten der Tempus-Abweichung geknüpft ist.

III.2.2.3 Typologie der Lieder ohne Hinweis auf die Jahreszeit

Der Großteil der Lieder im Neidhart-Corpus des Codex Manesse enthält Angaben zur Jahreszeit, die entweder in Form einer sommerlichen oder winterlichen Naturdarstellung oder mittels anderweitiger Hinweise wie jenen auf jahreszeitentypische Früchte und Aktivitäten erfolgen. Nur in drei Liedern kann aus dem Inhalt nicht auf die zeitliche Verortung der Handlung geschlossen werden. Dies ist zum einen bei C 23–25 der Fall, wo die Rivalität des Sänger-Ichs gegenüber *dörpern* sowie die Frage nach der Herkunft seiner Geliebten thematisiert wird, der sich auch die als Refrain realisierte Minneklage widmet: Hier fehlt der Natureingang, und es sind auch sonst keine liedinternen Elemente erkennbar, die auf den Sommer oder den Winter verweisen würden. Aufschluss bezüglich der Einordnung dieses Liedes gibt allerdings ein Blick in die Parallelüberlieferung: In c 126 beginnt der Text, der dort noch über zwei weitere Strophen verfügt, mit einer Klage über den Einbruch des Winters und einem Aufruf, sich zum Tanz in die Stube zu begeben (vgl. Str. I), woraufhin ein zusätzlicher Teil der Dörper- und Minneklage folgt (vgl. Str. II). Angesichts dessen wurde der Text als Winterlied kategorisiert, was sich auch mit seinem formalen Aufbau gemäß des entsprechenden Typus deckt. Dieses Beispiel verdeutlicht zudem den hohen Stellenwert, den das Zurateziehen der Parallelüberlieferung bei der Typisierung von Liedern einnehmen kann, die ohne die Berücksichtigung zusätzlicher Versionen nicht ohne Weiteres klassifizierbar wären.

Zum anderen sind in Handschrift C – wie bereits zuvor angedeutet – mit C 20–22 und C 110[192]–112[194] (WL 37) aber auch zwei unter Neidharts Namen überlieferte Lieder vorhanden, die auch unter Miteinbezug von (nur im Fall von WL 37 existenten) weiteren Textzeugen weder den Sommer- noch den Winterliedern zugeordnet werden können. Es treten darin nämlich weder sommerliche oder winterliche Natureingänge auf, noch werden anderweitige Elemente wie jahreszeitentypische Aktivitäten (z.B. Ballspielen in Sommerliedern) oder Früchte (z.B. Nüsse, Birnen und Most in Winterliedern) erwähnt, die auf Frühling bzw. Sommer oder Herbst bzw. Winter als

gegenwärtige Jahreszeit schließen lassen würden. Auch formale bzw. strukturelle Übereinstimmungen mit Sommer- oder Winterliedern sind kaum zu finden; was die beiden Lieder jeweils mit diesen Typen verbindet, ist lediglich die Verwendung einer stolligen Strophenform – die auf den Winterlied-Typus hindeuten würde – sowie des Präsens als durchgehende Tempusform, welche wiederum typisch für Sommerlied-Typus II ist. Anders als bei sämtlichen in den Unterabschnitten III.2.2.1 und III.2.2.2 aufgelisteten Liedern war es daher im Zuge der Typisierung nicht möglich, Charakteristika zu identifizieren, die spezifisch für Neidharts Dichtung sind. Vielmehr handelt es sich bei den beiden Texten um Lieder, die den konventionellen mittelhochdeutschen Gattungen ‚Hoher Minnesang' und ‚Sangspruch' zugerechnet werden können.

Das erste dieser Lieder, C 20–22, steht im Codex Manesse an dritter Stelle, ist dort singulär überliefert und besteht aus einem drei Strophen umfassenden Frauenpreis des männlichen Ichs auf seine Minnedame. Dabei sind weder auf formaler noch auf inhaltlicher Ebene Unterschiede zum Hohen Minnesang erkennbar, weshalb der Text als einziger in Neidharts C-Corpus ebendieser Kategorie zugewiesen wird. Wie im Analyseteil in Unterabschnitt III.2.3.3 gezeigt wird, finden sich darin zahlreiche Signalbegriffe dieser Lyriktradition, während die Erwähnung der *wnneklichen zit* (Str. I,2) lediglich in metaphorischer Weise zu verstehen ist.

Das zweite Lied, C 110[192]–112[194] (WL 37), wurde in der Forschung u.a. in Hinblick auf seine Typisierung bereits mehrfach diskutiert[601]. Es ist zwar in der ATB-Ausgabe als Winterlied deklariert;[602] beim Vergleich des Liedes mit den Konstituenten des hier beschriebenen Winterlied-Typus zeigt sich jedoch, dass der Text sehr wenig mit diesem gemeinsam hat. Abgesehen von der Kanzonenstrophenform und einem allgemeinen Klagegestus, d.h. relativ unspezifischen Charakteristika des Typus, finden sich keinerlei Übereinstimmungen mit dieser Neidhart'schen Liedgattung. Die Stollenstrophe wurde zur Schaffenszeit Neidharts jedoch auch bereits in der Sangspruchdichtung verwendet, auf die hierbei auch noch weitere Liedmerkmale

[601] Vgl. HAUPT 1858; HAGES-WEIßFLUG, Elisabeth: Zu Neidharts Sommerlied 12 und Winterlied 37, in: *ZfdPh* 117/3 (1998), S. 346–360; BECKER 1978; BLECK, Reinhard: *Neidharts Kreuzzugs-, Bitt- und politischen Lieder als Grundlage für seine Biographie*, Göppingen 1998 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 661).

[602] Vgl. WIEßNER/SAPPLER/LOMNITZER 1984, S. 86f.

verweisen. Darunter ist insbesondere die politische Thematik des Liedes zu nennen sowie die damit verbundene Kritik in Kombination mit der Klage über die äußeren Umstände des umherreitenden Ichs. Des Weiteren werden darin auch realhistorische Namen erwähnt, was zusätzlich gegen eine Verortung des Liedes innerhalb der Gattung der Minnelyrik spricht. Nähere Ausführungen der Argumentation für die Kategorisierung dieses Textes als Sangspruchlied erfolgen ebenfalls in Unterabschnitt III.2.3.3.

Die Tatsache, dass es sich bei den einzigen Liedern, die sich nicht in das System der Neidhart'schen Dichtung einordnen lassen, um solche handelt, die keinen Rückschluss auf die Jahreszeit erlauben, verdeutlicht zugleich, wie eng die Neidhart'sche Poetik mit der Jahreszeitenthematik verknüpft ist. Wie anhand der für die Sommer- und Winterlieder vorgestellten Typologie ersichtlich wurde, gehen diese semantischen Merkmale mit den in Abschnitt III.2.2 genannten Grundformen bzw. Variationsformen Hand in Hand. Sind sie für ein Lied Neidharts weder in C noch in anderweitigen Überlieferungsträgern feststellbar, fügt sich dieses auch hinsichtlich seiner weiteren Charakteristika nicht in die Systematik der ‚typischen' Texte des Autors ein, sondern ist als konventionelles Minne- bzw. Sangspruchlied zu klassifizieren. Einmal mehr zeigt sich somit, dass es sich bei den Jahreszeitenhinweisen – deren Definition in jedem Fall über jene der Natureingänge hinausreichen muss – um zentrale gattungskonstituierende Elemente handelt.

III.2.3 Analyse ausgewählter typisierter Neidhart-Lieder in Handschrift C

Im Folgenden sollen nun die verschiedenen Ausprägungen der einzelnen Liedtypen von Sommer- und Winterliedern, die im Rahmen der Vorstellung der Typologie für die C-Lieder Neidharts in Abschnitt III.2.2 beschrieben wurden, anhand der eingehenden Analyse und Interpretation konkreter Textbeispiele veranschaulicht werden. Im Zuge der Typisierung hat sich bereits gezeigt, dass der Sommerlied-Bestand im Codex Manesse von jenem in der Berliner Neidhart-Handschrift R dadurch abweicht, dass der Großteil der Lieder mehrere von der Grundform variierende Merkmale gleichzeitig aufweist, wobei sich die jeweiligen Kombinationen dieser Merkmale stark unterscheiden. Zudem besteht im für die Grundform definierten dritten Liedteil eine größere Variabilität der

Sprecheridentität; aus diesen Gründen musste die an Bleuler angelehnte C-Typologie entsprechend adaptiert werden.

Das Ziel dieses Abschnitts ist es nun, durch die Beschäftigung mit ausgewählten Liedern des Codex weitere für das C-Corpus spezifische Merkmale zu ermitteln, die den Befund einer größeren Variationsbreite gegenüber den R-Sommerliedern erweitern und zusätzlich durch Erkenntnisse bezüglich der Winterlieder ergänzen. Daher liegt der Fokus des für die folgende Untersuchung ausgewählten Liedbestands auf den singulär in der Handschrift überlieferten Liedern, sowie bei mehrfach tradierten Texten auf Abweichungen gegenüber der Parallelüberlieferung, die sich auf Strophen-, Vers- oder Wortebene bewegen können. Aspekte, die dabei im Zentrum der Diskussion stehen, sind die Auswirkungen dieser Unterschiede auf die Konstitution der Lieder in C und das damit verbundene gehäufte oder aber reduzierte Auftreten bestimmter inhaltlicher und/oder formaler Elemente gegenüber den anderen Liedversionen. Das Zurateziehen weiterer Textzeugen erweist sich somit auch in diesem Kontext als hilfreich, um das poetische Profil des Neidhart-Corpus dieser Handschrift zu schärfen.

Die Gliederung dieses Abschnitts orientiert sich an der Strukturierung der vorangegangenen Ausführungen zur Liedtypologie: Am Beginn steht mit Unterabschnitt III.2.3.1 die Auseinandersetzung mit den Sommerliedern, wobei in Teil a) Texte des Liedtypus I untersucht werden. Dazu zählt zunächst mit SL 23 das einzige Lied, das in Handschrift C der Grundform zuzuordnen ist. Anschließend werden Beispiele für die unterschiedlichen Variationsformen in den Blick genommen: Für die Reduktionsform sind das die singulären Überlieferungen C 124[206]–127[209], C 128[210]–130[212] (SL 1) und C 186[266]–191[271] (SL 7); für die Abweichung der Strophenform C 85[146]–*89[*150] bzw. –*153 (SL *14); und für die thematische Abweichung des dritten Liedteils das singuläre Lied C 113[195]–115[197]. Die Variationsform ‚Expansion des dritten Liedteils' wird exemplarisch an den Liedern C 50[109]–57[116] (SL 21) und C 180–185[265] (SL 6) untersucht; die Umstellung von Liedteilen an C 91[173]–99[181] (SL 24); und die Variation im Tempusgebrauch schließlich an C 155[237]–157[239] (SL 3). Nachdem – wie in Unterabschnitt III.2.2.2 b erwähnt – in Handschrift C keine Texte vorhanden sind, die lediglich Charakteristika von Liedtypus II aufweisen, umfasst Teil b) mit C 26–33 bzw. – *36 (SL 11) und C 107[189]–109[191] diejenigen zwei Sommerlieder, die der Kombinationsform von Liedtypus I und II angehören.

Unterabschnitt III.2.3.2 widmet sich den Winterliedern, wobei diese auf einen einzigen Typus einzugrenzen sind. Als Beispiel für dessen Grundform wird C 35[94]–40[99] (WL 17) einer näheren Betrachtung unterzogen, bevor sich der Analyseteil den acht Variationsformen zuwendet: Als Vertreter der Reduktionsform wird C 116[198]–118[200] analysiert, für die teilweise thematische Abweichung des zweiten Liedteils C 11–19 (WL 28) als Beispiel herangezogen und für dessen vollständige Abweichung C 78[139]–84[145] (WL 3). Die Expansion des zweiten Liedteils wird am Beispiel von C 23–25 untersucht; die thematische Abweichung des dritten Liedteils anhand von C 145[227]–149[231]; die Expansion mittels C 119[201]–123[205]; und an C 158[240]–162[244] (WL 15) wird sowohl die Umstellung von Liedteilen als auch die Variation im Tempusgebrauch veranschaulicht.

Als Lieder, in denen sich kein Jahreszeitenhinweis findet und die daher ‚klassischen' Lyrikgattungen zuzuordnen sind, werden in Unterabschnitt III.2.3.3 schließlich C 20–22 sowie C 110[192]–112[194] (WL 37) analysiert.

Da sich angesichts des Variationsreichtums der C-Texte in den meisten Fällen pro Lied mehrere Überschneidungen zwischen unterschiedlichen Variationsformen ergeben, wäre es in Hinblick auf das Forschungsdesiderat dieser Arbeit nicht sinnvoll, die einzelnen Lieder jeweils ausschließlich in Hinblick auf die übergeordnet genannte Variationsform zu analysieren. Die einzelnen Kategorisierungen fungieren jedoch als Anhaltspunkte für die Strukturierung des Kapitels, unter denen dann – abgesehen von Variationsform VII und VIII der Winterlieder, die beide WL 15 betreffen – jeweils ein oder mehrere Lied(er) mit in C besonderer Form und/oder von der Parallelüberlieferung abweichendem Inhalt untersucht werden.

III.2.3.1 Analyse der Sommerlieder

In diesem Unterabschnitt werden unter den oben genannten Gesichtspunkten ausgewählte Sommerlieder des C-Corpus Neidharts untersucht. Nachdem eine detaillierte Analyse sämtlicher 21 Lieder, in denen diese Jahreszeit thematisiert wird, den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde, fiel die Wahl der im Folgenden behandelten Texte – wie oben erwähnt – auf solche, die sich stärker von der Grundform unterscheiden bzw., wenn vorhanden, von der Parallelüberlieferung abweichen.

Unter den fünf in C singulär überlieferten Sommerliedern befinden sich vier, die in dieser Hinsicht signifikante Merkmale aufweisen und daher im Zuge der Beschäftigung mit den unterschiedlichen Variationsformen näher betrachtet werden. Das ebenfalls unikale Lied C 208[288]–209[289] wird hingegen nicht gesondert betrachtet, da es sich hierbei um ein relativ konventionelles Sommerlied handelt: Zwar ist das Lied angesichts des Fehlens des dritten Liedteils eine Reduktionsform und es liegt ein stolliger Strophenbau vor, doch in der sommerlichen Naturdarstellung und dem Freude- und Tanz-Appell findet sich im Kontrast zum Hintergrund dieser Strophenform kein Hinweis auf die *leit*-Zentrierung des Hohen Minnesangs. Sowohl anhand der anderen vier singulär als auch anhand einer Reihe an mehrfach überlieferten Liedern wird zu zeigen sein, dass sich die C-Sommerlieder insgesamt durch eine Intensivierung der Bekämpfung verschiedenartiger Ordnungsgefüge auszeichnen, die vor allem anhand der Beschreibung gewalttätiger Auseinandersetzungen zwischen Mutter und Tochter sowie der Betonung des Gegensatzes zwischen Hoher Minne und sinnlich-körperhafter Liebe zustande kommt.

a) Liedtypus I

i) Grundform: C 41[100]–49[108] (SL 23)[603]

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**
Strophenform	Reienstrophe		
Themen	Naturdarstellung	Freude-/Tanz-Appell	Frauenrede (Tanzwunsch/Klage)
Tempus	Sommer: Präsens Winter: Präteritum	Präsens	Präteritum

Dieses Lied (R 53 / c 29[28] / f 13) wird von Bleuler für R ebenfalls prinzipiell der Grundform zugeordnet, jedoch vor dem Hintergrund der überlieferungsgeschichtlich bedingten Abweichungen von dieser diskutiert. In der R-Version wird der Mutter-Tochter-Dialog nämlich durch drei Strophen mit einer Naturdarstellung (Str. IV–VI) unterbrochen, die „das inhaltliche Kontinuum des Gesprächs eindeutig [stören]“[604]. Außerdem beginnt die Rede des Mädchens in R VI nicht mit einem Tanzwunsch, sondern mit einer

[603] Vgl. Anhang a, S. 27f.
[604] BLEULER 2008, S. 211.

Naturdarstellung, weshalb auch diese Strophe noch dem ersten Liedteil zugerechnet wird. Nachdem in dieser Strophe das einzige *inquit*-Verb des Dialogs – welches im Präteritum steht – auftritt, fehlt im nachfolgenden dritten Liedteil ab Str. VII die Erzählinstanz, sodass dieser „als zum Sprechzeitpunkt andauernd gestaltet“[605] erscheint. Von diesem Befund ausgehend wird die R-Version von SL 23 unter Berücksichtigung des inhaltlichen wie auch des metrischen Aspekts als Kompilation von zwei unterschiedlichen Liedversionen mit jeweils abweichenden Sprechsituationen beschrieben. Während in SL 23[1] (I–III; VII–IX) durchgehend das Präsens vorherrscht, kommt es in SL 23[2] (IV–VI; II–III;VII–IX) im dritten Liedteil zu einem Tempuswechsel ins Präteritum; dementsprechend konstatiert Bleuler, dass in diesem Text angesichts verschiedener Kombinationsmöglichkeiten von Naturdarstellungs-Strophen mit den weiteren Liedteilen ein Spiel mit der Variation der Tempusform fassbar wird.

Eine derartige Anordnung der Liedteile liegt im Codex Manesse nicht vor: Von den drei Strophen mit Naturdarstellung steht R IV hier an zweiter Stelle, R V ist in C nicht überliefert, und R VI ist angesichts seiner Position in dieser Handschrift nicht mehr dem ersten, sondern dem dritten Liedteil zuzuordnen. Die Naturdarstellung beschränkt sich somit auf die ersten beiden Strophen, wobei mit *wigerat / singe also das ich dir iemer lone* (I,4–5) in diesen auch der zweite Liedteil eingeschoben ist. Zwar handelt es sich in C dabei genaugenommen um die Aufforderung, zu singen, allerdings ist auch dies innerhalb des Systems der Sommerlieder als Ausdruck von *vreude* zu werten; zudem bezieht sich der Appell in den weiteren Textzeugen auf das Tanzen. Zugleich ist das Sprecher-Ich angesichts dieser Passage, die an einen Mann gerichtet ist – wie in Unterabschnitt III.2.2.1 erwähnt – als junge Frau zu identifizieren. Obgleich die zweite Natureingangsstrophe „nicht explizit dem Mädchen zugeschrieben [ist], [wird] auch diese Strophe durch den Kontext der sie umgebenden Strophen diesem zugeordnet“, sodass in dieser Liedversion kein männliches Sänger-Ich erkennbar ist.[606]

Anschließend beginnt in C III der dritte Liedteil mit derselben Strophe wie in R (dort II), wo die Sprecherin den Tanzwunsch *da wil ich mich doch vnderzweien* (III,1) äußert. Daraufhin folgen mit C IV und C V noch zwei weitere Strophen mit Mädchenrede, in denen die junge Frau auf die erwachende Natur Bezug

[605] BLEULER 2008, S. 211.
[606] WARNING 2007, S. 66.

nimmt sowie ihren Wunsch nach einem *stolzen riter* (IV,2) und ihr Desinteresse am Oberbauern[607] *Engelbrecht* ausdrückt. Jene Strophe, die in den ersten zwei Versen R VI entspricht – d.h. in R noch dem ersten Liedteil angehört –, ist hier dem dritten Abschnitt zuzuordnen, nachdem sich dieser Teil der Mädchenrede inmitten des Mutter-Tochter-Dialogs befindet. Die Anrede *Toehterlin* in C VI und C VII zeigt einen Sprecherwechsel zur Mutter an, die das Mädchen von seinem Vorhaben, den anderen jungen Leuten beim Tanz Gesellschaft zu leisten, abhalten möchte. Ihr Verweis auf den Umstand, dass es seinem Umfeld mit diesem Wunsch großes Leid bereite (VI,3) und die anderen Tanzenden ihrer Tochter nicht angemessen seien (VII,3), führt jedoch nur dazu, dass die junge Frau in C VIII einmal mehr ihren Willen bekräftigt, sich zum Ritter auf den Tanzplatz zu begeben und schließlich gemeinsam mit ihm ins *riuwental* zu ziehen. Damit endet der dialogische Teil des Liedes und zugleich auch jener, der in den anderen Handschriften parallelüberliefert ist.

Nachdem die *inquit*-Formel *do sprach ein maget* aus R VI in C nicht vorhanden ist und auch keine weiteren *verba dicendi* auftreten, kann in Bezug auf den Mutter-Tochter-Dialog ebenso wie hinsichtlich der R-Version konstatiert werden, dass die Erzählerstimme fehlt. Dennoch wäre es ein vorschneller Schluss, als Tempusform des dritten Liedteils aufgrund dessen das Präsens anzunehmen. Ein Grund dafür ist im Fall der C-Version,[608] dass hier das Gespräch zwischen den beiden Frauen – anders als in der Variante in R – nicht den einzigen Bestandteil dieses Liedabschnitts bildet. SL 23 wird vielmehr durch die singulär überlieferte Strophe C 49[108], die innerhalb des Liedes an neunter

[607] In Handschrift C steht zwar *Giessent mir den meien vnder ovgen* (IV,1); der Ausdruck von Aversionen gegen den Monat Mai würde allerdings in Anbetracht des sonstigen Lobes des Mädchens auf die Frühlingszeit keinen Sinn ergeben. Nachdem in den anderen Handschriften an dieser Stelle *der mayer* (R 53,VII), *den mayer* (c 29[28],VI) bzw. zumindest die Personenbezeichnung *den pawrn* (f 13,VI) steht, wird für C von einem Schreiberfehler ausgegangen und die Formulierung *den meier* angenommen.

[608] Wie im Folgenden ausgeführt wird, wird die Frage nach der Tempusform in der C-Version angesichts der im Präteritum gehaltenen, narrativ vermittelten Schlussstrophe eindeutig geklärt. Dass allerdings auch das Fehlen jeglicher *verba dicendi* für den betreffenden Dialog zwar einen hohen Grad der Mittelbarkeit bedeutet, doch nicht per se gleichbedeutend mit der Verwendung des Tempus Präsens ist, wird im Zuge der Diskussion von C 124[206]–127[209] (Variationsform I) deutlich.

Stelle steht, abgeschlossen, wobei deren Inhalt im Gegensatz dazu narrativ vermittelt wird:

> *Diu muoter diu krist eine kvnchel swere*
> *nu var hin du bist mir gar vnmere*
> *si gab ir eins das in dem huse erschal*
> *vber al*
> *gab si ir vil starke slege ziere*
> *vnde schiht si gegen riuwental*

Die Tatsache, dass die Erzählung, wie die Mutter die Tochter beschimpft, mit einer Spindel schlägt und sie ins *riuwental* schickt, im Präteritum gehalten ist, hat zugleich auch Konsequenzen für die temporale Einordnung des vorangegangenen Dialoges: Da die von der Erzählinstanz geschilderte Szene inhaltlich unmittelbar an die dialogisch zum Ausdruck gebrachte Auseinandersetzung anknüpft, kann nun nicht mehr davon ausgegangen werden, dass die direkte Rede in der textinternen Gegenwart zu verorten wäre, sondern sie ist nachträglich ebenfalls in den Kontext der präteritalen Erzählung zu stellen. Somit ist in der C-Version auch die Bedingung, dass der dritte Liedteil in der Vergangenheit situiert sein muss, erfüllt. Zugleich handelt es sich bei der narrativen Sequenz aber auch nicht um eine Expansion des dritten Liedteils, nachdem die Mutter das Mädchen in C IX nur mit Worten aus dem Haus verbannt, jedoch keine Überschreitung einer Raumgrenze geschildert wird; das Lied entspricht hier also durchweg der Grundform.

Hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass C IX zudem einen inhaltlichen Aspekt bietet, wie er in den anderen Textzeugen nicht auftritt: Hier wird nicht geschildert, wie die Mutter ihrer Tochter lediglich Gewalt androht, um sie zur Vernunft zu bringen, sondern ihre unmittelbare Antwort auf die Eröffnung der Tochter (*min sin strebt gegen riuwental*, VIII,6) besteht daraus, dass sie das Mädchen mehrmals *vber al* (IX,4) schlägt. Nach Walter Delabar stellt Gewalt innerhalb des Familienverbands im Mittelalter im Allgemeinen ein Tabu dar; zu den „drei grundsätzlichen Handlungskriterien“ unter Angehörigen desselben Sippenverbandes zählte in der Vormoderne laut Delabar neben dem Verzicht auf die Einnahme konkurrierender Positionen und der gegenseitigen Hilfeleistung

auch ein absolutes Gewaltverbot.[609] Ebenso, wie sich die in der Naturdarstellung evozierte Erwartung von *vreude* nicht erfüllt, ist diese „pazifizierende Funktion der Sippe“[610] hier jedoch nicht mehr gegeben, sobald der Ritter von *riuwental* durch das Mädchen in die Handlung eingeführt wird. Stattdessen kommt es angesichts dessen zu einer radikalen Verschlechterung des Verhältnisses zu seiner Mutter und damit zu einem Bruch mit dem familiären Ordnungsgefüge per se. Der Einbezug der „außerhöfischen Wunschwelt“ des Mädchens in das im Elternhaus stattfindende Gespräch mit seiner Mutter führt somit auch auf ideeller Ebene zu einer „Entfernung“ der Familienmitglieder voneinander;[611] angestammte soziale Beziehungen innerhalb des von Geburt an vertrauten Umfelds erweisen sich als nicht mehr funktionsfähig. Am Ende wird die Tochter ins *riuwental* geschickt (IX,6), d.h. aus dem Sippenverband verstoßen, womit sie zum einen ihren Willen bekommt, zum anderen jedoch auch die Unterstützung ihrer Verwandten verliert. Im Unterschied dazu bleibt es in den anderen Handschriften bei der Bekundung des Mädchens, sich dem Ritter anschließen zu wollen, wobei weder Gewalt angedroht noch ausgeführt wird, sodass diese Überschreitung sozialer Grenzen in SL 23 ein unikales Charakteristikum der C-Version darstellt.

Die Strophen C 107 (VIII) und 108 (IX) werden von Warning als Alternativstrophen aufgefasst: Ihr zufolge konnte das Lied entweder – analog zur R-Version – mit der Provokation der Mutter durch die Tochter abgeschlossen werden oder aber mit der Schilderung der Schläge, die dann quasi als Bekräftigung der erzürnten Worte der Mutter in Str. VII zu verstehen sind.[612] Eine derartige Lesart ist plausibel, wenngleich sich in der Handschrift keinerlei Hinweise auf einen alternativen Einsatz der beiden Schlussstrophen finden lassen. In jedem Fall würde auch eine derartige Bestimmung nichts an der Tatsache ändern, dass die Destabilisierung der sozialen Ordnung nur in C thematisiert wird.

Ein weiteres Alleinstellungsmerkmal dieser Handschrift besteht darin, dass die Äußerung des Wunsches, beim Tanz einen Partner zu finden, hier einzig der

---

[609] Vgl. DELABAR, Walter: *‚Erkantiu sippe unt hoch gesellesch aft‘. Studien zur Funktion des Verwandtschaftsverbandes in Wolframs von Eschenbach ‚Parzival‘*, Göppingen 1990 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 518), S. 18.

[610] DELABAR 1990, S. 95.

[611] MÜLLER 1986, S. 72.

[612] Vgl. WARNING 2007, S. 67.

Tochter zuordenbar ist: Der erste Vers des dritten Liedteils in C lautet *Da wil ich mich doch vnderzweien* (III,1), wodurch ihre eigene Absicht am stärksten hervortritt. Dem gegenüber steht in R die Formulierung *Da sul wir vns wider hiwer zweien* (II,1); hier begreift sich die Sprecherin (die mittels der Aussage *spring ich einem Riter an der handt* in V. 5 als solche zu identifizieren ist) als Teil eines Kollektivs junger Leute. In den späteren Handschriften c bzw. f ist angesichts des Satzes *Nun sollen sich die Jungen aber zwayen* (c III,1) die größte Distanz der Sprecherin zu diesem Geschehen zu konstatieren, wenngleich die Wiederholung des Tanzwunsches in V. 5 – wie in allen anderen Textzeugen – auch hier aus der Sicht des Sprecher-Ichs überliefert ist. Nur in C allerdings wird auch die erste dahingehende Aussage in der ersten Person formuliert; dort befindet er sich zudem als sowohl formaler als auch semantischer Ausgangspunkt des Mutter-Tochter-Dialogs – schließlich ist ihre Sehnsucht nach dem Ritter von *riuwental* Dreh- und Angelpunkt des Konflikts – an der prominentesten Stelle.

In der Forschung wird im Codex Manesse für SL 23 eine „verwirrte Strophenfolge“[613] angenommen. Ein Argument dafür ist die Tatsache, dass sich hier insbesondere angesichts der zweifachen Erwähnung des *meiers* in verschiedenen Strophen bzw. Zusammenhängen ein logischer Bruch ergibt. Zum ersten Mal wird dieser im Zuge der Mädchenrede mit *giessent mir den meie*[r] *vnder ovgen* (IV,1) eingeführt, was im Grunde eine vorausgehende Empfehlung dieses Mannes durch ihre Mutter erfordern würde. Eine weitere Nennung des Oberbauern findet sich jedoch erst in Str. VII, wo die Mutter im Anschluss an ihre Bedenken bezüglich des schlechten Umgangs ihrer Tochter hinzufügt: *der ivnge meier mvotet din* (V. 6). Um die inhaltliche Kohärenz des Liedes zu wahren, müssten die beiden Strophen umgekehrt angeordnet sein, wie es in der Parallelüberlieferung durchgehend der Fall ist. Einerseits kann daher mit Holznagel bestätigt werden, dass die Dialogstrophen in der Anordnung ‚VII – IV – VI – VIII‘ weitaus stärkeren semantischen Zusammenhalt zeigen. In dieser Reihenfolge erkennt er die ursprüngliche Vorlagenfassung, die in C durch einen Schreiber oder Redaktor dahingehend verändert wurde, dass „Strophen mit gleichen oder ähnlichen Begriffen“ aufeinanderfolgen, wodurch die Aussagen der Mutter beziehungsweise der Tochter „weitgehend zu jeweils separaten Strophenkomplexen zusammengezogen worden sind“.[614] Ohne den expliziten

[613] WARNING 2007, S. 66.

[614] Vgl. HOLZNAGEL 1995, S. 354.

Ausdruck einer Wertung – welche wie erwähnt nicht im Fokus der vorliegenden, auf das C-Corpus als solches konzentrierten Untersuchung steht – kann andererseits aber auch gesagt werden, dass an dieser Stelle im Codex Manesse ein weiterer Normbruch besteht, der in dem Fall den Bereich der narrativen Kohärenz betrifft.

Warning hebt hervor, dass in C der Standesunterschied zwischen dem Mädchen und dem Ritter anders als in R nicht näher thematisiert wird, was sich im Vergleich von C VI,2 bzw. VII,1f. gegenüber R III,2 bzw. VIII,1f. zeigt. Dagegen ist hier die Darstellung des „Gegensatzes von höfischer und dörperlicher Welt“[615] zentral: Die junge Frau verwendet vor allem in dieser Handschrift Begriffe, die ersterem Milieu zuzuordnen sind, lässt mittels der Identifikation des ‚Hofes‘ als *riuwental* im letzten Vers der direkten Rede (IX,6) – d.h. dem Kulminationspunkt des Liedes – jedoch am Schluss erkennen, dass es sich bei ihrem Ziel in Wirklichkeit keineswegs um einen höfischen Ort handelt. Diese Pointe an sich wird angesichts des Fehlens des darauffolgenden Erzählerberichts in R am stärksten betont, während in C der diskutierte narrative Abschnitt und in den Papierhandschriften c und f im Anschluss daran noch zwei weitere Dialogstrophen folgen, in denen die Mutter von einer nächtlichen Begegnung ihrer Tochter mit dem Ritter spricht und das Mädchen erneut ihre Sehnsucht nach dem *riuwental* äußert.

Wie soeben erwähnt, zeigt sich im Vergleich mit der Parallelüberlieferung, dass in der C-Version des Liedes ein stärkerer Rekurs auf das System der Hohen Minne gegeben ist. Dies wird bereits in Str. I sichtbar, wo der sich auf die Aufforderung *wigerat / singe also das ich dir iemer lone* (V. 4–5) beschränkende Freude-/Tanz-Appell geäußert wird. Anders als in den Handschriften R und c, in denen sich der Imperativ mit *spring* (R I,4) bzw. *ray* (c II,4; f II,4) auf das Tanzen bezieht und die Frau sich durch Dank dafür erkenntlich zeigen will, wird in C mit den Verben *singe* und *lone* explizit ein Aspekt des ‚klassischen‘ Minnesangs aufgerufen: Die Passage verweist auf das Dienst-Lohn-Verhältnis zwischen dem Ritter, der seiner *vrouwe* dient, indem er sie durch seinen Gesang preist, und der Minnedame. Die gleiche Tendenz wird auch in Str. IV erkennbar: Nur im Codex Manesse werden hier im Vers *ich minne einen stolzen ritter also tougen* (C IV,2) die beiden hochminnesängerischen Signalwörter *minnen* und

[615] WARNING 2007, S. 66.

tougen verwendet, wodurch sich „die Sprecherin zur Minnedame [stilisiert]“[616]. In allen anderen Handschriften dagegen heißt es sinngemäß *ia trow ich einem stolczen ritter wol gebersen* (R VII,2), wobei sich das imaginierte Beherrschen bzw. Überwältigen des Ritters naturgemäß nahtlos in die Neidhart'sche Poetik einfügt. Die Tradition des Hohen Minnesangs wird in C also vermehrt explizit adressiert, angesichts des Verlangens der jungen Frau nach dem Ritter von fragwürdiger Herkunft zugleich aber auch unterminiert, wodurch der Kontrast zwischen dem poetischen Bezugssystem höfischer Minne und dem im Text angestrebten Liebesverhältnis noch stärker ausfällt als in den anderen Handschriften. Auch diese Beobachtung stellt sich wiederum in den Zusammenhang der in der C-Version besonders ausgeprägten Bekämpfung des Ordnungsgefüges, welche in diesem Fall die Liebesthematik betrifft.

ii) Variationsformen

Variationsform I – Reduktionsform: C 124[206]–127[209]; C 128[210]–130[212] (SL 1); C 186[266]–191[271] (SL 7)

Wie in Unterabschnitt III.2.2.1 veranschaulicht, können bei dieser Variationsform grundsätzlich verschiedene Liedteile fehlen. Für die ‚extremste' Form der strukturellen Verkürzung von Sommerliedern – d.h. bei jenen, wo nur ein Liedteil erhalten ist – wurde ein Übergewicht an Texten festgestellt, die in C singulär überliefert sind. Drei davon werden an dieser Stelle untersucht, wohingegen das genauso u.a. eine Reduktionsform darstellende, unikal tradierte Lied C 113[195]–115[197] im Kontext der ebenfalls in diesem Lied enthaltenen thematischen Abweichung des dritten Liedteils (Variationsform III) betrachtet wird.

C 124[206]–127[209:][617]

	3. Liedteil
Strophenform	Kanzonenstrophe
Themen	Frauenrede (Ermahnung durch Mutter)

[616] WARNING 2007, S. 66.
[617] Vgl. Anhang a, S. 69f.

Tempus	offen (autonome direkte Figurenrede)

Bei diesem – in der Forschung kaum beachteten – Lied handelt es sich um einen Mutter-Tochter-Dialog, der anders als in der Grundform nicht mit einem Tanzwunsch oder einer Klage einsetzt, sondern mit der Ermahnung der Tochter durch ihre Mutter beginnt, sich in ihrem jungen Alter noch nicht mit Liebesangelegenheiten zu befassen. Auch im weiteren Verlauf des Liedes wird nicht etwa der Wunsch des Mädchens nach der Teilnahme am Tanz mit den anderen jungen Leuten, sondern jener nach seiner persönlichen Selbstbestimmung in Sachen Liebe thematisiert. Während die Mutter ihr minnedidaktische Anweisungen erteilt, die zum Teil satirisch erscheinen, spricht sich das Mädchen dafür aus, sein Leben selbst in die Hand zu nehmen. Dabei wird die Mutter insofern als unverhältnismäßig streng dargestellt, als sie der Tochter den Umgang mit Männern verbietet, bis diese 24 Jahre alt ist, wohingegen – realhistorisch betrachtet – zur Zeit Neidharts eine Frau in diesem Alter unter normalen Umständen längst verheiratet war. Zwar war das Alter, in dem ein Mädchen als heiratsfähig galt, im Vergleich zum Frühmittelalter um drei bis fünf Jahre auf ein Alter von etwa 15 bis 18 gestiegen, doch in jedem Fall bedeutete der Status als Unverheiratete für eine vierundzwanzigjährige Frau wie auch für ihre Familie negative soziale und finanzielle Konsequenzen.[618] Der Rat, den die Mutter ihrer Tochter vermeintlich aus Sorge um deren Wohlergehen und Ansehen gibt, entpuppt sich somit als unter praktischen Gesichtspunkten für beide höchst problematisch.

Wie in der zuvor diskutierten C-Version von SL 23 ist auch hier ein klarer Bezug auf das Konzept des Hohen Minnesangs gegeben. Dieser wird einerseits bereits in formaler Hinsicht erkennbar, nachdem nicht die typische Reienstrophenform verwendet wurde, sondern gemäß der Minnekanzone eine stollige Bauweise der Strophen vorliegt. Auch innerhalb des Textes sind Signalwörter enthalten, die auf dieses literarische System verweisen: Die Rede der Mutter zu Beginn des Liedes setzt mit den Worten *Toehterlin dv solt niht minnen / e dv kvmest zvo vier vnde zwenzec iaren* (I,1–2) ein. In Bezug auf das Negativbeispiel verfrühter Liebesverhältnisse sagt sie ebenfalls: *es minnet noch ein kint bi zwelf iaren* (I,3). Nachdem weder die angesprochene Form der Liebe

[618] Vgl. SAAR, Stefan Christian: *Ehe, Scheidung, Wiederheirat. Zur Geschichte des Ehe- und des Ehescheidungsrechts im Frühmittelalter (6.–10. Jahrhundert)*, Münster 2002, S. 115ff.

Zwölfjähriger noch jene, die das junge Mädchen im Sinn hat, höfischer Minne entsprechen, wird angesichts dessen wieder der Kontrast zwischen dem *dörper*-Milieu und der höfischen Welt deutlich. Die Tochter wiederum spricht davon, dass sich in den Städten Regensburg, Passau und Wien junge Männer befinden, die ihr zu Recht gefallen würden (III,1–3). Mit der Äußerung *da sint kint den wil ich gerne dienen* wird das Dienst-Lohn-Verhältnis der ‚klassischen' Minne verkehrt, nachdem die Dienstbereitschaft hier nicht vom Mann erwartet wird, sondern das Mädchen sich diesem selbst unterwerfen möchte. Hierbei handelt es sich um den seltenen Fall, dass die (an dieser Stelle zumindest imaginierte) Werbung – anders als im Fall der bereits vom Ritter durch Geschenke umworbenen *dörper*-Frauen – tatsächlich von der weiblichen Seite ausgeht. Umso größer ist dadurch wiederum die Distanz zum Bezugssystem der Hohen Minne, das von der Tochter vorgeblich angestrebt wird.

Zusätzlich zur Kategorisierung als Reduktionsform kann das Lied angesichts der thematischen Abweichung des dritten Liedteils und der Variation der Strophenform also auch noch zwei anderen Variationsformen zugeordnet werden. Eine Schlussfolgerung, die hier im Unterschied zu Bleuler in Bezug auf den Mutter-Tochter-Dialog jedoch nicht getroffen wird, ist, dass das Fehlen jeglicher *verba dicendi* mit einer Variation im Tempusgebrauch einhergeht. Wie in der R-Version von SL 23 besteht auch in C 124[206]–127[209] der dritte Liedteil bzw. damit in diesem Fall das gesamte Lied lediglich aus dem Wortwechsel der beiden *dörper*-Frauen, wobei keinerlei *inquit*-Formeln verwendet werden. Die Identifikation der jeweiligen Sprecherin ist jeweils nur dadurch möglich, dass sich die beiden Frauen gegenseitig mit *toehterlin* bzw. *mvoterlin* ansprechen. Eine ähnliche Konstellation zeigt sich in R 53, wobei Bleuler – wie im vorangegangenen Abschnitt zu SL 23 erwähnt – schreibt, dass „der Frauendialog [...] nicht narrativ vermittelt (Grundform) [wird], sondern [...] als zum Sprechzeitpunkt andauernd gestaltet [ist][619]. Von diesem Umstand wird abgeleitet, dass die Sprechsituation in der Liedfassung SL 23[1], in der die Strophenreihenfolge im Fließtext beibehalten wird, „durchgehend im Präsens gestaltet" ist.

Bei der Analyse der Liedteile ist meines Erachtens allerdings zwischen den Kategorien ‚Tempus' und ‚Erzählmodus' zu differenzieren: Ersteres ist eine der drei Beschreibungskriterien im Rahmen des dreiteiligen Konstruktionsprinzips

[619] BLEULER 2008, S. 211.

und wurde in der Grundform von SL-Liedtypus I für den dritten Liedteil als ‚Präteritum' definiert, während die Frage, ob ein Dialog mittels einer Erzählerinstanz vermittelt wird, den letzteren Bereich betrifft. Nach Martinez/Scheffel ist die Kategorie des ‚Erzählmodus' neben der ‚Erzählzeit' ein weiterer Aspekt der Darstellung einer Erzählung, innerhalb welcher wiederum zwischen den beiden Subkategorien ‚Distanz' und ‚Fokalisierung' unterschieden wird.[620] Der erste Parameter beschäftigt sich mit der Mittelbarkeit von Ereignissen, wobei die „Erzählung von gesprochenen Worten [...] ohne Kommentare eines Erzählers, ohne *verba dicendi*" als „autonome[] direkte Figurenrede" bezeichnet wird, der den „Extremfall einer Erzählung im dramatischen Modus" darstellt:

> In diesem Fall ist tatsächlich nur die Rede der erlebenden Figuren im Rahmen der Erzählung gegenwärtig, die Distanz zum erzählten Geschehen scheint vollkommen reduziert und jede Vermittlungsinstanz ausgeschaltet zu sein.[621]

Dieser Definition entspricht auch der Mutter-Tochter-Dialog in C 124[206]–127[209], der nicht narrativ vermittelt wird, sondern in dem lediglich die beiden aufeinander reagierenden Frauenstimmen präsentiert werden. Hier besteht durch die scheinbare Ausschaltung der Erzählinstanz der höchste Grad an Mittelbarkeit, weshalb auch der Begriff „zitierte Figurenrede" (bei Genette: „berichtete Rede"[622]) verwendet wird. Die Verwendung des dramatischen anstatt des narrativen Erzählmodus muss jedoch nicht zwangsläufig bedeuten, dass das Erzähltempus vom Präteritum ins Präsens wechselt; nachdem es sich bei den wiedergegebenen Worten um ein Zitat handelt, können diese implizit sowohl der Gegenwart als auch der Vergangenheit zugeschrieben werden. Zwar wirkt das Gespräch durch die Art seiner Darstellung (*discours*), d.h. den Verzicht auf die Zwischenschaltung einer Erzählinstanz, als würde es unmittelbar in der Gegenwart des Gesangsvortrags stattfinden, doch die tatsächliche zeitliche ‚Entfernung' des dargestellten Inhalts (*histoire*) zum Sprechzeitpunkt ist nicht bestimmbar. Das bedeutet, über das Tempus kann in diesem Fall keine Aussage

[620] MARTINEZ, Matias/SCHEFFEL, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie.* München, Beck 1999, S. 27ff.
[621] MARTINEZ/SCHEFFEL 1999, S. 51.
[622] GENETTE, Gérard: *Die Erzählung*, Paderborn 1998, S. 120ff, 225ff.

getroffen werden, sodass auch die Frage, ob eine Variation im Tempusgebrauch vorliegt, wie in der Tabelle gekennzeichnet offenbleiben muss.

C 128[210]–130[212] (SL 1):[623]

	3. Liedteil
Strophenform	Reienstrophe
Themen	Frauenrede (Tanzwunsch)
Tempus	Präteritum

Das zweite unikale C-Lied, das nur aus einem Liedteil besteht, ist das unmittelbar darauffolgende SL 1. Zusammen mit SL 7 stellt es das einzige singuläre Neidhart-Lied der Handschrift dar, das in die ATB-Ausgabe aufgenommen wurde; zugleich wird es durch das darin auftretende „Motiv der tanzlustigen Alten“[624] mit den ebenfalls in C vorhandenen Liedern C 150[232]–154[236] (SL 17) und C 155[237]–157[239] (SL 3) verbunden. Wie bereits Bleuler 2008 bemerkt, tritt dieser Topos vor allem im Codex Manesse auf; nachdem der Wunsch, am sommerlichen Tanz teilzunehmen und dem Ritter von *riuwental* näherzukommen, in den meisten Liedern einer jungen Frau zugeschrieben wird, ist hier für den Codex Manesse erneut eine Häufung von Abweichungen von der poetischen Norm feststellbar.

Dabei ist allerdings zwischen zwei verschiedenen Realisierungsformen der Thematik zu differenzieren, in die eine ältere Frau miteinbezogen wird:[625] Zum einen wird geschildert, wie „sich die Lebensgeister einer alten Frau ein letztes Mal aufbäumen, um zu jugendlicher Hochform aufzulaufen“[626], womit angesichts des Fehlens eines Mutter-Tochter-Dialogs eine thematische Abweichung des dritten Liedteils vorliegt. Im Fokus steht dabei das hohe Alter der Protagonistin und dessen Kontrast zu ihrer Tanzlust; dieses Schema findet sich über Neidharts Lieder hinaus auch in der Vaganten- und Brauchtumslyrik sowie in Sagen.[627]

Zum anderen stehen – wie es in SL 1 der Fall ist – Mutter und Tochter im Dialog, wobei jedoch insofern eine Verkehrung der typischen Ausgangssituation

[623] Vgl. Anhang a, S. 71.
[624] Vgl. WARNING 2007, S. 127–129; HOLZNAGEL 1995, S. 349.
[625] Vgl. BLEULER 2008, S. 151.
[626] BLEULER 2008, S. 151.
[627] Vgl. BLEULER 2008, S. 151; SCHRÖDER, Franz Rolf: Die tanzlustige Alte, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 32, N.F. 1 (1950/51), S. 341–257.

besteht, als hierbei statt dem Mädchen Erstere den Wunsch äußert, mit dem von *riuwental* zu tanzen. Diese Konstellation entspricht zwar gemäß der C-Typologie der Grundform des dritten Liedteils, was allerdings dem Umstand geschuldet ist, dass dessen Beginn in Anpassung an diese Form von Liedern als ‚Frauenrede' statt wie in R ‚Mädchenrede' definiert wurde. Bei dieser Ausprägung des Motivs, die weniger das hohe Alter der Mutter als den Generationenunterschied ins Zentrum stellt, handelt es sich um ein Spezifikum von Neidharts Dichtung.[628] Indem die Tochter Einwände gegen den Tanzwunsch der Mutter sowie Zweifel an der Integrität des *riuwentalers* erhebt, wird gegenüber der Mehrzahl der anderen Mutter-Tochter-Dialoge ein Rollentausch vollzogen: Die *huote*-Funktion und damit die Bewahrung des sozialen Ordnungsgefüges kommt hier dem Mädchen zu, während ihre Mutter aus diesem System auszubrechen droht (wobei diese Grenzüberschreitung allerdings niemals narrativ realisiert wird). Dass die ältere Frau explizit an einem Liebesverhältnis mit dem Mann interessiert ist, wird angesichts der Naturmetaphern *si wolde blvomen bringen* (I,2) und *wir suln beide nach blvomen gan* (III,3) deutlich, die ebenso wie ihr *springen* (I,1) in Korrelation mit der erwachenden Natur einen „Ausdruck zielgerichteter Triebhaftigkeit und erotisch begründeter Freude"[629] darstellen. Während Warning konstatiert, dass mit der Anrede *trutgespil* in der dritten Strophe eine „gleichaltrige Freundin"[630] der Mutter angesprochen werde, ist mangels der anderweitigen Nennung einer weiteren Figur im Lied auch eine Adressierung ihrer Tochter denkbar,[631] was die situative Komik auf die Spitze treiben würde: Obwohl die junge Frau keineswegs mit den Plänen ihrer Mutter einverstanden ist, wäre sie in diesem Fall dazu aufgefordert, sie zur Stätte des Tanzgeschehens zu begleiten.

Ein Aspekt tritt dabei jedoch ausschließlich im in unikal C überlieferten SL 1 auf: In diesem Lied ermahnt die Tochter ihre Mutter, vernünftig zu bleiben und sich vor der Unbeständigkeit des Mannes zu hüten (II,1–2), wobei sowohl mit der Erwähnung des *knappen* als auch des Signalbegriffs *stete*[] *minne* wiederum der Kontrast zwischen dem Idealbild höfischer Minne und dem *dörper*-Milieu der beiden Frauen sowie der hier vermittelten Liebesvorstellung hervorgehoben

---

[628] Vgl. BLEULER 2008, S. 151.

[629] FRITSCH, Bruno: *Die erotischen Motive in den Liedern Neidharts*, Göppingen 1976 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 189), S. 24f.

[630] WARNING 2007, S. 129, in Anlehnung an WIEßNER 1954a, S. 3, zu 3,16.

[631] So auch FRITSCH 1976, S. 24, Anm. 1.

wird. Die Alte antwortet darauf nun mit den Worten *ich weis wol was er mir enbot / nach siner minne so bin ich tot* (II,4–5). Damit deutet sie – in V. 4 in Analogie zur Tochter in SL 18 (*des er mich bat das weis ich alterseine*; III,6) – an, dass es bereits zuvor zu einem Zusammentreffen mit ihm gekommen ist, wobei sie „die Liebhaberqualitäten des Reuentalers bereits zu kennen und nicht auf diese verzichten zu wollen [scheint]“[632]. Die Gegebenheit, dass die *altiu*, die bereits selbst Mutter eines Kindes im heiratsfähigen Alter ist, von Liebeserfahrungen mit dem ihr ständisch nicht angemessenen Mann sprechen kann, tritt in keiner anderen Handschrift auf und stellt somit wieder eine für C idiosynkratische Grenzüberschreitung im Hinblick auf die Liebesthematik dar.

Des Weiteren handelt es sich bei diesem Lied um eine satirische Einzeltextreferenz auf ein Lied Walthers von der Vogelweide, zu dem der einen ähnlichen Bekanntheitsgrad verzeichnende Neidhart offenbar „zeitweise auch in einem Konkurrenzverhältnis [...] stand[].“[633] Es handelt sich um das sogenannte *Lindenlied* (L 39,11), das nur wenige Jahre bis zwei Jahrzehnte früher entstanden sein dürfte. Auf den ersten Blick wird dies in formaler Hinsicht angesichts des Refrains deutlich: Besteht dieser in ersterem Werk aus dem Wort *tandaradei*, das den Gesang der Nachtigall als einziger Zeugin der Zusammenkunft zweier Liebender imitieren soll, so wurde dieser hier in dessen onomatopoietische Verballhornung *traranuretun traranuriruntundundeie* verwandelt. Zugleich nimmt Neidharts Lied auch inhaltlich in ironisch-abwertender Weise Bezug auf Walthers Lied: In beiden Texten ist mit dem Thema ‚Mann und Frau treffen sich in der Natur‘ die gleiche Grundkonstellation erkennbar. Während diese Zusammenkunft zweier Liebender im *Lindenlied* allerdings den bereits in der Vergangenheit liegenden Ausgangspunkt für eine Rückblende auf dieses Geschehen bildet, ist sie in SL 1 das zum Sprechzeitpunkt aktuelle Ziel der Mutter. Handelt es sich bei Walther um ein erfülltes Liebesverhältnis zweier ständisch nicht definierter Figuren, so ist im Lied seines Dichterkollegen hingegen weder klar, ob der *von riuwental* den Paarungswunsch der Sprecherin erwidert, noch stellt er einen standesbezogen angemessenen oder bezüglich seines Ansehens integren Gefährten für die *dörper*-Frau dar. Der größte Tabubruch wird bei Neidhart aber dadurch vollzogen, dass nicht ein junges, ungebundenes Mädchen ein Liebesverhältnis mit dem Ritter anstrebt, sondern vielmehr eine

[632] FRITSCH 1976, S. 24, Anm. 1.
[633] Vgl. BLEULER 2018a, S. 90f.

Frau, die eine Generation älter ist. Verstärkt wird diese Ironisierung durch die Tatsache, dass der *riuwentaler* in diesem Lied nicht wie an anderer Stelle häufig als *ritter*, sondern als *knappe* bezeichnet wird, was den Altersunterschied zwischen den beiden Figuren umso erheblicher erscheinen lässt.

SL 1 lässt also in mehrfacher Hinsicht deutliche Bezugspunkte auf das *Lindenlied* erkennen, die jeweils in ironischer Weise verkehrt sind. Damit konterkarieren sie sowohl den Inhalt dieses konkreten Liedes als auch im Allgemeinen das von Walther in den deutschsprachigen Minnesang eingeführte Prinzip „gegenseitiger, erfüllter, überständischer Liebe", wobei die Kritik umso tiefer greift, als gerade der *herzeliebe* eine „Schlüsselfunktion innerhalb der Walterschen Minne-Systematik"[634] zukommt. Anhand der deutlich erkennbaren Richtung der Veränderung der Textsemantik ist hier – im Gegensatz etwa zu anderen Übereinstimmungen zwischen Walther und Neidhart[635] oder den an späterer Stelle diskutierten intertextuellen Referenzen zwischen Neidhart und Tannhäuser – auch die chronologische Reihenfolge der beiden Lieder klar.

C 186[266]–191[271] (SL 7):[636]

	3. Liedteil
Strophenform	Periodenstrophe
Themen	Frauenrede (Tanzwunsch)
Tempus	Präteritum

Dieses Lied enthält mit dem Motiv des Tanzwunsches, der vonseiten des jungen Mädchens geäußert wird, wiederum eine andere, auf den ersten Blick ‚konventionellere' (da in Neidharts Œuvre am häufigsten in Erscheinung tretende) Realisierungsform des Mutter-Tochter-Dialogs. Der erotische Aspekt ist hier in zweierlei Hinsicht noch stärker betont als in SL 1: Während das *bluomen bringen* und *nâch bluomen gân* – im Unterschied zum expliziten ‚Blumenpflücken', das für die Defloration steht[637] – auf die Bezeugung von

[634] KROHN, Rüdiger: „Sein oder nicht sein? L. 91,17ff – Fälschung und/oder Schlüssel zu Walthers Minnelyrik", in: Mück, Hans-Dieter (Hg.): *Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk*, Stuttgart 1989 (= Kulturwissenschaftliche Bibliothek 1), S. 221–235; hier: S. 229.
[635] Vgl. SCHOLZ, Manfred Günter: *Walther von der Vogelweide*, Stuttgart 1999, S. 145.
[636] Vgl. Anhang a, S. 91f.
[637] FRITSCH 1976, S. 23.

erotischem Interesse durch das Anbieten eines Blumenkranzes[638] anspielt, wird gerade in der der Mutter zuordenbaren Passage *so dv die blvomen wellest sehen* (III,7) auch auf die sexuelle Ebene Bezug genommen:

> Auf der ersten Ebene handelt es sich unmittelbar um den Wunsch der Tochter nach Tanzvergnügen und Stelldichein mit dem Sänger und Vortänzer; auf der zweiten Ebene, die von der Mutter so schonungslos aufgedeckt wird, steht das ‚bluomen sehen' als Metapher für das sexuelle Verlangen [...].[639]

Dabei handelt es sich zugleich um den einzigen Nachweis für diese Metapher in Neidharts Dichtung, deren Auftreten in einem singulär in C überlieferten Lied einen Hinweis darauf darstellt, dass sich der Textbestand dieser Handschrift verstärkt mit erotisch-sexuellen Inhalten auseinandersetzt.[640] In dieselbe Richtung deutet die Verwendung des Tau-Motivs, das bereits in antiken Schriften – vor allem bei Plutarch und Plinius –, aber auch im *Hohelied* (Cant 2,5) als Metapher für die männliche Samenflüssigkeit fungiert; in den *Carmina Burana* (81,2) ist ebenfalls vom „befruchtenden Tau" die Rede.[641] In SL 7 ist auch dieses sprachliche Bild wieder auf zwei verschiedenen Ebenen interpretierbar: Sagt die tanzlustige junge Frau eingangs, *ez meiet hiure aber als e / von dem tovwe* (I,1), so ist dies als eine Referenz auf die „Leben spendende, Wachstum fördernde Wirkung des Taus, der Blumen und Klee aufsprießen lässt"[642], zu verstehen. Erneut ist es paradoxerweise ausgerechnet die Mutter, durch deren Aussage auch die sexuelle Konnotation der Metapher deutlich wird: Angesichts ihrer Worte *Tohter wende dinen mvot / von dem tovwe* (II,1–2) und der anschließenden Warnung davor, dass sich vor ihr bald eine Wiege befinden könnte (III,3–4), sodass sie nicht mehr ohne Weiteres *bluomen sehen* gehen könne (III,7–8), stellt sich „das Taumotiv als Naturmetapher für Schwängerung"[643] heraus. Neben der zweifachen Rolle der Mutter als Enthüllerin der sexuellen Absichten ihrer Tochter ist im Lied im Hinblick auf die Liebesthematik eine weitere Parallelstruktur zu erkennen: Einerseits *springent*

[638] Vgl. FRITSCH 1976, S. 24; WIEßNER 1954a, S. 1, zu 3,3.
[639] FRITSCH 1976, S. 26.
[640] Im Zuge der vorliegenden Liedanalyse werden noch mehrere Belege für diese Feststellung angeführt.
[641] Vgl. FRITSCH 1976, S. 44.
[642] FRITSCH 1976, S. 45.
[643] FRITSCH 1976, S. 45.

blvomen unde kle (I,4), andererseits ist es der *dörper* Merze, der *von dem reien spranc* (I,7). Der Mann, dessen sprechender Name zugleich den ersten Frühlingsmonat bezeichnet, wird also auch in formal-inhaltlicher Hinsicht mit der nach dem Winter aufs Neue entsprießenden, fruchtbaren Natur gleichgesetzt und zugleich in metaphorischer Weise auch mit menschlicher Fruchtbarkeit verknüpft.

Die Distanz des angesprochenen Liebesverhältnisses zum System der Hohen Minne und damit auch jene des *dörper*-Milieus als Handlungsort des Frauendialogs zur höfischen Welt wird mittels der ironischen Bezeichnung *frowe* (I,3) für das Mädchen ausgedrückt. Durch die Verse *Es meiet hiure aber als e / von dem tovwe / sprach eine frowe* (I,1–3) wird zu Beginn des Liedes die Vorstellung evoziert, eine adlige Dame erfreue sich an der – wie im Hohen Minnesang als Stimmungsbild verwendeten – frühlingshaften Szenerie, welche sich angesichts der von ihr erhofften körperlichen Liebe und ihrer möglichen Konsequenzen innerhalb des *dörper*-Milieus im Anschluss umso vehementer zerschlägt.

Ein Element, das SL 7 dabei inhaltlich von sämtlichen anderen Mutter-Tochter-Dialogen unterscheidet, ist die Tatsache, dass die junge Frau nicht etwa ein Liebesverhältnis mit dem Ritter von *riuwental* anstrebt – was den ständischen Konventionen zuwiderlaufen, doch zugleich dem üblichen Ausgangspunkt von Neidharts einschlägigen Liedern entsprechen würde. Stattdessen spricht sie von einem *dörper*, bei dem es sich auch nicht etwa um den angesehensten Bauern des Dorfes handelt, sondern über den lediglich bekannt ist, dass er bereits zu einem früheren Zeitpunkt am sommerlichen Tanz teilgenommen hat: *merze von dem reien spranc / bi dem solt dv mich vinden* (I,7–8). Wie Warning betont, „[setzt] sich das Lied dadurch deutlich von denen des Überlieferungskerns [ab]“.[644] Das einzige weitere Neidhart-Lied, in dem die Option eines ebenfalls aus dem Dorf stammenden zukünftigen Partners in Erwägung gezogen wird, ist SL 23; allerdings ist es dort – wie bereits beschrieben – die Mutter, die der Tochter eine Verbindung mit dem *meier Engelber* (VII,6; IV,3) ans Herz legt, während Letztere diesen entschieden ablehnt und ihm den Ritter von *riuwental* vorzieht.

Die Mutter wiederum äußert dennoch Vorbehalte gegenüber dem Ansinnen des Mädchens: *ahte niht vf merzen sin / des rede dring hinder* (II,6–7). Der

[644] WARNING 2007, S. 131.

Grund hierfür liegt darin, dass es zu einer ungewollten Schwangerschaft kommen könnte, wobei sich die Sorgen der Mutter jedoch nicht etwa auf den damit einhergehenden Verlust des Ansehens bzw. der moralischen Integrität ihrer Tochter beziehen, sondern vielmehr auf die „individuelle Einschränkung“[645], die daraus für diese entstünde: Sie skizziert ein Szenario, das vor allem deshalb nicht wünschenswert erscheint, da die *froeide* des Mädchens über ein Kind gering wäre und es dessen Gegenwart davon abhalten würde, *bluomen* zu *sehen* (III,7–8).

Indem die Tochter die Einwände der Mutter für nichtig erklärt (IV,1), sich von der Option einer Schwangerschaft wenig eingeschüchtert zeigt (IV,2–4) und sie stattdessen dazu auffordert, ihr die Tanzkleider zu reichen (IV,7), „setzt sie sich endgültig über die Autorität der Mutter hinweg und negiert deren übergeordnete Rolle im Familienverband“[646]. Als Konsequenz dessen schlägt das Geschehen – ähnlich wie in der singulär überlieferten Schlussstrophe der C-Version von SL 23 – in rohe Gewalt um. Diese Art des Umgangs mit einem Konflikt unter Verwandten stellt – ebenso wie bereits für die erwähnte Passage beschrieben – wieder einen Tabubruch dar, der die soziale Ordnung aus den Fugen geraten lässt. Auch hier werden nicht erst nur dahingehende Drohungen geäußert, sondern der Streit entwickelt sich rasch zu einer handgreiflichen Auseinandersetzung, in deren Zuge die Mutter einen Rechen ergreift (IV,2–4). Dabei macht sich allerdings die körperliche Unterlegenheit der älteren Frau bemerkbar: Der Tochter gelingt es, ihr das Gerät zu entreißen (IV,5), und es kommt zu einer Schlägerei (IV,7; V,1), woraufhin die Mutter explizit auf den physischen Unterschied zwischen den beiden Frauen eingeht: *dis ungemach / nam ich vernt von dir niht ver vol / nv bin ich leider kranc an minem libe* (V,3–5). Damit gesteht sie ihre altersbedingte Schwäche ein, was verdeutlicht, dass der Generationenkonflikt zugunsten der noch über jugendliche Kraft verfügenden Tochter entschieden ist. Ihre in den letzten beiden Versen getätigte Aussage, Merze würde das Mädchen auch für tausend Mark nicht zur Frau nehmen (V,6–7), stellt mangels ihrer körperlichen Fähigkeit zur Selbstbehauptung einen letzten gewaltlosen Versuch dar, ihre Missbilligung für das Vorhaben ihrer Tochter auszudrücken.

Während es in den meisten anderen Neidhart-Liedern mit dieser Thematik lediglich bei der verbalen Auseinandersetzung zwischen Mutter und Tochter

[645] WARNING 2007, S. 132.
[646] WARNING 2007, S. 133.

bleibt, wird die Ordnungskategorie des Familienverbandes angesichts der Gewalttätigkeit zwischen den beiden Figuren also auch hier wieder unterminiert. Dabei kommen den beiden Frauen aber zugleich auch nicht die ‚angestammten' Rollen innerhalb der Familie zu, d.h. der Mutter die Bewahrung der sozialen Ordnung und der Tochter die Überschreitung der Standesgrenzen durch das Anstreben eines Liebesverhältnisses mit dem Ritter von *Riuwental*: Das junge Mädchen wird zwar wie in den ‚typischen' Frauendialogen von ihren Trieben geleitet, hat sich jedoch einen *dörper* zum Liebhaber auserwählt, sodass in diesem Fall kein Grund für standesbezogene Vorbehalte besteht. Die Bedenken ihrer Gesprächspartnerin angesichts der Möglichkeit, dass das Mädchen schwanger werden könnte, entpuppen sich wiederum als nicht etwa durch moralische Grundsätze motiviert, die die Bewahrung des sozialen Ansehens ihrer Tochter in den Vordergrund stellen, sondern sie „trifft nur Vorkehrungen, damit die Lust wiederholbar"[647] ist. Die Handgreiflichkeiten in den letzten beiden Strophen tragen abschließend zusätzlich dazu bei, dass sich SL 7 von sämtlichen anderen Liedern mit Mutter-Tochter-Dialogen dadurch unterscheidet, dass beide *dörper*-Frauen mittels ihres „Fehlverhalten[s] [...] als Negativbeispiele"[648] dargestellt werden: Während die physische Gewalt der Mutter andernorts dem Wunsch entspringt, die Integrität der Tochter zu bewahren, möchte sie ihren Willen hier zur Sicherstellung der sexuellen *froeide* des Mädchens durchsetzen.

Variationsform II – Abweichung der Strophenform: C 85[146]–*89[*150] bzw. –*153 (SL *14):[649]

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**1. Liedteil**	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**
Strophenform	**Kanzonenstrophe**				
Themen	Natur-darstellung	Freude-/ Tanz-Appell	Natur-darstellung	Freude-/ Tanz-Appell	Frauenrede (Klage)
Tempus	Sommer: Präsens Winter: Präteritum	Präteritum	Sommer: Präsens Winter: Präteritum	Präsens	Präteritum

[647] GAIER 1967, S. 22.

[648] WARNING 2007, S. 133.

[649] Vgl. Anhang a, S. 44ff., sowie Anhang b, S. 63ff.

Die in Unterabschnitt III.2.2.1 gestellte Frage in Bezug auf diese Variationsform lautete, inwiefern Korrelationen zwischen der veränderten Strophenform und dem Inhalt der Lieder zu erkennen sind, wie sie Bleuler 2008 für die R-Versionen von SL 14 und SL 26 feststellen konnte. Dort zeigte sich, dass die Verwendung des für den Hohen Minnesang typischen stolligen Strophenbaus „mit einer Verdichtung thematisch-motivischer Merkmale des hohen Sangs einhergeht".[650] Analog dazu ist auch in der C-Fassung von SL 14 ein verstärkter Bezug auf dieses Liebeskonzept vorhanden, wobei hier gleichzeitig aber auch eine für C spezifische konkretere Betonung des erotischen Aspekts konstatiert werden kann. Anhand dieses Liedes wird im Folgenden Variationsform II diskutiert, wobei in dem Kontext anschließend auch in verkürzter Form auf die ebenfalls stollig gebauten Lieder C 124[206]–127[209], C 196[276]–199[279] (SL 18) und C 208[288]–209[289] sowie auf die Periodenstrophenform aufweisenden Lieder C 174[255]–176[257] und C 186[266]–191[271] (SL 7) einzugehen ist. Mit Bleuler muss dabei darauf hingewiesen werden, dass es sich angesichts der Existenz eines Melodieeintrags zu SL 14, der gerade nicht auf eine Kanzonenform des Liedes hindeutet, hierbei um eine sogenannte „Textkanzone" handelt.[651]

Das Lied ist im Codex Manesse bis inklusive der ersten zwei Verse von C 89[150] enthalten, wobei – wie in Kap. II gezeigt wurde – zusätzlich die restlichen fünf Verse von C *150 sowie mit C *151–*153 noch drei weitere Strophen anhand der Parallelüberlieferung in R 15, c 22[21] und f 16 rekonstruiert werden konnten. Deren angenommene Reihenfolge deckt sich dabei mit jener in den anderen Handschriften, was somit in Hinblick auf die Struktur des gesamten Liedes zutrifft.

SL 14 beinhaltet generell über die verschiedenen Textzeugen hinweg neben der Strophenform auch noch zahlreiche weitere Referenzen auf den ‚klassischen' Minnesang. So werden die jungen Leute im Freude-/Tanz-Appell dazu aufgefordert, *in hohem mvt*(*t*)*e* (R I,7 / c I,7 / f I,7) zu tanzen; in der darauffolgenden Strophe ist von den Tanzenden dann als *hiubsche*[] *kinden* (C II,7), *hofschen chinden* (R II,7) bzw. *hubschen kynden* (f II,7) die Rede. Damit erscheint der Tanz als „maßvolles Zusammensein nach höfischen Sitten"[652], wenngleich der Appell, sich zu *zweien* (C I,6), in eine andere, auf erfüllte Liebe

[650] BLEULER 2008, S. 156.
[651] Vgl. BLEULER 2008, S. 155; BEYSCHLAG 1975, S. 651.
[652] WARNING 2007, S. 43.

hindeutende Richtung weist. Die explizite Erwähnung des *raien* als traditionellem Tanz am Dorfgelände bleibt in C jedoch aus, sodass der Schein des Höfischen in dieser Version noch stärker gewahrt wird. Direkt auf das System der Hohen Minne Bezug genommen wird in der jeweils dritten Strophe – in C bis heute erhalten – im Zuge der folgenden Aussage, die explizit einem Mädchen zugeordnet wird:

War vf solt ich mich zafen
so sprach ein magt
die hiubscher sint entslafen
unde gar verzagt
zuht und ere ist al der welte vnmere
die man sint wandelbere
ir keiner wirbet vmb ein wib der er getiuret were
(C IV)

In ebenjener Form, in der im Hohen Minnesang von einem männlichen Ich um eine adlige Dame geworben bzw. über Minneleid geklagt wird, stellt die junge Frau – die bisher noch nicht explizit als Dorfbewohnerin identifiziert, sondern lediglich als *magt* bezeichnet wurde – nun die Frage nach dem Zweck, den ihr Schmuck in Vorbereitung auf die angekündigte Tanzveranstaltung erfüllen soll. Nachdem (gemäß C IV) ihrer Ansicht nach keine Männer mehr existieren, die den höfischen Tugenden zugewandt sind und in einer Weise um eine Dame werben, die sie für diese ansprechend erscheinen lässt, zweifelt sie an der Sinnhaftigkeit dieses Unterfangens. In dieser Passage sind in der C-Version zwei Lexeme festzustellen, die in den anderen Textzeugen nicht auftreten: Während in R IV,3 bedauert wird, dass *die tvmben entslaffen* seien – was sich in semantischer Hinsicht nicht mit dem Gestus der weiteren Klage deckt –, werden die vorgeblich nicht mehr anzutreffenden sich anständig verhaltenden Männer in c IV,3 und f III,3 als *die Iungen* bezeichnet. In C III,3 wird für sie hingegen das Wort *die hiubscher* verwendet, sie werden also explizit mit höfischem Verhalten in Verbindung gebracht. Im jeweils fünften Vers der anderen Handschriften ist zudem von *vrevd / freud* (R IV, c IV) bzw. *frawd* (f IV) die Rede, die zusammen mit der *ere* der gesamten Welt gleichgültig geworden seien; nur in C IV,5 ist erstere Komponente durch die höfische Tugend *zvht* ersetzt. Deren Erwähnung, die anders als der allgemein verwendbare Begriff der *vreude*

ausschließlich für die Hohe Minne typisch ist, stellt das Lied in einen Kontext, der sich noch stärker am Wertesystem des mittelalterlichen Hofes orientiert.

Die Strophe endet schließlich mit einer Referenz auf das hochminnesängerische Dienst-Lohn-Verhältnis, im Zuge derer die Sprecherin ihren Unmut darüber äußert, dass die wankelmütig gewordenen Männer keinen einen angemessenen Liebesdienst mehr versehen (C IV,7). Angesichts ihrer negativen Einschätzung der gegenwärtigen Situation in Hinblick auf diese Thematik kann C IV als Minneklage betrachtet werden, die sich in unmittelbarer Nähe zum Typus der *laudatio temporis acti* bewegt, wie die Implikation erfreulicherer Verhältnisse zu einem früheren Zeitpunkt verdeutlicht. Im Anschluss folgen weitere Anklänge an den Hohen Minnesang, die für C nur anhand der Einträge in R, c und f rekonstruierbar sind, wobei Melchior Goldast aufgrund seines vordergründigen Interesses an Neidhart-spezifischem Vokabular und Namensinventar in den *Hypomnemata* auch keine Notizen vermerkte, die sich auf dahingehende Formulierungen im Codex Manesse beziehen. Aus der Parallelüberlieferung kann jedoch geschlossen werden, dass in C V,4–7 die Gespielin des Mädchens diesem in Hinblick auf die Dienstbereitschaft von Männern widerspricht und ihre Worte damit belegt, dass sie selbst gerade von einem jungen Mann umworben werde. Damit ist im letzten Vers von Str. V erstmals ein Bruch mit dem Konzept der Hohen Minne zu erkennen: Mit der Bemerkung *ez wirbet einer vmbe mich der trovren chan vertreiben* (nach R V,7) wird die Möglichkeit der Liebeserfüllung impliziert, nachdem das *trûren* im ‚klassischen' Minnesang gerade aufgrund der Unerfüllbarkeit der (dort allerdings vom Mann) angestrebten Verhältnisses zustande kommt.

Daraufhin erkundigt sich ihre Gesprächspartnerin in C VI,5 nach dem Namen desjenigen, der sie *minne* (nach R VI,5 / c VI,5 / f VI,5), wobei der Hohe-Minne-Kontext im nächsten Vers in R und f vs. c auf jeweils unterschiedliche Weise verdichtet, zugleich aber auch ironisiert wird: Heißt es in den erstgenannten beiden Handschriften *sage mir sinen namen der dich minne / so tavgenlicher sinne* (R VI,5–6) bzw. *zeig mir seinen nam der dich da minne / so taugenlicher synne* (f VI,5–6), womit auf die Heimlichkeit des Liebesverhältnisses im Hohen Minnesang angespielt wird, so findet sich in c VI,6 mit *so tugentlicher synne* ein Verweis auf den ebenfalls hochminnesängerischen Anspruch, dass Männer über Tugendhaftigkeit verfügen sollten. Besonders in der R- und f-Fassung, die das Konzept der *tougen minne* explizit anzitiert, wird dieses umso mehr *ad absurdum* geführt: Trotz des Verschwiegenheitsgebots

möchte die junge Frau die Identität des Verehrers erfahren, womit sie gegen die Regeln des Systems verstößt, als dessen Vertreterin sie sich zuvor selbst präsentierte.[653]

Die Erwartungshaltung der Rezipientenschaft in Bezug auf die Hohe Minne, die – wie gezeigt wurde – in Handschrift C in besonders suggestiver Weise aufgebaut wurde, wird in den letzten beiden Strophen, die vermutlich auch in C eingetragen waren, generell immer weiter demontiert. Durch die Aufforderung *den soltv mir zeigen / wie er mir behag* (nach R VI,1) wird nicht nur deutlich, dass das Mädchen, das zuvor über den Niedergang der höfischen Sitten bei Männern klagte, keinerlei Wert auf Diskretion legt, sondern auch, dass es selbst an dem angesprochenen potentiellen Liebhaber interessiert ist, was der Exklusivität von Liebesverhältnissen in der Hohen Minne zuwiderläuft. Darüber hinaus bietet die Sprecherin ihrer Gespielin quasi im Tausch für den Mann ihren Gürtel an (V. 3–4), wobei sie durch dessen Ablegen „ihre Liebesbereitschaft zum Ausdruck [bringt]“[654] und somit die körperliche Komponente des von ihr intendierten Verhältnisses endgültig enttarnt wird.

Den Höhepunkt der Entlarvung der beiden jungen Mädchen als sich selbst unhöfisch verhaltende und daher mit einer Doppelmoral agierende Dorfbewohnerinnen bildet schließlich die in R und c letzte Strophe, die angesichts von Melchiors Verweis auf das Lexem *none* aller Wahrscheinlichkeit nach auch in C den Schluss des Liedes darstellte. Hier identifiziert die Gespielin, die offensichtlich nichts gegen die Ansprüche der Freundin auf ihren Verehrer einzuwenden hat,[655] diesen nun als den Sänger *von Riwental* (nach R VI,1). Mit den Worten *der ist mir holt mit gut ich im des lone* (nach R VI,5) wird noch einmal das Dienst-Lohn-Verhältnis – diesmal als eindeutige Ironisierung – angesprochen, bevor die Gespielin den *riuwentaler* als ihren persönlichen Grund dafür nennt, dass sie sich für den Tanz schmückt (vgl. R VI,6–7), und schließlich mit dem Ausruf *wol dan man levtet none* (nach R VI,7) zum Aufbruch mahnt. Unter der Voraussetzung, dass die letzten fünf Verse und zwei Strophen in C in semantischer Hinsicht nicht von der Parallelüberlieferung abgewichen sind, stellt die Pointe, dass es sich beim angesprochenen Verehrer um den zwielichtigen Ritter *von riuwental* handelt, im Codex Manesse einen besonders großen

[653] Vgl. WARNING 2007, S. 44.
[654] WARNING 2007, S. 44.
[655] Vgl. WARNING 2007, S. 45.

Kontrast zum in Str. I–IV aufgebauten Schein eines an höfischem Verhalten orientierten Milieus dar. Zugleich wirkt aufgrund der vermehrten Verwendung höfisch konnotierter Signalwörter in dieser Version auch die Entlarvung der beiden jungen Frauen, durch die „die minnesängerischen Begriffe semantisch entleert werden“[656], umso stärker.

Wie eingangs angedeutet, ist in der C-Version von SL 14 gegenüber den anderen Textzeugen aber auch eine Verstärkung der erotischen Komponente zu erkennen. Diese zeigt sich zum einen in Str. I, wo die jungen Frauen in V. 6 dazu aufgefordert werden, sich zu *zweien*: Dieser Ausdruck wird in der Parallelüberlieferung im Zuge des darauffolgenden Verses (*gein dirre liehten sumerzit in hohem mvte raien* R 15,I / *gein dieser lieben summer zeitt in hohem mute rayen* c 22[21],I / *gegen dis liehten Sumerczeit In hohem mutte rayen* f 16,I) jeweils explizit auf die Bildung von Paaren beim Tanz bezogen. In C jedoch bleibt diese Konkretisierung aus, nachdem die Aufforderung *ir megde ir sunt iuch zweien* (I,6) hier durch den Zusatz *gegen dirre schonen svmer zit ir wol gemvoten leien* (I,7) ergänzt wird. Mangels des eindeutigen Bezugs auf den Tanz kann der Appell also nicht nur auf diesen Anlass, sondern auch als Referenz auf die Suche nach einem Gefährten im Allgemeinen verstanden werden. Zum anderen findet sich in Str. III ein stärkerer Verweis auf den körperlichen Aspekt: Während in den anderen Handschriften davon die Rede ist, dass die jungen Frauen ihre *hemde* (R 15,III,7) bzw. *hemdlein* (c 22[21],III,7 / f 16,III,7) mit langen Seidentüchern schmücken sollen, heißt es in C III,7: *ir prisent iuwern stolzen lip mit siden vf die lanken*. Mittels beider nur in C vorhandener Formulierungen wird verstärkt die Vorstellung von paarungswilligen *dörper*-Mädchen evoziert, die sich auf den Tanz und damit die Zusammenkunft mit jungen Männern vorbereiten, indem sie ihr Äußeres so elegant bzw. ‚höfisch‘ wie möglich präsentieren.

Insgesamt weist das Lied einige Übereinstimmungen mit – dem in C nicht unter Neidhart, sondern unter Alram von Gresten, Str. 5–9, überlieferten – SL 26 auf, das bei Bleuler zusammen mit der R-Version von SL 14 als „Kombination des Liedtypus I mit der frühminnesängerischen Form des Wechsels“[657] definiert wird. Betrachtet man die fünf Kriterien, die für die Zugehörigkeit des dort im Detail analysierten SL 26 zu dieser Subkategorie

[656] WARNING 2007, S. 46.
[657] BLEULER 2008, S. 156ff.

angeführt werden, zeigt sich, dass diese in C 85[146]–*153 (SL *14) teilweise ebenso feststellbar, doch insgesamt weniger stark ausgeprägt sind. So sind erstens Liedteil 1 und 2, die eine raum-zeitliche Verortung der Handlung erlauben und damit dem „abstrakten, zeitfreien Raum“[658] des ‚klassischen‘ Minnesangs gegenüberstehen, hier nicht nur in der Eingangsstrophe enthalten, sondern über die ersten drei Strophen hinweg ausgedehnt. In C III heißt es sogar *ir zierent iuch das iuchs die peier danken / die swaben unde die franken* (III,5–7), was Anhaltspunkte bezüglich der geographischen Verortung des Tanzgeschehens bietet. Zweitens tritt auch in SL 14 eine an dieses Liebeskonzept erinnernde Minneklage auf, wobei diese hier allerdings nicht im Kontrast zur allgemeinen Freude über die Ankunft des Sommers steht und ebenso wenig vom lyrischen Ich vermittelt wird, sondern von der ersten weiblichen Sprecherin. Drittens wird das Motiv des Tanzens hier im Gespielinnendialog zwar nicht explizit, doch über das Element des sich Schmückens (C IV,1; VI,7) angedeutet, wodurch die Raumperspektive anders als in SL 26 auch im dritten Liedteil bestehen bleibt. Die Gesprächsanteile der beiden Mädchen sind in SL *14 viertens – wie auch im strophischen Wechsel – weitgehend „nicht eindeutig gegeneinander abgesetzt“,[659] wobei die Markierung der Sprecherwechsel allerdings noch eine Strophe weiter reicht als in SL 26. Die im fünften Punkt angeführte Heischestrophe am Ende des Liedes entfällt in Bezug auf SL *14. Anklänge an die frühhöfische Form des Wechsels sind also auch hier in Korrelation mit der Verwendung der Kanzonenform vorhanden, doch nicht ebenso dominant wie im von Bleuler beispielhaft untersuchten Lied dieser Kategorie.

Beim Blick auf die weiteren Sommerlieder in C, in denen anstatt der Reienstrophe die Kanzonenform verwendet wird, fallen zunächst wie auch in der C-Version von SL 14 Signalwörter ins Auge, die den Bezug zum ‚klassischen‘ Minnesang verstärken: So werden im bereits analysierten unikalen Lied C 124[206]–127[209] die höfischen Eigenschaften *pris und ere* (II,4) ebenso angesprochen wie die Absicht, *kint* zu *dienen* (III,3), und die am Hof als ideal angesehene Stimmungslage *hohgemvot* (III,6). In der C-Version von SL 18 – in der die Mutter ebenso wie in SL *14 die Schwangerschaft Jütes als Negativbeispiel für die Gefahren einer Verbindung mit dem Ritter von *riuwental* erwähnt – spricht die junge Frau von einem *rosen tschapel* (III,2), den der Mann ihr gemäß

[658] Bleuler 2008, S. 158.
[659] Bleuler 2008, S. 158.

der höfischen Tradition aufgesetzt hat. Auch das singulär überlieferte Lied C 208[288]–209[289] beinhaltet im Freude- und Tanz-Appell Signalwörter dieses Liebeskonzepts, nachdem hier nicht nur *stolze megde*, sondern auch *ritter unde frowen* (II,3) sowie *werde man* (II,4) dazu aufgefordert werden, sich auf die Heide zu begeben. Der Bezug auf dieses System wird durch die Verwendung der Kanzonenstrophe jeweils intensiviert, aber auch mittels ihm diametral entgegengesetzter Elemente in ironischer Weise gebrochen. Zu letzteren gehört etwa der Unwille der Tochter, auf die Ratschläge ihrer Mutter im Hinblick auf ehrenhafte Männer zu hören (C 124[206]–127[209]), die Möglichkeit der Liebeserfüllung und damit auch eine potentielle Schwangerschaft (C 196[276]–199[279] / SL 18) sowie das *rosen schouwen* (C 208[288]–209[289],II,6), das analog zum *bluomen sehen* auf die sexuelle Vereinigung verweist.

C 124[206]–127[209] bietet außerdem mangels des Vorhandenseins von erstem und zweitem Liedteil sowie angesichts der Ausklammerung der Tanzthematik im dritten Liedteil auch eine jeglicher zeitlichen Verortung entbundene und weitgehend auch raumfreie Sphäre (abgesehen von der Nennung der Städte *Regensburg*, *Passau* und *Wien* als Herkunftsort attraktiver Männer in C III,1), wie sie für den Hohen Minnesang typisch ist. Zudem ist hier der Sprecherwechsel an keiner Stelle mittels *verba dicendi* markiert, sondern nur durch die gegenseitige Anrede *toehterlin* bzw. *mvoterlin* erkennbar. Hier sind somit teilweise Übereinstimmungen mit dem frühhöfischen strophischen Wechsel feststellbar, wodurch das Lied unter den C-Texten in die unmittelbarste Nähe der Kombinationsform von Liedtypus I mit dem Wechsel rückt. In der C-Version von SL 18 fehlt ebenfalls die Naturdarstellung wie auch der Freude-/Tanz-Appell, allerdings verweist dort das Mädchen eingangs auf den nahenden Sommer sowie den bevorstehenden Tanz unter der Linde, und sein nur zwei Strophen umfassender Dialog mit der Mutter wird bis auf C III narrativ vermittelt. Im singulären Lied C 208[288]–209[289] fehlt gerade der dritte Liedteil, während durch den ersten und zweiten ein Handlungsraum in der Natur etabliert wird. In Hinblick auf eine Korrelation des Gebrauchs der Kanzonenform mit Anklängen der entsprechenden Lieder an den strophischen Wechsel zeigt sich also in C kein einheitliches Bild.

Betrachtet man abschließend die beiden Texte des Sommerlied-Typus I, in denen anstatt der Reienstrophe die – ebenfalls auf die frühhöfische Minnelyrik verweisende – Periodenstrophe verwendet wird, so gestaltet sich die Lage ähnlich: In C 174[255]–176[257] wird im dritten Liedteil auf die im Freude-

/Tanz-Appell angekündigte Tanzveranstaltung indirekt Bezug genommen, indem die Gespielin davon spricht, sich einen Gürtel umzubinden (II,4), womit die Szene nicht von Raum und Zeit entbunden bleibt. Zugleich wünscht sie sich jedoch ähnlich wie das Mädchen in SL *14 einen *edeln kneht* (II,8) als Geliebten und nicht etwa einen *gosbreht* (II,9), der hier stellvertretend für sämtliche männlichen *dörper* steht. Außerdem wird mangels einer expliziten Sprecherzuweisung nicht geklärt, ob die dritte Strophe erneut der Freundin oder aber der ersten Sprecherin zuzuordnen ist. Im Unterschied zur Parallelüberlieferung in den Handschriften c und f werden neben dem Signalwort *hochgemvote* (III,13) auch die Lexeme *richer wan* (III,6) und *lon* (III,8) genannt. Auch in diesem Lied spielt also die C-Version noch deutlicher mit dem Spannungsverhältnis zwischen den an die Hohe Minne angelehnten Vorstellungen der jungen Frau und ihrer eigenen *dörperlichen* Herkunft, ohne dass jedoch eine Abstraktion des Raum-Zeit-Verhältnisses in Analogie zum Hohen Minnesang feststellbar ist.

Letzteres gilt auch für das bereits diskutierte singulär überlieferte SL 7, das lediglich aus einem Mutter-Tochter-Dialog besteht. In diesem wird jedoch von Beginn an auf die Ankunft des Sommers sowie den Tanz Bezug genommen, auf welchen die Mutter auch später wieder zurückkommt (vgl. III,1). Zugleich weist das Gespräch der beiden Frauen außer der Eingangsstrophe keine *inquit*-Verben auf, womit es eine teilweise Ähnlichkeit mit der Situation des strophischen Wechsels aufweist. Die *swere* ist hier allerdings nur ein der Mutter zugeschriebenes Attribut und steht im Kontrast zur *froeide* der Tochter, die – entgegen ihren Aussagen in den oben genannten Liedern – explizit an einem *dörper* interessiert ist. Während SL 7 bezüglich der darin thematisierten Normbrüche eine besondere Stellung in Neidharts Œuvre einnimmt, findet die veränderte Strophenform hier kaum inhaltlichen Niederschlag.

Variationsform III – Thematische Abweichung des dritten Liedteils

C 113[195]–115[197]:[660]

	3. Liedteil
Strophenform	Reienstrophe
Themen	Frauenrede **(Angebot ihrer Scheide gegenüber dem Ritter); Vollzug des Geschlechtsakts**
Tempus	Präteritum

Dieses in C singulär überlieferte Lied, das von Moriz Haupt – offenkundig aufgrund seines erotisch-sexuellen Charakters – in der Kategorie „Unechte Lieder" ediert wurde,[661] blieb in weiterer Folge von der Forschung weitgehend unbeachtet. Wießner 1954 spricht in Zusammenhang damit von „grober Erotik"[662] sowie einem „kläglichen Ausgang der Liebesszene".[663] Das Lied unterscheidet sich von der Grundform des Sommerlied-Typus nicht nur in dem Punkt, dass es ein weiteres ‚Extrembeispiel' der Reduktionsform darstellt, das lediglich aus dem dritten Liedteil besteht, sondern der darin enthaltende Dialog lässt auch die typische Auseinandersetzung zwischen Mutter und Tochter vermissen. Bei den Sprechern handelt es sich vielmehr um einen *ritter* (I,1 u.a.) und eine *vrowe* (I,2 u.a.), d.h. vorgeblich adlige Figuren, deren Dialog im Kontrast dazu von einer sexuellen Metaphorik geprägt ist. In den ersten beiden Versen sowie in der Schlussstrophe wird das Geschehen narrativ vermittelt, wobei es zu keiner Überschreitung einer Raumgrenze und damit auch zu keiner Expansion des dritten Liedteils kommt.

Das Lied besitzt insofern ein Alleinstellungsmerkmal innerhalb des Neidhart-Corpus in Handschrift C, als darin nicht nur eine Liebesbegegnung zwischen Mann und Frau – wie sie auch im singulären Lied C 119[201]–123[205] vorkommt –, sondern explizit die Situation des Ehebruchs geschildert wird, wobei auch der Ehemann der adligen Dame erwähnt wird. Dabei wird die durch die Einführung adliger Figuren evozierte gattungsbezogene Erwartungshaltung

[660] Vgl. Anhang a, S. 66f.

[661] Vgl. HAUPT 1858, XLIV,1.

[662] WIEßNER 1954a, S. 245, zu XLIV,25ff, auch bezogen auf XLIV,1ff.

[663] WIEßNER 1954a, S. 244, zu XLIV,1ff.

eines Publikums, das mit dem Konzept der Hohen Minne vertraut war, Schritt für Schritt zunichtegemacht. Dies geschieht zunächst über die Vereindeutigung des semantisch ambigen Ausdrucks *scheide*: Lässt der Eingangsvers *es verlos ein ritter sin scheide* (I,1) vor der Folie des ‚klassischen' Minnesangs noch die Interpretation des Lexems als ‚Schwertscheide'[664] näherliegend erscheinen, so weist die Fortsetzung *dar vmbe wart einer frowen also leide / si sprach herre ich wil iv eine lihen* (I,2–3) bereits darauf hin, dass damit vielmehr das weibliche Geschlechtsorgan gemeint ist. Neben die literale Lesart, gemäß derer der Verlust eines Bestandteils der ritterlichen Ausstattung thematisiert wird, den die *vrowe* ersetzen möchte, tritt hiermit auch noch eine metaphorische Deutungsweise: Dieser zufolge hat der Ritter seine Sexualpartnerin verloren – für deren Bezeichnung hier ihr Geschlechtsorgan als *pars pro toto* verwendet wird –, was die adlige Frau dazu veranlasst, ihm ihre eigene *scheide* bzw. im übertragenen Sinne ihren Liebesdienst anzubieten. Nachdem ihr Mann seit kurzem auf diese verzichten will (vgl. I,4–5), d.h. offenbar das sexuelle Interesse an ihr verloren hat, sei sie gern bereit, sie jemand anderem zu geben, der ihrer bedarf (vgl. I,6). Damit ist eine literale Interpretation des Dialogs über die *scheide* nach wie vor möglich, während sich im Laufe des Liedes jedoch gleichzeitig die sexuellen Anspielungen immer mehr verdichten, sodass erstere auf die beiden weiteren Strophen des Liedes nur mehr bedingt zutrifft.

Str. II beginnt mit der Rede des Mannes, der sich um den Zustand der ihm angebotenen *scheide* besorgt gibt: *lat mich ein rede wissen / ob si ze dem orte iht si verslissen* (II,1–2). Die Frage nach potentiellen Abnutzungserscheinungen an der Spitze lässt sich in metaphorischer Weise mit jener nach der Jungfräulichkeit der Dame übersetzen. Daraufhin versichert diese, dass sie die *scheide* ihrem – ihr nun verhassten – Mann *für niuwe* (II,4) gegeben habe, wobei sie zur Bekräftigung ihrer Worte schwört: *si vf min sele vnd vf min triuwe* (II,3). Bei letzterer Formulierung handelt es sich um eine parodistische Referenz auf den höfischen Wert der *triuwe*, der hier offenkundig weder vonseiten des Ehemannes der *vrowe*, der sich in körperlicher Hinsicht von ihr abgewendet hat, noch von ihr selbst sonderlich große Beachtung zukommt. Mit dem Hinweis darauf, dass sie die *scheide* ursprünglich ihrem Mann überlassen habe, verlagert sich die plausiblere Lesart in den Bereich des Metaphorischen, nachdem eine Frau üblicherweise nicht in die Beschaffung von Rüstungsgegenständen involviert wäre. In die

[664] Vgl. HWB, Bd. 2, Sp. 683 bzw. BMZ, Bd. II/2, Sp. 107a.

erotisch konnotierte Deutungsweise ihrer Worte fügt sich auch die Beschreibung der *scheide* ein, die deren neuwertigen Zustand verdeutlichen soll: *si ist dike als ein bre*[]*t / wan an der einen stet / da ze dem hengel riemen* (II,5–7). Da der Riemen, an dem ein Schwert aufgehängt wird, den äußersten Punkt der Scheide darstellt, liegt es nahe, dass mit dem Verweis auf dessen geringe Ausdehnung auf die nicht oder kaum vorhandene sexuelle Erfahrung der Frau angespielt werden soll.

Den Höhepunkt der Handlung bildet schließlich die dritte Strophe, in der durch die Erzählinstanz geschildert wird, wie der Ritter sein Messer in die Scheide zu schieben versucht bzw. die sexuelle Vereinigung mit der Frau beginnt. Dabei kommt es zu einer geringfügigen Schwierigkeit, die die Geschlechtspartner jedoch nicht an ihrem Unterfangen zu hindern vermag:

do begvnde sich div klinge biegen
her wider reht gegen den hefte
doch braht ers drin mit siner krefte
schier het er wider gezogen
es hab ein swertziu kra gelogen
wer solt des getruwen
si sprach ziht wider diu wurze ist noh niht gebruwen
(III,2–8)

Die Tatsache, dass sich die ‚Messerklinge' des Ritters dem Griff entgegenbiegt, kann auf der metaphorischen Ebene – die in diesem Abschnitt des Liedes dominiert, nachdem derartige Beschreibungen bzw. Aussagen in literaler Hinsicht bizarr anmuten würden – dahingehend interpretiert werden, dass die Erregung des männlichen Gliedes noch nicht ausreichend fortgeschritten ist, um den Geschlechtsakt zu vollziehen. Schließlich gelingt es dem Ritter jedoch, dieses Problem durch Kraftanstrengung zu überwinden. Nachdem er sein ‚Messer' wieder aus der Scheide gezogen hat, wird er von der *vrouwe* explizit darum gebeten, den Akt zu wiederholen, womit das Lied endet.

Insgesamt verdeutlicht das Lied angesichts seiner singulären Überlieferung in C und des durchweg erotisch-sexuell lesbaren Inhalts die verstärkte Fokussierung der Handschrift auf die Liebesthematik, die hier einmal mehr in klarem Kontrast zum Hohen Minnesang steht. Eine Nähe zum frühminnesängerischen strophischen Wechsel ist im Dialog zwischen *vrowe* und Ritter dabei nicht erkennbar, nachdem zum einen der Sprecherwechsel eindeutig markiert ist und die geschilderte Situation zum anderen auch eine räumliche Trennung der

Gesprächspartner ausschließt. Die Zuordnung zu den Sommerliedern erfolgt angesichts der für Liedtypus I typischen Verwendung der Reienstrophe und des Beginns des präterital gehaltenen, narrativ vermittelten dritten Liedteils mit der dafür ebenfalls üblichen – wenn auch einer *vrowe* zugeordneten – Frauenrede. Außerdem stellt die hier thematisierte Liebeserfüllung ein in den Sommerliedern häufig auftretendes Element dar, während die Winterlieder hingegen von der Klage über Liebesleid geprägt sind. Zugleich kann für das vorliegende Lied aufgrund des Fehlens des ersten und zweiten Liedteils sowie der Tanzthematik zugleich auch eine „Sprechsituation [...] in einem abstrakten, zeitfreien Raum“[665] konstatiert werden. Angesichts dessen ist auch hier eine implizite Referenz auf das System des Hohen Minnesangs zu erkennen, die sich rasch als komplementär zum Inhalt des Liedes herausstellt, der diesem Konzept diametral entgegengesetzt ist.

Variationsform IV – Expansion des dritten Liedteils

C 50[109]–57[116] (SL 21); C 180–185[265] (SL *6*)

Als Beispiele für diese Variationsform werden zwei Lieder mit Mutter-Tochter-Dialogen diskutiert, deren dritter Liedteil jeweils dadurch expandiert ist, dass am Ende die Raumgrenze zwischen dem Hausinneren, d.h. dem familiären Bereich, und dem dörflichen Tanzplatz als Gebiet, in dem dessen Regeln nicht mehr gelten, überschritten wird. Im Zuge der Analyse der beiden Lieder wird sich zudem zeigen, dass in der C-Version der Sommerlieder im Vergleich zur Parallelüberlieferung jeweils eine Abweichung vorliegt, die eine noch stärkere (Zer-)Störung verschiedener Ordnungsgefüge zur Folge hat.

C 50[109]–57[116] (SL 21):[666]

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**1. Liedteil**	**3. Liedteil**
Strophenform	Reienstrophe			
Themen	Naturdarstellung	Freude-/Tanz-Appell (implizit)	Natur-darstellung	Frauenrede (Tanzwunsch) + **Überschreitung der Raumgrenze**

[665] BLEULER 2008, S. 158.

[666] Vgl. Anhang a, S. 31ff.

Tempus	Sommer: Präsens / Präteritum Winter: Präteritum	Präsens	Sommer: Präsens	Präteritum

In Bleulers Typologie wird dieses Lied der Grundform zugeordnet, wobei der – auch in R von der Erzählinstanz geschilderte – Bericht vom Ballspiel des Mädchens mit dem Ritter hier jedoch aufgrund der damit implizierten Überschreitung der Raumgrenze zwischen dem Austragungsort seines Streits mit der Mutter und seinem Zielort im Freien als Expansion des dritten Liedteils gewertet wird.

Am Beginn des Liedes ist gegenüber den anderen beiden Textzeugen (R 51 und c 23) eine Strophenumstellung erkennbar. Dort beginnt das Lied mit einer Strophe, die in C der folgenden entspricht, welche hier an zweiter Stelle steht:

Nv ist der kalte winter gar zergangen
div naht ist kvrz der tag beginnet langen
vns kvmt ein schoniu svmer zit
diu alder welte froeide git
bas gesvngen nie die vogel weder e noch sit
(C 51[110])

Der Fokus dieser Naturdarstellung liegt auf dem Übergang vom Winter zum Frühling, der die Veränderung der Tageslänge, kollektive Freude sowie den schönsten Gesang der Vögel mit sich bringt, der je zu hören war. Der zweite Punkt stellt dabei zugleich einen impliziten Freude-Appell dar. Anstelle dieses Abschnitts wird das Lied im Codex Manesse nun allerdings mit einer Strophe eröffnet, die wiederum in den beiden anderen Handschriften an zweiter Stelle eingetragen ist:

Vns wil komen ein liehtiu ovgen weide
man vint der rosen wunder vf der heide
die blvomen dringent dvr das gras
schone ein wise gedovwet was
da mir min geselle zeinem kranze las
(C 50[109])

Auch hierbei handelt es sich um einen Natureingang, wobei die Schwerpunktsetzung in Hinblick auf die verwendeten Motive jedoch in den

Bereich der Flora verlagert ist. Darunter finden sich auch mehrere erotische Anspielungen: Bereits die *rosen* (I,2) als allgemeines Symbol für die Liebe deuten in diese Richtung, ebenso der Vers *die blvomen dringent dvr das gras* (I,3), der metaphorisch auf den Geschlechtsakt hinweist und damit anzeigt, dass das „Entspringen der Blumen [...] in Beziehung zu erotisch begründeter Freude“[667] der Figuren steht. *Schone ein wise gedouwe wat* (I,4) stellt wiederum einen Bezug zum Motiv der Fruchtbarkeit bzw. Schwängerung her, die eine mögliche Konsequenz des Zusammentreffens zwischen dem Mädchen und dem Ritter darstellt, nach dem die junge Frau im dritten Liedteil dann verlangt. Zugleich verweist es angesichts des präteritalen Verbs *was* auch darauf, dass bereits im vergangenen Sommer eine Liebesbegegnung der beiden Figuren stattgefunden haben muss. Dass der *geselle* der offenkundig weiblichen Sprecherin auf ebendieser Wiese *zeinem kranze las* (I,5), kann mit Fritsch als Andeutung für die Defloration verstanden werden.[668] Nachdem in diesem Ausdruck nicht nur das Anbieten eines Kranzes als Zeichen für erotisches Interesse, sondern mit dem *lesen* auch das Blumenpflücken an sich enthalten ist, deckt es sich mit dem Motiv des *bluomen brechens*, das „im Minnesang oft [...] für die Liebesvereinigung steht“[669].

Eine derartige Interpretation korreliert mit der (auch in R und c überlieferten) Reaktion der Mutter, nachdem sie das junge Mädchen bzw. auch dessen Gespielin – die Sprecherzuordnung von C II bleibt mangels eines Miteinbezugs des Ichs offen – belauscht hat. Diese stellt nun fest: *din valscher mvot ist offenbar* (C IV,3) und fordert ihre Tochter sogleich auf: *binde ein hvetlin vf din har* (C IV,4). Das Verhüllen des Hauptes mit einem Tuch war zu dieser Zeit allerdings Frauen vorbehalten, die nicht mehr Jungfrau sind, während sich sexuell noch unerfahrene Mädchen mit Zweigen schmückten, die ihr Haar nicht verdeckten.[670] Die in metaphorischer Weise verschleierten Aussagen der jungen Frau reichen für die Mutter also offenbar aus, um zu der Schlussfolgerung zu gelangen, dass es bereits zu sexuellem Kontakt mit dem besagten *gesellen* gekommen sein muss, was deren obige Deutung bestätigt.

---

[667] FRITSCH 1976, S. 22.

[668] Vgl. FRITSCH 1976, S. 95; HW, S. 200, zu 24,31.

[669] LENDLE, Dieter: *Typus und Variation. Untersuchungen zu den Liedern Neidharts von Reuental*, Freiburg im Breisgau 1972, S. 110; nach FRITSCH 1976, S. 35.

[670] Vgl. WIEßNER 1954a, S. 50, zu 24,31.

Mit Blick auf die anderen beiden Textzeugen kann bezüglich der C-Version von SL 21 somit konstatiert werden, dass diejenige Strophe, die sexuelle Naturmetaphern enthält, durch Vertauschung mit der Eingangsstrophe der anderen Handschriften vorangestellt wurde. Dadurch wird im Codex Manesse der Aspekt des Erotisch-Sexuellen betont, was erneut die bereits mehrfach beobachtete Tendenz dieses Neidhart-Corpus zu einer stärken Ausrichtung auf die Liebesthematik bestätigt.

Dass es nicht nur auf dieser Ebene, sondern auch auf jener, die das familiär-soziale Ordnungsgefüge betrifft, in C zu einer Intensivierung des Bruchs mit Normvorstellungen kommt, wird im weiteren Verlauf des dritten Liedteils deutlich. Darin weigert sich die Mutter nun auch, ihrer Tochter deren Tanzkleidung auszuhändigen, woraufhin Letztere ihre Autorität anzweifelt (V,1–4) und nach dem Schlüssel für das Behältnis verlangt, in der sie das Gewand aufbewahrt (V,5). Während in R und c in der darauffolgenden Strophe bereits geschildert wird, wie die junge Frau den Schrein aufbricht (R VI,1–2 / c VII,1–2) und damit der Mutter so großen Kummer bereitet, dass diese sprachlos ist (R VI,3–5 / c VII,3–5), folgt diese Passage in C erst an übernächster Stelle. Die dazwischengeschobene Strophe 6 ist im Codex Manesse hingegen singulär überliefert:

Diu mvoter sprach har für vs grossem zorne
fro tohter lat die rede besten bis morne
es mag tala niht gesin
wan das vrlop das ist min
wol gelesen wat beslossen hat min schrin
(C 55[114])

Durch den Befehl der Mutter, das Mädchen möge bis zum nächsten Tag – an dem die Tanzveranstaltung bereits vorbei sein wird – schweigen, und den Hinweis darauf, dass die Entscheidung über eine Teilnahme der Tochter am Tanz ausschließlich bei ihr liegt, wird ihre Autorität betont. Die Erwähnung ihres heftigen Zorns vonseiten der Erzählinstanz zeigt dabei an, dass mit einer Eskalation der Auseinandersetzung zu rechnen ist, wodurch die Szene an Dramatik gewinnt. Das Lexem *gelesen* als Attribut für die Festtagskleidung des Mädchens bildet zudem eine Wortresponsion zur präteritalen Form des Verbs im letzten Vers der C-Eingangsstrophe, *da mir min geselle zeinem kranze las*. Es wurden also nicht nur die – in dieser Hinsicht literal zu betrachtenden – Blumen

für den Kranz des Mädchens *gelesen*, d.h. sorgfältig ausgewählt,[671] sondern auch das Kleid wurde mit Bedacht gefaltet,[672] was auf den gemeinsamen Zielpunkt der Verwendung beider Objekte verweist: nämlich die sexuelle Vereinigung mit dem Ritter. Während dieses Ereignis und die damit verbundene Liebesbegegnung mit dem Ritter jedoch in der Vergangenheit liegt, stellt der Besitz der Tanzkleider für die junge Frau die Voraussetzung für eine Wiederholung ihrer einschlägigen Erinnerungen dar. Genau diese möchte die Mutter verhindern, indem sie das Gewand, über dessen Funktion sie offenkundig Bescheid weiß, vor ihrer Tochter verschlossen hält. Mit der Bemerkung *wol gelesen wat beslossen hat min schrin* (VI,5) verweist sie auch darauf, dass das Behältnis, in dem die Kleidung aufbewahrt wird, ihr selbst gehört, was einmal mehr ihre Macht innerhalb des familiären Gefüges im Gegensatz zum geringen Aktionsspielraum der jungen Frau verdeutlicht.

Durch das Hinzukommen dieser Strophe in C ergibt sich also eine zusätzliche Betonung der Rolle der Mutter als Hüterin der sozialen Ordnung, ein Verweis auf das Konfliktpotential der aktuellen Situation sowie eine weitere Referenz auf die Liebesthematik.

Das weitere Geschehen wird in allen Handschriften nicht mehr dialogisch, sondern durch die Erzählinstanz geschildert: Die Tochter verschafft sich gewaltsam Zugang zum Inhalt des Schreins, was für ihre Mutter eine schwere Niederlage bedeutet (vgl. C VII / R VI / c VII), und zieht ihre Tanzkleidung an. An dieser Stelle wird in C erneut ein Unterschied zur Parallelüberlieferung sichtbar: Hier heißt es *an leite si das rokelin also balde / das was **gelesen** mit manigen kleinen valde* (C VIII,1–2; Hervorhebung d. A.), während R und c in V. 2 jeweils *daz was gelegen in maniger chleinen valde* bzw. *das was gelegen In kleinen mangem valten* überliefern. In diesen Handschriften ist das Motiv des *lesens* somit nur in der erotischen Anspielung des Kranzpflückens in II,2 vorhanden, wohingegen es in C mittels zweier Wortresponsionen wiederkehrt, die sich jeweils auf das Gewand der Tochter für die bevorstehende Tanzveranstaltung beziehen: zunächst in C VI,5 (*wol gelesen wat*), wo diese Worte der Mutter in den Mund gelegt werden, und nun ein drittes Mal im Erzählerkommentar. Anhand dieser Formulierung kommt es zu einer impliziten Wiederaufnahme der Liebesthematik, die in der C-Version dadurch

[671] Vgl. HWB, Bd. 1889; vgl. BMZ, Bd. I, Sp. 1006b.
[672] Vgl. HWB, Bd. 1889; vgl. BMZ, Bd. I, Sp. 1006b.

durchgehend unterschwellig präsent bleibt. Die letzte Wortresponsion erfolgt dabei auch an passender Stelle: Anhand ihres mit roher Gewalt errungenen Sieges über die Obhut der Mutter, die ihre Autorität verzweifelt zu wahren versuchte, ist die junge Frau nun tatsächlich imstande, ihre sexuelle Intention gegenüber dem *riuwentaler* zu realisieren.

Um das Kleid bindet sie – wie in allen Handschriften überliefert ist – *ein gürtellin vil smal* (C VIII,3). Ein Gürtel stellt im Mittelalter grundsätzlich ein Zeichen für die Jungfräulichkeit seiner Trägerin dar,[673] sodass das Mädchen durch den Akt des Ankleidens implizit der Annahme seiner Mutter, dass es bereits zum Geschlechtsverkehr gekommen sei, widerspricht. Allerdings wird der Gürtel der jungen Frau zum einen angesichts der Verwendung des Diminutivs, zum anderen mittels des nachgestellten Attributs *vil smal* auch explizit als sehr schmal beschrieben. Daher attestiert Fritsch dem Kleidungsstück „geringe Festigkeit" und damit „eine gewisse erotische Bedeutung";[674] d.h., es wird auf metaphorischer Ebene mit der Frage gespielt, ob das Mädchen noch Jungfrau ist. Anschließend kommt es zur bereits eingangs angesprochenen Überschreitung der Raumgrenze, die eine weitere erotische Anspielung enthält: *in des hant von riuwental / warf diu stolze magt ir vinkel vehen bal* (C VIII,4–5). Das Ballwerfen ist im Zusammenhang der Interaktion zwischen Mann und Frau als „Zeichen der Neigung" zu verstehen, wobei dieser Interpretation die Vorstellung zugrunde liegt, dass der Wurf analog zu einem Ballspiel mit mehreren Beteiligten mit einem Gewinn (in diesem Fall: jenem eines Liebespartners) verbunden ist.[675] Zusammen mit der Erwähnung des Gürtels bildet das Ballspiel somit eine weitere „Metapher für die Liebesbereitschaft des Mädchens".[676] Zugleich wird durch die Schilderung der tatsächlichen Begegnung zwischen ihm und dem Ritter wieder ein Bezug zur Erinnerung an die Liebesbegegnung in der Eingangsstrophe hergestellt, wobei „solche sinnbildlichen Zusammenführung der Minnepartner [...] typisch für die Schlussstrophen des Liedtypus I sind"[677]. Dementsprechend endet SL 21 in Handschrift C mit dem Sieg der jungen Frau über das durch ihre Mutter vertretene soziale Ordnungsgefüge und dem von ihr gewünschten

[673] Vgl. Fritsch 1976, S. 107.
[674] Fritsch 1976, S. 108.
[675] Wießner 1954a, S. 64, zu 29,23.24.
[676] Fritsch 1976, S. 108.
[677] Bleuler 2008, S. 228.

Zusammentreffen mit dem Ritter von *riuwental*. Nachdem diese Strophe auch in den anderen Textzeugen – wenngleich nicht an letzter Stelle – vorhanden ist, handelt es sich bei der Überwindung des konventionellen gesellschaftlichen Systems durch das Mädchen in diesem Fall jedoch um kein idiosynkratisches Charakteristikum der C-Version.

In Bezug auf den Aufbau dieses Liedes konstatiert Fritsch mit Bezug auf die Edition von Haupt/Wießner:

> Insgesamt zeigt der als Steigerung zu verstehende Ablauf der Liedhandlung mit den Stufen „Kranzlesen" (Str. II [in C Str. I, Anm. d. A.]), Streben zu einem Ritter (Str. III [in C ebenfalls Str. III, Anm. d. A.]), Verhinderungsversuch der Mutter als retardierendes Moment (Str. VI [in C Str. VII, Anm. d. A.]) und Werfen des Balls in die Hände des Ritters (Str. VII [in C Str. VIII, Anm. d. A.]) ein kunstvolles Spiel mit erotischen Bildern und Andeutungen, die alle zu einer „dramatischen" Einheit zusammengefügt sind.[678]

Im Hinblick auf C kann diese Aufzählung zusätzlich um den dreifachen Rekurs auf die Liebesthematik mittels der Wortresponsion *las* – *gelesen* sowie eine Steigerung der Spannung zwischen den beiden Figuren durch die singuläre Strophe C 55[114] ergänzt werden. Eine Strophe, die in dieser Beschreibung der Liedstruktur allerdings wie im Großteil der Forschungsliteratur nicht berücksichtigt wird, nachdem Haupt/Wießner sie als ‚unecht' ausschieden,[679] ist jene, die im Anschluss noch in R und c, aber nicht im Codex Manesse überliefert ist. Diese befindet sich in beiden Handschriften an letzter Stelle und lautet folgendermaßen:

> *Div alte div begreif einen rochen grozzen*
> *si begvnd ir tohter bliwen vnde stozzen*
> *daz hab dir des von Riwental*
> *ovch ist im sin vberbal*
> *nv var hin daz hivt der tivel ovz dir chal*
> (nach R 51,VIII)

Hier kommt es zu Gewalt zwischen den beiden Frauen, wobei diese von der Mutter ausgeht (vgl. VIII,1) und als Strafe für das Streben der Tochter zum

[678] FRITSCH 1976., S. 86.

[679] WIEßNER 1954a, S. 51, betrachtet SL 21 mit R VII als „nicht nur inhaltlich, sondern auch formell zu Ende"; vgl. auch BLEULER 2008, S. 227.

Ritter *von riuwental* deklariert wird (vgl. VIII,3). Schließlich wird das Mädchen – analog zur letzten Strophe in SL 23 – aus dem Familienverband verstoßen, wobei ihr die Mutter sündhaftes Verhalten auf dem Tanzplatz prophezeit (vgl. VIII,5). Wie Bleuler 2008 gezeigt hat, handelt es sich bei dieser Strophe nicht etwa um eine Fortsetzung der Erzählung, indem die Mutter nun auch im Freien erscheint und ihrer Tochter, die sich bereits mit dem Ritter getroffen hat, Schläge verpasst. Vielmehr ist diese Reaktion der Mutter inhaltlich direkt an den letzten Vers von R VI / c VII anschließbar, in der ihr angesichts des aufgebrochenen Schreins die Worte fehlen (*do gesweig ir zvnge daz si niht ensprach*; nach R VI,5). Anstatt ihren Zorn über das Verhalten der Tochter weiter zu artikulieren, ergreift sie daher einen Spinnrocken und drückt ihre Emotionen durch die Anwendung physischer Gewalt aus.

Die Kompatibilität der Schlussstrophe in R und c mit dem Ende der vorletzten Strophe, während ein Anschluss an die unmittelbar davorliegende Strophe wenig Sinn ergeben würde, weist darauf hin, dass es sich bei R VII / c VIII – der C-Schlussstrophe – und R VIII / c IX, wie auch Warning andeutet, um „Alternativen mit variierenden Schlusspointen“[680] handelt. Somit stehen sich in den Handschriften R und c zwei verschiedene Optionen des Handlungsausgangs gegenüber, die möglicherweise bei einem häufigeren Vortrag des Liedes für Abwechslung sorgten und damit seinen Unterhaltungswert erhöhten:

> Strophe VIII verhilft der Mutter – der Hüterin der sozialen und familiären Ordnung – aus der schwachen Position ihrer Sprachlosigkeit heraus. Strophe VII dagegen destabilisiert das Normengefüge, indem sie der Tochter den Sieg verschafft.[681]

Währenddessen sind in der C-Version angesichts des Fehlens derjenigen Strophe, in der sich die ältere Frau mit Gewalt gegen die Tochter wendet, keine Wahlmöglichkeiten vorhanden; der Triumph des Mädchens über die *huote* der Mutter erscheint alternativlos. Dieser Befund fügt sich in die bereits mehrfach an anderer Stelle erkennbar gewordene Tendenz des Neidhart-Corpus im Codex Manesse zu Normbrüchen ein. Zwar ist im Fall dieses Liedes die Überschreitung der Raumgrenze in allen Textzeugen überliefert, und die Erzählung, wie die Mutter die Tochter verprügelt und verbannt, was ebenfalls mit einer erheblichen

[680] WARNING 2007, S. 228.
[681] WARNING 2007, S. 228.

Störung der sozialen Ordnung verbunden ist, findet sich – anders als im bereits diskutierten SL 23 – gerade nicht in C. Dadurch, dass diese Option in R und c nur eine von zwei Möglichkeiten des Liedausgangs darstellt, während sie in der C-Version von vornherein ausgeklammert wird und der Text in jedem Fall mit dem Sieg der jungen Frau endet, zeigt sich allerdings erneut ein deutlicher Unterschied der verschiedenen Liedfassungen bezüglich der inhaltlichen Ausrichtung. Im Vergleich mit der Parallelüberlieferung erweist sich die C-Version dabei auch in Hinblick auf SL 21 wieder als diejenige Variante, in der es zu einer stärkeren „Destabilisierung des Normengefüges“[682] kommt.

C 180–185[265] (SL 6):[683]

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**
Strophenform	Reienstrophe		
Themen	Naturdarstellung	Freude-/Tanz-Appell (implizit)	Frauenrede (Tanzwunsch) **+ Überschreitung der Raumgrenze**
Tempus	Sommer: Präsens	Präsens	Präteritum

Dieses Lied – dessen erste Strophe bei der Nummerierung durch Goldast übersehen wurde –, weist grundsätzlich dieselbe Struktur und einen großteils ähnlichen Inhalt auf wie das oben analysierte SL 21. Sowohl in C als auch in c 68 besteht es aus sechs Strophen, die in derselben Reihenfolge angeordnet sind; der Tanz-Appell ist ebenfalls impliziter Bestandteil des ersten Liedteils (*den wil ich helfen reien*; I,5), auf den ein durch die Mädchenrede eingeleiteter Mutter-Tochter-Dialog folgt. In diesem äußert eine junge Frau ihren Wunsch, mit dem *knappen* zu tanzen (vgl. II), woraufhin die Mutter sie in ihrer *huote*-Funktion davon abhalten will und vor Betrügern warnt (vgl. III), zu denen sie implizit auch den angesprochenen Burschen zählt. Die Motivation für ihren Widerspruch liegt hier offensichtlich in der Bewahrung der *ere* (III,4) und damit der „moralische[n] Integrität der Tochter“, welche durch deren (Tanz-)Vergnügen mit dem jungen Mann gefährdet wäre.[684]

[682] WARNING 2007, S. 228.
[683] Vgl. Anhang a, S. 90f.
[684] Vgl. WARNING 2007, S. 136.

Anstatt wie etwa in SL 21 auf ihrem Willen zu beharren, verfolgt die Tochter nun aber eine andere, angesichts der Reaktion der Mutter effektivere Strategie: Sie schwört u.a., gegenüber dem erwähnten Mann (Hs. C) bzw. Männern im Allgemeinen (Hs. c) keine Hoffnungen zu hegen (vgl. V,2; mittels *wan* Rekurs auf das Hohe-Minne-Konzept). Durch diese Versicherung lassen sich die Bedenken der Mutter offensichtlich so weit beschwichtigen, dass sie während der Vorbereitungen der Tochter auf den Tanz nicht mehr interveniert und sie schließlich ziehen lässt (vgl. V,5). Die Expansion des dritten Liedteils durch die Überschreitung der Raumgrenze zwischen dem Innenraum und dem Tanzplatz besteht dabei aus der gesamten Str. VI, in der geschildert wird, wie die junge Frau höher springt, als es jemals ein Mädchen vor ihr getan hat (vgl. VI,1–3) und darum bittet, dass man für sie singt (vgl. VI,4–5). Die Grundkonstellation der divergierenden Vorstellungen von Mutter und Tochter bezüglich des Verhaltens auf der Tanzveranstaltung ist also dieselbe wie z.B. in SL 21, allerdings wird der Konflikt vordergründig gelöst, indem die junge Frau vorgibt, am *knappen* nicht in sexueller Hinsicht interessiert zu sein.

Einer der wenigen semantischen Unterschiede zwischen den beiden Handschriften ist gerade in Str. IV zu finden, wo das Mädchen jene Worte ausspricht, die eine Eskalation der Auseinandersetzung – wie er in den bisher diskutierten Liedern mit derselben Thematik aufgetreten ist – abwenden. Betrachtet man die Überzeugungsversuche der jungen Frau näher, so fällt zunächst auf, dass sowohl im Codex Manesse als auch in c nicht alle Bestandteile ihrer Rede tatsächlich eine hinsichtlich der Liebesthematik ‚beruhigende' Aussage vermitteln (Hervorhebung d. A.):

Hs. C	**Hs. c**
Si bot	*Die Iunge bott*
manigen eit das tet ir not	*mangen aide des tett Ir nott*
Ob er mich des libes ie gebete	*ob er mich des leibes ye gepate*
so si vil lange vnstete	***so sej sie vnlange stete***
die velte an miner wete	*die falt an meiner wate*
(C 183[263])	(c 68,IV)

Ein weiterer höfischer Begriff, der in diesem Lied zum Einsatz kommt, ist jener der *stete* (IV,4). Verwendet wird er in Bezug auf die Kleiderfalte des Mädchens, die laut diesem „sehr lange unbeständig" (Hs. C) bzw. „nur kurz beständig" (Hs. c) bleiben werde, wenn der junge Mann sich ihr mit der „Bitte um

Liebesvollzug“[685] nähern würde (*ob er mich des libes ie gebete*, IV,3). Beide Versionen bilden einen Widerspruch zu ihrer Beteuerung in Str. V, dass ihr jeglicher *wan* ihm gegenüber fernstünde, nachdem ihre Worte das genaue Gegenteil besagen: Ist die Kleiderfalte der jungen Frau nicht beständig, d.h. ihr „Faltenwurf [gerät] in Unordnung“[686], dann bedeutet das, dass sie mit dem jungen Mann tanzt – also ebenjenem Vergnügen nachgeht, von dem sie bereits in Str. II gesprochen hat (*ob ich in hulfe springen / mir mueste wol gelingen*; C II,4–5). Demzufolge zeigt sie entgegen ihrer Aussage in Str. V keine Absichten, von ihrem ursprünglichen Vorhaben abzuweichen. Nachdem die Mutter vom höfischen Wert der *ere* gesprochen hat, „gibt [sie] vor, sich der *lere* der Mutter zu fügen, indem sie dasselbe sprachliche Register wählt“,[687] wobei die Begriffe *wan* und *stete* durch die junge Frau jedoch semantisch entleert werden: „Ihr Faltenwurf ist ebenso wenig *stete* wie das Mädchen selbst, und ihr [!] verleugneter *wan* zum *knappen* erweist sich als triebhaftes Verlangen“[688]. Der ‚Beweis‘ hierfür wird in der Schlussstrophe erbracht, wo sich der Wunsch des Mädchens aus Str. II in besonders eindrucksvoller Weise erfüllt: *si spranc / mer danne eins klafters lanc / vnde noh hoher danne ie magt gesprungen* (C VI,1–3). Sie überbietet dabei zugleich alle anderen Mädchen, die jemals getanzt haben, wodurch „ihr heftiges erotisches Begehren“[689] erkennbar wird, nachdem sie sich vom *springen* Erfolg (*gelingen*; II,5) beim *knappen* verspricht.

In C wird der satirische Gehalt dieser Passage bzw. die Provokation der Mutter durch die Tochter mittels zweier handschriftenspezifischer lexikalischer Varianten noch zusätzlich verstärkt. Zum einen heißt es in Handschrift c, wenn der junge Mann sein Interesse an ihr bekunden würde, *sej sie vnlange stete / die velte an miner wete* (c IV,4–5). Dass die Kleiderfalte „nur kurz beständig“ bleibt, lässt darauf schließen, dass das Mädchen zunächst *stete* zeigt, indem sie sich ihm gegenüber ablehnend gibt, dann jedoch in einen gemeinsamen Tanz einwilligt. In C hingegen findet sich die Formulierung *so si vil lange vnstete / die velte an miner wete* (C IV,4–5), d.h. das Mädchen spricht davon, dass die Unbeständigkeit der Kleiderfalte lange währen möge. Von anfänglicher *stete* ist

[685] FRITSCH 1976, S. 100.
[686] WARNING 2007, S. 137.
[687] WARNING 2007, S. 137.
[688] WARNING 2007, S. 137.
[689] FRITSCH 1976, S. 100.

hier keine Rede mehr, vielmehr wird die Vorstellung evoziert, dass die junge Frau auf einen ausgedehnten Tanz mit dem *knappen* hofft; damit würde zugleich auch offensichtlich, dass sie keineswegs über die entsprechende höfische Tugend verfügt.

Gegen eine dahingehende Argumentation könnte natürlich eingewendet werden, dass es sich um einen Schreiberfehler handeln könnte und in Bezug auf die Beschreibung der Kleiderfalte etwa *vil lange vnde stete* gemeint sei, womit die Tochter die moralischen Erwartungen der Mutter bestätigen würde. Allerdings ist doch auffällig, dass derselbe Vers in Handschrift c dieselbe, dem Wunsch der Mutter zuwiderlaufende Grundbedeutung aufweist; zudem entspricht die hier in die Interpretation einbezogene Deutungsweise genau jener Stoßrichtung, die in der C-Version verschiedener Lieder im Zuge der vorliegenden Analyse bereits mehrfach festzustellen war.

Zum anderen wird die beschwichtigende Rede des Mädchens in Str. V in Handschrift c mit den pragmatischen Worten *also sprach die Iung zu der weisen* (c V,3) beendet, während derselbe Vers in C aus der Formulierung *sprach si diu rede geviel der weisen* besteht. Hier wird die Reaktion der Mutter explizit als wohlwollend beschrieben, was der Rezipientenschaft ihr mangelndes Verständnis für den Sinn der Worte ihrer Tochter und damit ihre erfolgreiche Überlistung durch das Mädchen umso deutlicher vor Augen führt. Auch im Fall von SL 6 geht die Semantik der C-Version somit noch einen Schritt über den in der Parallelüberlieferung vermittelten Normbruch hinaus.

Variationsform V – Umstellung von Liedteilen: C 91[173]–99[181] (SL 24)[690]

Position 1–4:

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**	**1. Liedteil**
Strophenform	Reienstrophe			
Themen	Naturdarstellung	Freude-/Tanz-Appell	Frauenrede (Tanzwunsch)	Naturdarstellung
Tempus	Sommer: Präsens	Präsens	Präteritum	Sommer: Präsens Winter: Perfekt

[690] Vgl. Anhang a, S. 53ff.

Position 5–8:

	3. Liedteil	1. Liedteil	2. Liedteil	1. Liedteil
Strophenform	Reienstrophe			
Themen	Frauenrede (Klage)	Naturdarstellung	Freude-/Tanz-Appell	**Naturdarstellung**
Tempus	Präteritum	Sommer: Präsens Winter: Perfekt	Präsens	**Sommer: Präsens** **Winter: Präteritum**

Die C-Version von SL 24, die bezüglich der Anordnung der Liedteile relativ komplex ist, weist gegenüber der Parallelüberlieferung in R 57 und c 25[24] zahlreiche Strophenumstellungen auf; darüber hinaus enthält sie mit C II und C V zwei Strophen mehr, die im Codex Manesse singulär überliefert werden. Durch die Konstellation, dass der erste Liedteil abgesehen von der Eingangsstrophe nicht nur zwei Mal innerhalb des Liedes, sondern auch in der Schlussstrophe nochmals wiederkehrt, ergibt sich hierbei eine Ringkomposition. Daher wird das Lied – anders als bei Bleuler – nicht der Grundform zugerechnet, sondern jener Gruppe von Liedern, in denen es durch Strophenumstellung zu formal-inhaltlichen Veränderungen des Liedaufbaus kommt.

Bereits die erste Strophe entspricht in C nicht der gleichen wie in den anderen beiden Textzeugen. In R und c ist eingangs zu lesen:

> *Der walt aber mit maniger chleinen voglin stimme erhillet*
> *di voglin sint ir gesanges vngestillet*
> *di habent ir trovren vof gigeben*
> *mit vrevden leben*
> *den mayen*
> *ir mag ir schvlt ivch zwæien*
> (nach R 57,I)

Der Schwerpunkt der Naturdarstellung liegt hierbei auf dem im Wald aufs Neue ertönenden Gesang der Vögel, wobei der Verweis auf die vormalige Traurigkeit der Tiere „einen Rückblick auf die leidvolle Zeit des Winters [impliziert]“[691]. Nun herrscht jedoch wieder *vreude*, die sie dazu gebracht hat, ihr Schweigen zu beenden; mit dieser geht auch Hochstimmung unter den Mädchen einher, die im

[691] WARNING 2007, S. 37.

Zuge des unmittelbar daran anschließenden Freude-/Tanz-Appells dazu aufgerufen werden, sich einen Gefährten zu suchen.

In der C-Version ist diese Passage erst an siebter Stelle eingetragen. Das Lied wird dort stattdessen mit der folgenden Strophe eingeleitet:

> *Das tov an den wisen den bluomen in diu ovgen vellet*
> *ir ivngen megde belibent* niht[692] *vngesellet*
> *zierent wol den iuwern lip*
> *ir ivngen wib*
> *iuch bewisent*
> *das ir iuch balde prisent*
> (C 91[173])

Anstelle von im Hinblick auf die Liebesthematik neutralen Naturmotiven wie dem Wald und dem Vogelgesang wird hier bereits im Eingangsvers von der Taumetapher Gebrauch gemacht, die – wie bereits mehrfach erwähnt – seit der Antike ein Symbol für Fruchtbarkeit darstellt. Während diese Strophe in R erst an dritter und in c an fünfter Stelle steht, weist ihre prominente Positionierung am Liedbeginn in C auf einen verstärkten Fokus der vorliegenden Version auf die erotisch-sexuelle Komponente des sommerlichen Tanzes hin. Fritsch' Bemerkung, dass in dieser Strophe „[trotz der anmutigen Bildlichkeit] die unmittelbar natürliche Bedeutung des Motivs im Vordergrund" stehe,[693] wird von diesem nicht weiter ausgeführt; die Verbindung des Sinnbilds für den männlichen Samen mit dem ebenfalls sexuell konnotierten Symbol für die weibliche Jungfräulichkeit (vgl. *bluomen brechen*) birgt meines Erachtens jedoch sehr wohl einschlägiges Bedeutungspotential.

Daraufhin folgt die an die Mädchen gerichtete Anweisung, wie das eingangs in metaphorischer Weise angedeutete Ziel der Liebeserfüllung zu erreichen sei: Sie werden dazu aufgefordert, sich in Vorbereitung auf den Tanz zurechtzumachen. Die in C vorhandene Formulierung *ir ivngen megde belibent vngesellet* (I,2) muss an dieser Stelle allerdings durch die Ergänzung eines *niht* (wie in R) konjiziert werden, nachdem der Aufruf, gerade o h n e männliche Gefährten zu bleiben, in Kombination mit der erotischen Metaphorik sowie dem

[692] R *belibet niht vngesellet*, c *euch zu freuden gesellet*; nachdem die Logik hier keine andere Aussage als die an die jungen Mädchen gerichtete Aufforderung erlaubt, sich einen Gefährten zu suchen, wurde in der C-Version in V. 2 ein *niht* ergänzt.

[693] FRITSCH 1976, S. 44, Anm. 2.

unmittelbar daran anschließenden Appell, sich für den Tanz zu schmücken (vgl. I,3; I,6), zu einem unauflösbaren semantischen Bruch führen würde.

Der dritte Liedteil in C ist „statt des klar strukturierten Mädchenmonologs" der R- und c-Fassung durch „eine unverbundene Stimmenvielfalt"[694] geprägt, wobei sich in C teilweise ebenfalls signifikante Unterschiede zur Parallelüberlieferung zeigen. Mit C II und C V sind im Codex Manesse zwei unikale Strophen dieses Liedes überliefert, die gegenüber den Inhalten der Parallelüberlieferung zusätzliche Aspekte thematisieren, die die sich auf den Tanz freuenden jungen Frauen betreffen. Diese Auffassung steht diametral jener von Jessika Warning gegenüber, die bezüglich der entsprechenden Strophen schreibt: „Da die beiden zusätzlichen Strophen C 174 und C 177 mit ihrer Referenz auf Tanz bzw. *huote* keine wirklich neuen Aspekte bringen, beeinträchtigen sie die inhaltlichen Ergebnisse aus der Analyse der R-Fassung jedoch nicht wesentlich [...]."[695] In dieser Bemerkung wird einmal mehr die auch in der neueren Forschung teilweise vorherrschende Orientierung an der ‚Leithandschrift' R bei der Betrachtung von Neidharts Liedern deutlich, die beispielsweise in Bezug auf die Strophenergänzung in C den Blick auf die spezifischen Charakteristika dieser Version verstellt: Zum einen wird in der zweiten C-Strophe mittels der Rede *wart vs hiuzel megede hvbbet vf den anger / sprach ivtelin ein maget ich bite niht langer / nv wol har an mine hant* (C II,1–3) die Ungeduld eines Mädchens in Bezug auf den Tanz und in weiterer Folge den damit verbundenen Kontakt mit Männern verdeutlicht. Zum anderen wird durch das Hinzukommen von C V mit der Sorge eines Mädchens davor, dass die Mutter ihre Kleidung verstecken könnte, ein Konflikt adressiert, der in der R- und c-Version des Liedes ausgeblendet wird:

> *Ich sorge sprach ein stolziu maget als ich iuch bescheide*
> *ia fürhte ich das mir min mvoter miniu kleider*
> *besliesse gegen den liehten tagen*
> *das mvos ich klagen*
> *ir hvote*
> *diu enfrumt ir niht zegvote*
> (C 95[177])

In SL 24 kommen zwar ausschließlich junge Frauen zu Wort, doch mittels der Bedenken, dass das Tanzvergnügen möglicherweise durch die *huote* gefährdet

[694] WARNING 2007, S. 42.
[695] WARNING 2007, S. 41.

sein könnte, wird in der C-Version auch die für die Mutter-Tochter-Dialoge typische Auseinandersetzung zwischen dem Freiheitsdrang der Mädchen und den Zwängen des sozialen Ordnungsgefüges in den Liedinhalt miteinbezogen. Durch diese Strophe wird der Rezipientenschaft bewusst gemacht, dass der Aufbruch zum Tanzplatz, der in den anderen Liedfassungen ausschließlich im Einklang mit der in der Natur herrschenden Hochstimmung und dem Freude-/Tanz-Appell erscheint, zugleich jedoch einen Verstoß gegen die soziale Ordnung bedingt. Zwar ist hier nicht explizit vom Ritter von *riuwental* die Rede, doch die Möglichkeit, dass die Mutter dem Mädchen die Tanzkleider als Voraussetzung für die Teilnahme am Tanz vorenthält, legt nahe, dass dieser eine Gefährdung für die von ihr vertretenen Werte darstellt.

In Bezug auf die Strophenfolge weisen lediglich die C- und die R-Version insofern eine Gemeinsamkeit auf, als in ihnen der erste Liedteil jeweils am Ende des Liedes wiederholt wird. Nachdem jedoch die in R letzten beiden Strophen von SL 24 (d.h. R VI = C VII und R VII = C IV) in metrischer Hinsicht nicht der Form der restlichen Strophen des Liedes entsprechen, wurden sie bereits von Haupt für ‚unecht' befunden.[696] Diese Entscheidung hatte zur Folge, dass ein Großteil der Forschungsliteratur die Form der Ringkomposition weder in der R- noch in der – prinzipiell kaum beachteten – C-Version berücksichtigte.[697] Warning beachtet sie, befindet die „Stellung typischer Natur*eingangs*strophen am Lied-ende" in R allerdings für „merkwürdig"[698] und hinterfragt vor dem Hintergrund einer generell „offenbar verwirrte[n] Strophenfolge"[699] die Positionierung der beiden letzten C-Strophen. Ihr zufolge wäre eine logische Anordnung der Strophen nur dann gegeben, wenn der Freude-/Tanz-Appell (der in C VII,2 mit *wir svn den svmer kiesen bi der linden* wiederkehrt) vor der Mädchenrede erfolgen würde.[700] Bleuler hat hingegen auch mit Blick auf die C-Version gezeigt, dass die Strophen R „VI und VII einer Alternativversion angehören"[701]: Im Abschnitt zu jenen Abweichungen von der Grundform, die

[696] Vgl. HAUPT 1858, S. 130, der kommentiert: „[...] beide strophen verrathen sich als unecht oder doch als ursprünglich nicht zu diesem liede gehörig durch abweichenden bau der ersten zeile."
[697] Vgl. BLEULER 2008, S. 222.
[698] WARNING 2007, S. 40.
[699] WARNING 2007, S. 41; BECKER 1978, S. 50, bezeichnet sie als „völlig verwirrt".
[700] WARNING 2007, S. 41.
[701] BLEULER 2008, S. 222ff.

auf das Phänomen der Mouvance zurückzuführen sind,[702] beschreibt sie angesichts der metrischen Differenz der Strophen, wie die Liedfassungen SL 24[1] (R I–V) und SL 24[2] (C 180/VIII = R VIII + C 181/IX = R II + C 176/IV = R VI + C 177/V) jeweils eine andere Liedversion ergeben: Während SL 24[1] nur in R vertretene Strophen enthält und ein Monologlied bildet, stellt SL 24[2] einen Gespielinnendialog dar. Aufgrund dieses Befunds gelangt sie zu dem Schluss, dass die Handschrift „ein auf eine nicht mehr rekonstruierbare Überlieferungsstufe zurückgehendes Sammlerinteresse [bezeugt], das für solche Zusammenstellungen metrisch unterschiedlicher Liedversionen verantwortlich gewesen sein muss“[703].

Was die Form der Ringkomposition betrifft, die sowohl in der C- als auch in der R-Version zu finden ist, so wurde eine ähnliche Konstellation von Bleuler in Bezug auf SL 15 in R diskutiert. Dort ist es allerdings der dritte Liedteil, der zu Beginn des Liedes in Form einer thematischen Abweichung (Lehre des Sängers) und am Ende als Mädchenrede realisiert wird.[704] Nichtsdestoweniger kann auch in Hinblick auf die Naturdarstellungspassagen am Beginn und Ende von SL 24 Folgendes konstatiert werden:

> Die Variation der Grundform stellt sich als Bestandteil einer poetologischen Konzeption heraus, die auf inhaltliche Geschlossenheit, d. h. auf eine thematische Korrespondenz zwischen Anfang und Schluss des Liedes, abzielt. Der Text scheint das für den Tanz erforderliche *da capo ad infinitum* aufzunehmen und als poetisches Stilmittel einzusetzen.[705]

Nur unter Berücksichtigung aller in den Handschriften eingetragenen Strophen ist es möglich, eine derartige Korrespondenz zwischen der Strukturierung des Liedes und jener der musikalischen Form des Reientanzes zu erkennen; wenngleich in der Forschung nicht angenommen wird, dass Neidharts Lieder tatsächlich als Tanzlieder gesungen wurden, handelt es sich dabei doch um

[702] Diese werden, anders als die synchronen Abweichungen von der Grundform, grundsätzlich als der Grundform entsprechend klassifiziert. Angesichts des Charakters dieser Arbeit, die sich auf das synchron sichtbare Textcorpus Neidharts im Codex Manesse konzentriert, entfällt diese Unterscheidung in der vorliegenden Untersuchung.

[703] BLEULER 2008, S. 226.

[704] Vgl. BLEULER 2008, S. 176.

[705] BLEULER 2008, S. 176.

„Kunstlieder in der Form einer Tanzszene“, in deren Inhalt und Rhythmus das vom Reientanz geforderte *da capo ad infinitum* zum Formsymbol wird.[706] Haupts bzw. später auch Wießners Entscheidung über die ‚Unechtheit‘ der nicht der üblichen Anordnung entsprechenden Natureingangsstrophen verstellt den Blick auf diese Qualität des Textes.

Darüber hinaus lässt sich angesichts der Strophenumstellungen in C noch eine weitere Beobachtung Bleulers zu SL 15 auch auf die C-Version von SL 24 beziehen, was diese Variante zudem von jener in R unterscheidet: Das „appellative Moment“[707], das sich mit dem Aufruf *ir ivngen mege belibent* [niht] *vngesellet / zierent wol den iuwern lip / ir ivngen wib / iuch bewisent / das ir iuch balde prisent* (C I,2–6) zu Beginn des Liedes im zweiten Liedteil findet, der direkt an den Natureingang anschließt, kehrt auch im zweiten Liedteil wieder, der sich innerhalb der Naturdarstellung am Ende befindet. Dort heißt es: *mit froeiden leben / den meien / ir megede ir svlt iuch zweien* (C VII,4–6), d.h. der Paarungsaufruf wird an dieser Stelle wiederholt, womit sich auch dieses Element in das *da capo ad infinitum* einreiht. In R hingegen bleibt dieses Element am Ende des Liedes aufgrund der unterschiedlichen Strophenanordnung aus. Demnach handelt es sich bei der C-Version von SL 24 in doppelter Hinsicht um eine Entsprechung von Liedteilen am Beginn und Ende des Textes, die nicht etwa als ‚fehlerhaft‘ zu bewerten, sondern durch die poetologische Konzeption des Liedes begründbar ist.

[706] MOHR, Wolfgang: Vortragsform und Form als Symbol im mittelalterlichen Lied, in: Dittmann, Wolfgang/Simon, Werner/Bachofer, Wolfgang (Hgg.): *Festgabe für Ulrich Pretzel zum 65. Geburtstag*, Berlin 1963, S. 128; 131.
[707] MOHR 1963, S. 128.

Variationsform VI – Variation im Tempusgebrauch: C 155[237]–157[239] (SL 3)[708]

	1. Liedteil	**3. Liedteil**
Strophenform	Reienstrophe	
Themen	Naturdarstellung	Schilderung, wie bei alter Frau Lebensgeister wieder erwachen
Tempus	Sommer: Präsens Winter: Präteritum / **Präsens**	Präteritum

Dieses Lied, das bereits in Zusammenhang mit der ebenfalls darin enthaltenen thematischen Abweichung des dritten Liedteils (Variationsform III) erwähnt wurde, ist nicht nur auf zwei Liedteile reduziert (Variationsform I), sondern weist zudem im Zuge der Naturdarstellung auch eine inhaltlich signifikante Veränderung des Tempusgebrauchs gegenüber der Grundform auf. Diese tritt in der C-Version wie auch in der Parallelüberlieferung (c 60) auf und geht über jene nicht in diese Kategorie aufgenommenen Abweichungen hinaus, bei denen die Grundaussage, dass der Sommer der Gegenwart und der Winter der Vergangenheit entspricht, dieselbe bleibt. Zwar heißt es am Beginn des Liedes:

> *Vf dem berge vnd in dem tal*
> *heb sich aber der vogelin schal*
> *hiure als e*
> *gruener kle*
> (C 155[237],1–4)

Im fünften Vers der ersten Strophe wechselt das Tempus dann allerdings ins Präsens: Durch die Aufforderung *rvme es winter dv tvost we*, die zugleich als einzige Passage in SL 3 „die Figur des Sängers [...] greifbar“[709] macht, wird wieder die Gegenwart der kalten Jahreszeit suggeriert, die laut der vorherigen Beschreibung des neuerlich erklingenden Vogelgesangs und des grünen Klees bereits vorüber zu sein schien. Nun jedoch wird der Winter vom lyrischen Ich dazu aufgefordert, zu verschwinden, da er den Menschen Leid zufüge. Während letzterer Zusatz eine allgemeingültige Aussage darstellt und damit auch zu einem

[708] Vgl. Anhang a, S. 79.
[709] WARNING 2007, S. 123.

Zeitpunkt artikuliert werden kann, zu dem aktuell niemand von dem durch den Winter verursachten Leid betroffen ist, setzt der Appell am Versbeginn voraus, dass die adressierte Jahreszeit in der Gegenwart des Sprechers anwesend ist. Daher handelt es sich hierbei nicht lediglich um eine Kontrastierung des „sommerliche[n] Wohlbefinden[s] mit dem vergangenen winterlichen Leid“[710], sondern Letzteres wird wieder in die Jetztzeit hereingeholt, in der eigentlich bereits der Frühling begonnen hat. Die darauffolgende zweite Natureingangsstrophe enthält ebenfalls ausschließlich Schilderungen der erwachenden Natur im Präsens, neben denen der zuvor verbalisierte Eindruck des harten Winters unkommentiert bestehen bleibt.

Auch in Bezug auf diesen Aspekt gibt es eine Entsprechung in dem von Bleuler analysierten Textcorpus: Im – in C nicht vorhandenen – Sommerlied 22 ist im Natureingang vom Winter ebenfalls im Präsens die Rede (*si sprechent daz der winder / hiw*er[711] *si gelenget*; R II,1–2), obwohl in der Strophe davor bereits eine frühlingshafte Szenerie entworfen wurde. Indem die kalte Jahreszeit hier als im Jahr des Sprechzeitpunkts ungewöhnlich lang bezeichnet wird, erscheint sie nicht etwa als Kontrastbild zum angenehmen Sommer und kämpft gegen diesen um die Vorherrschaft, sondern „die kalte Jahreszeit wirft einen Schatten auf die Ankunft der *vrevde*-bringenden milden und überblendet den sommerlichen Natureingang.“[712] Ebenjenes bedrohlich erscheinende Spannungsverhältnis tritt mittels der Anrede des Winters im Präsens auch in SL 3 zutage; während die Natur bereits aufs Neue erwacht ist, muss dieser nach wie vor zurückgedrängt werden. Anders als in SL 22, wo sich die unterschwellige Bedrohung durch den Winter auch in der unikalen Beschreibung des Vogelgesangs als *vroemde* (R 22,I,5) widerspiegelt, wird in SL 3 der restliche Natureingang dadurch nicht beeinflusst. Auch die weiteren von Bleuler für SL 22 festgestellten Merkmale, die eine „Kombination des Liedtypus I mit Merkmalen des Winterliedgenres“[713] bedingen (d.h. die eigentlich für Winterlieder typische Thematisierung des Konkurrenzverhältnisses zwischen Sänger-Ich und den männlichen *dörpern* sowie die Beschreibung einer Tanzveranstaltung im dritten Liedteil), sind in diesem Text nicht zu finden.

---

[710] WARNING 2007, S. 123.

[711] *hiw* R.

[712] BLEULER 2008, S. 167.

[713] BLEULER 2008, S. 164ff.

Als Reflexion der Bedrohlichkeit des Winters kann hier allerdings einerseits die Tatsache betrachtet werden, dass der Freude-/Tanz-Appell entfällt und die durch den Frühlingsanbruch evozierte Hochstimmung nicht zum Ausdruck kommt. Dies stellt per se natürlich noch kein allein für dieses Lied spezifisches Merkmal dar, hat jedoch zugleich zur Folge, dass durch die Naturdarstellung kein expliziter Handlungsraum für den „futurischen Hintergrund des Tanzes" entworfen wird, der im dritten Liedteil dann im Zuge einer Frauenrede thematisiert werden könnte[714]. Dementsprechend wird dann auch eine thematische Abweichung dieses Abschnitts notwendig, die in diesem Fall aus der präteritalen, vonseiten einer anonym bleibenden Sprecherinstanz geschilderten Erzählung besteht, wie bei einer alten Frau die Lebensgeister wieder erwachen. Andererseits ist mit der Vergegenwärtigung des Winters aber auch ein idiosynkratisches Charakteristikum der C-Version von SL 3 verbunden: In Bezug auf den dritten Liedteil fällt auf, dass es sich hierbei zugleich um das einzige Neidhart-Lied im Codex Manesse handelt, in der die Thematik des Todes in nicht lediglich metaphorischer Weise angesprochen wird.[715] Vielmehr zeigt die Erwähnung des fortgeschrittenen Alters der Protagonistin in der dritten C-Strophe an, dass die Möglichkeit ihres Ablebens tatsächlich besteht:

Ein altiu mit dem tode vaht
beide tac vnd ovch die naht
diu spranc sider
als ein wider
vnde sties die ivngen alle nider
(C 157[239])

Der Winter als nach wie vor hinter der Fassade der erblühenden Natur lauernde Zeit der Kälte, Kargheit und des Todes, der ausschließlich in diesem Lied als gegenwärtig dargestellt wird, spiegelt sich in der ebenfalls singulären Erwähnung

[714] WARNING 2007, S. 123.

[715] In Form einer Metapher tritt er in Handschrift C zwei Mal auf: In C 128[210]–130[212] (SL 1) verkündet das Mädchen in Bezug auf den *knappen*: *nach siner minne so bin ich tot* (II,5), und in C 200[280]–204[284] (SL 8) wirft die Tochter der Mutter vor: *ir sit tot / vil kleiner not* (IV,6). C 26–33 bzw. –*36 (SL 11) enthält unter Umständen die wiederum literal zu verstehende Formulierung *er dvnchet mich ein narre / swer disen ovgest hie bestat / ez wær min tot* (C *35 ~ R 12,N [X]), allerdings handelt es sich bei dieser rekonstruierten Strophe um keine sichere Zuordnung, zumal die Komponente des Todes im Zuge der Kreuzzugsthematik von SL 11 dem Erwartungshorizont entspricht.

des Todeskampfes wider. Beim Vergleich mit der Überlieferung in der Papierhandschrift c zeigt sich nämlich, dass die entsprechende Passage dort wesentlich weniger drastisch lautet: *Ein alte vor dem rayen trat / die mer denn tausent runczelln hat* (c 60,III,1–2). In diesem Fall besteht der Kontrast innerhalb des dritten Liedteils lediglich aus dem hohen Alter der Frau und dem für sie daher unangemessenen Verhalten, beim Tanz „ihre jugendlichen Konkurrentinnen aus dem Feld [zu stoßen]“[716], wobei ihr durch den – auch in C vorhandenen – Vergleich mit einem Widder zudem animalische Züge zugeschrieben werden. In C jedoch wird der Gegensatz zwischen den beiden beschriebenen Zuständen der Frau auf die Spitze getrieben, indem sich mit dem Todeskampf und der Tatsache, dass die alte Frau (angesichts des Wortes *sider* offenkundig seit dem Anbrechen des Frühlingsanbruch wieder) hohe Tanzsprünge vollführt, zwei Extreme in Bezug auf ihre Vitalität gegenüberstehen. Auf die Gesamtheit der C-Version bezogen interpretiert Jessika Warning – allerdings ohne Beachtung des inhaltlichen Unterschiedes zur Version in der Berliner Neidhart-Handschrift – in Anknüpfung an die Dichotomie im ersten Liedteil: Die „Opposition von Todesnähe und Lebensfreude rekurriert auf die schon im Natureingang angesprochene konträre Beziehung von Winter und Sommer“[717]. Besonders deutlich erscheinen die Divergenzen zwischen C und c bei einem Vergleich pro Vers: Während in C III,1 erzählt wird, wie die *altiu* im Sterben liegt, tritt sie in der c-Version bereits beim Tanz vor, was voraussetzt, dass sie bei guter Gesundheit ist. Im zweiten C-Vers wird ihr Leiden durch den Zusatz, dass sie *beide tac vnd ovch die naht* mit dem Tod ringen musste, noch zusätzlich intensiviert; in c hingegen wird lediglich angemerkt, dass sie unzählige Falten besitzt. So wirkt die Situation in letzterer Handschrift zwar skurril und erhält dadurch satirischen Charakter, jedoch erscheint sie nicht bedrohlich, womit das poetische Stilmittel der Parallelsetzung von erstem und drittem Liedteil weniger deutlich ausfällt.

Mit Blick auf die inhaltlichen Besonderheiten der C-Version kann hinsichtlich SL 3 gegenüber der Parallelüberlieferung somit eine Verstärkung der Kontraste im dritten Liedteil (von ‚sehr alt vs. jugendlich agil‘ zu ‚im Sterben liegend vs. jugendlich agil‘) konstatiert werden, die sich parallel zum Verhältnis von kalter vs. warmer Jahreszeit im ersten Liedteil verhalten. Insgesamt führt dies

[716] WARNING 2007, S. 123.
[717] WARNING 2007, S. 123.

zu einer in Handschrift C erhöhten Dramatik des Geschehens, die ein weiteres Mal die Tendenz der untersuchten Lieder dieses Corpus zu u.a. inhaltlichen Extremen bestätigt.

b) Kombinationsform aus Liedtypus I und II

Kombinationsform in Verbindung mit der Kreuzzugsthematik: C 26–33 bzw. 26–*36 (SL 11)[718]

Bei dem ersten von zwei Liedern im Codex Manesse, die sowohl Merkmale von Liedtypus I als auch von Liedtypus II aufweisen, handelt es sich um Sommerlied 11. Dieses umfasst hier auf Bl. 274v acht Strophen, bevor es angesichts des unmittelbar danach aufgetretenen Blattverlusts abbricht. Die Strophen C *34–*36 konnten also – wie in Kapitel II gezeigt wurde – nur rekonstruiert werden, wobei zumindest im Hinblick auf C *34 eine sichere Zuordnung zu treffen ist.

In der neueren Forschung wurde Sommerlied 11 im Hinblick auf Handschrift R (Lied R 12 auf Bl. 50v–51r) bereits ausführlich diskutiert. Dorothea Klein gelangt in ihrer Analyse des Liedes zu dem Schluss, dass die darin enthaltene Fassung jener in C in jedem Fall vorzuziehen ist. Bei Letzterer handle es sich nämlich lediglich um einen „Reduktionstypus [...], der komplexen Inhalt und komplexe Aussagestrukturen auf einfachere Aussageformen zurückführt und der Provokation damit die Spitze nimmt."[719] Jessika Warning bezieht sich in ihrer Diskussion des Liedes vorwiegend auf diesen Textzeugen; sie berücksichtigt zwar auch kurz die C-Version, wobei dieser jedoch ebenfalls die R-Fassung mit einer deutlich positiveren Wertung als „komplexere und raffiniertere Fassung" gegenübergestellt wird.[720] Als Begründung dafür nennt Warning drei Aspekte, die ihr zufolge nur in Handschrift R prominent sind: die Verknüpfung des Liebesglücks des Sänger-Ichs mit dem Erfolg in seinem ‚Handwerk' als Sänger; die tragende Rolle des „Sängers als Garant von *vreude*" für die gesamte *dörper*-Welt und die negativen Konsequenzen seines Fehlens; sowie in Übereinstimmung mit Klein[721] die angesichts der Betonung seiner Sängerrolle

[718] Vgl. Anhang a, S. 15ff., sowie Anhang b, S. 2ff.

[719] KLEIN 2000, S. 29. Damit argumentiert sie in die gleiche Richtung wie bereits Edith Wenzel; vgl. WENZEL, Edith: *Zur Textkritik und Überlieferungsgeschichte einiger Sommerlieder Neidharts* (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 110), Göppingen 1973, insbes. S. 59–69.

[720] Vgl. WARNING 2007, S. 80ff., hier: S. 82.

[721] Vgl. KLEIN 2000, S. 1–30, hier: S. 24f.

stärker ausgeprägte „Annäherung von externem und internem Kommunikationssystem“, und damit verbunden die dort anders als in C vorhandene Publikumsanrede.[722] Auf die genannten Aspekte wird im weiteren Verlauf der Beschäftigung mit SL 11 in Handschrift C noch näher eingegangen.

Anna Kathrin Bleuler beschäftigt sich in mehreren Beiträgen[723] mit den unterschiedlichen Liedversionen in R, die sich aus der Eintragung von vier Strophen am Blattrand zusätzlich zu den sieben Strophen im Haupttext ergeben. Dabei handelt es sich erstens um die Strophenfolge I–VII, die dem Haupttext auf Bl. 50v–51r entspricht; diese muss für den Schreiber bei der Texteintragung auf jeden Fall zu einem bestimmten Zeitpunkt allein in einer Vorlage verfügbar gewesen sein. Bereits Holznagel zeigte mit Verweis auf die sich vom Haupttext unterscheidende Tintenfärbung sowie weitere graphische Spezifika der Randstrophen im R-Corpus Neidharts, dass diese erst später verfügbaren Quellen entstammt haben müssen.[724] Zudem hätte bei einem gleichzeitigen Vorliegen der Randstrophen kein Grund bestanden, diese nicht ebenfalls im Haupttext niederzuschreiben.[725]

Das Verhältnis der in der Handschrift mit „vii“ bis „x“ nummerierten Randstrophen zum Haupttext, das noch eine zweite Liedversion hervorbringt, ist nicht eindeutig: Denkbar wäre sowohl ihre Anordnung „zwischen der sechsten und siebten Strophe des Haupttextes“ – d.h. die Strophenfolge I–VI + vii–x + VII mit insgesamt elf Strophen – als auch „als alternatives Ende zur Schlussstrophe des Haupttextes“[726], d.h. die Strophenfolge I–VI + vii–x mit insgesamt zehn Strophen. Unter Bezugnahme auf zwei Argumente plädiert Bleuler jedoch für die Annahme letzterer Option als zweite Liedversion: Zum einen ist in denjenigen Fällen, in denen Randeinträge als Einschübe zu verstehen sind, dies für gewöhnlich auch vonseiten des Schreibers entsprechend gekennzeichnet. An dieser Stelle sind allerdings keinerlei dahingehenden Markierungen zu erkennen.[727] Stattdessen wird die These der zehnstrophigen Variante, wie Bleuler 2024 anmerkt, durch die im Digitalisat nicht sichtbare Nummerierung „vi“ gestützt, die sich – noch vom Schreiber vorgenommen –

[722] KLEIN 2000, S. 81.
[723] Vgl. BLEULER 2008; BLEULER 2022; BLEULER 2024.
[724] Vgl. HOLZNAGEL 1995, S. 294f.
[725] Vgl. u.a. BLEULER 2008, S. 233.
[726] BLEULER 2022, S. 239.
[727] Vgl. BLEULER 2022, S. 240.

neben der sechsten Strophe des Haupttextes befindet: Dadurch wird angezeigt, dass auf Strophe VI die am Blattrand nachgetragenen Strophen vii–x folgen müssen. Neben Strophe VII hingegen wurde keine weitere Zahl notiert. Wären die Randstrophen als Einschub zwischen den beiden letzten Strophen des Haupttextes und nicht etwa als Alternative zu VII vorgesehen, müsste dort eine „xi" stehen, die VII als elfte Strophe der R-Langversion ausweist.[728]

Zum anderen käme es zu einem Bruch der inhaltlichen Logik, wenn Str. VII im Anschluss an I–VI und die Randstrophen ans Ende gesetzt würde: In Str. VII wird die Schnelligkeit des Boten, den das sich auf Kreuzzug befindende Sänger-Ich zuvor in die Heimat entsenden wollte, angezweifelt, weshalb das Ich lieber selbst dessen Rolle einnehmen möchte. Die Artikulation dieser Entscheidung verliert jedoch ihren überraschenden Effekt und wirkt vielmehr überflüssig, nachdem das Ich bereits in Str. x davon gesprochen hat, das Ausharren in der Fremde sein zu lassen und sich stattdessen gleich auf den Rückweg nach Österreich zu machen. Ein Verständnis der Randstrophen als Alternative zur letzten Strophe, in der die Botenfiktion aufgelöst wird, eliminiert diese Unstimmigkeit hingegen.[729] Aus den genannten Gründen wird im Folgenden in Bezug auf die Strophenfolge in Handschrift R mit Bleuler auf die beiden Versionen R 12^1 (Str. I–VII) und R 12^2 (Str. I–VI + vii–x) referiert.

In typologischer Hinsicht ordnet Bleuler die allein den Haupttext beinhaltende Version R 12^1 unter Betrachtung der Kriterien ‚Strophenform', ‚Themenstrukturierung', ‚Sprecheridentität' und ‚Thema' Liedtypus II zu. Gleichzeitig besteht insofern eine Abweichung von diesem Liedtypus, als die dafür charakteristische Zeitklage hier hinsichtlich der räumlichen Konzeption des Liedes mit dem Konzept der Kreuzzugslyrik sowie dem Sommer- und Winterliedgenre Neidharts verbunden wird; d.h. das Geschehen findet nicht in einem abstrakten, zeitfreien Raum statt, sondern im Zielland der Kreuzzüge, von wo aus sich das Ich nach der fernen *dörper*-Welt sehnt.[730] Währenddessen zeigt R 12^2 verstärkt Merkmale von Liedtypus I, nachdem diese Version inhaltlich-strukturell dessen dreiteiligem Konstruktionsprinzip entspricht; außerdem wird angesichts des wiederholten Bezugs auf die Kreuzzugssituation in den

[728] Vgl. Bleuler 2024, S. 11, Anm. 22.
[729] Vgl. Bleuler 2008, S. 240.
[730] Vgl. Bleuler 2008, S. 238.

Randstrophen die „Perspektive auf die Kreuzzugslyrik [zugespitzt]“[731]. Wie Bleulers Ausführungen veranschaulichen, kommt es in R 12[2] im Vergleich zu R 12[1] zu einer „Verschiebung der Gattungsperspektive“[732], nachdem hier nicht etwa ein Spiel mit verschiedenen Konstellationen der Nicht-Kommunikation stattfindet, sondern vielmehr die missliche Lage der Kreuzfahrer im Kontrast zur fernen, positiv besetzten *dörper*-Welt in den Fokus gerückt wird.

Im Unterschied zu R 12 wurde der Strophenbestand von Sommerlied 11 im Codex Manesse – wie auch jene in der Berliner Neidhart-Handschrift c, die an dieser Stelle allerdings nicht Gegenstand der Untersuchungen ist – in der Forschung bisher nie gesondert in den Blick genommen. Aus überlieferungsgeschichtlicher Sicht handelt es sich bei der C- (wie auch der c-)Version um eine Mischversion aus R 12[1] und R 12[2]. Bleuler gelangt zu dem Befund,

> dass sowohl C als auch c jeweils auf eine zehnstrophige Fassung zurückgehen, in die zu einem nicht rekonstruierbaren Zeitpunkt die Schlussstrophe der Siebenerfassung eingegangen ist [...]. Die Integration der Schlussstrophe der Siebenerfassung hat jeweils Strophenumstellungen in Gang gesetzt, die wiederum Eingriffe auf Wort- und Versebene nach sich gezogen haben.[733]

Unter Berücksichtigung der in Kapitel II ausgeführten Ergebnisse der Rekonstruktion des durch Goldast eingetretenen Blattverlustes kann ergänzt werden, dass in C zur Siebenerfassung nicht lediglich die Schlussstrophe R viii, sondern mit R ix auch noch mindestens eine weitere Strophe der Zehnerfassung hinzugefügt wurde:

Hs. C	**Hs. R**
I	I
II	II
III	III
IV	VII
V	viii
VI	IV
VII	V

[731] BLEULER 2022, S. 239.
[732] BLEULER 2022, S. 241.
[733] Vgl. BLEULER 2022, S. 246.

VIII	VI
IX	ix
(X)	(vii)
(XI)	(x)

Während die Übereinstimmung von C V mit R viii auch anhand der heute noch erhaltenen Eintragungen ersichtlich ist, kann anhand der Rekonstruktion Bleulers Vermutung bestätigt werden, dass die heute „achtstrophige Version in C [...] möglicherweise unvollständig erhalten“[734] ist. Wie in Abschnitt II.3.2 der vorliegenden Arbeit gezeigt wurde, kann C IX angesichts von Melchior Goldasts Notiz, dass sich in C 34 ein Hinweis auf einen *Leopold* befinde, über die Identifikation dieses Namens mit Herzog Leopold VI. von Österreich mit R ix identifiziert werden, wo dessen Herrschaftsgebiet *oesterreich* (V. 7) erwähnt wird.[735] Die Annahme, das Lied hätte auf dem nächsten, nicht mehr überlieferten Blatt noch zwei weitere Strophen enthalten, die in R vii und x entsprechen, stellt hingegen lediglich eine Hypothese dar. Diese gründet auf der Tatsache, dass diese die einzigen beiden Strophen aus R und c (dort abgesehen von der wohl erst im 15. Jahrhundert hinzugedichteten letzten Strophe c XII) sind, die in C zuvor noch nicht eingetragen wurden; auch die vermutete Strophenreihenfolge ist aus der Parallelüberlieferung übernommen.

Doch auch, wenn man die nicht mehr eindeutig rekonstruierbaren Strophen außer Acht lässt, ergibt sich durch die Position der restlichen Strophen in der C-Version ein inhaltlicher Bruch: Nachdem hier jene Strophe, in der die Botenfiktion aufgelöst wird, bereits an vierter Stelle steht, laufen die drei Strophen C VI–VIII, wo dem Boten vonseiten des lyrischen Ichs Anweisungen erteilt werden, der Logik des Liedes zuwider. Bei Bleuler ist angesichts der Feststellung, dass logische Unstimmigkeiten wiederum nicht zu den Bestandteilen der Neidhart'schen Poetologie zählen,[736] von einer „offensichtlich verwirrte[n] Strophenreihenfolge“[737] in C die Rede. Damit kommt der C-Version auch in der aktuellen Forschung aus überlieferungskritischer Perspektive eine den R-Fassungen nachgeordnete Rolle zu.

[734] BLEULER 2022, S. 244.
[735] Vgl. VOETZ 2000, S. 395.
[736] Vgl. BLEULER 2022, S. 239, Anm. 39.
[737] Vgl. BLEULER 2022, S. 245.

Im Zuge der hier durchgeführten Untersuchung von SL 11 im Codex Manesse zeigte sich allerdings, dass diese Liedversion nicht nur hinsichtlich ihrer Stellung als einzige Kombinationsform zweier Liedtypen in der Handschrift für das poetische Profil dieses Neidhart-Œuvres von Interesse ist. Vielmehr weist es auch Charakteristika auf, die bereits in einigen weiteren Sommerliedern dieses Textzeugen als für C typisch herausgearbeitet werden konnten; somit können Beobachtungen bezüglich einer Verlagerung des thematischen Schwerpunkts in Hinblick auf die Liebesthematik und einer Steigerung des parodistischen Aspekts bestätigt werden, welche zu einer gegenüber der Parallelüberlieferung verstärkten Bekämpfung von Ordnungsgefügen auf inhaltlicher wie auch narratologischer Ebene führen. Zudem soll im Folgenden die Notwendigkeit verdeutlicht werden, die C-Version nicht nach den Maßstäben der R-Fassungen zu bewerten, sondern in Hinblick auf ihre eigenen Spezifika zu analysieren (welche sich wiederum naturgemäß nur durch den Vergleich mit der Parallelüberlieferung herauskristallisieren). Unter dieser methodischen Voraussetzung wird nämlich evident, dass es sich dabei um eine Version von SL 11 mit Merkmalen von eigenständiger poetischer Qualität handelt, welche ein in sich schlüssiges System bilden und per se keine Minderung der Komplexität gegenüber anderen Fassungen zur Folge haben.

Wie bereits angedeutet, weist die C-Version des Sommerliedes zum einen Eigenschaften von Liedtypus I auf. Dazu zählt erstens in strukturell-inhaltlicher Hinsicht das dreiteilige Konstruktionsprinzip, das in der Liedfassung R12[2] ebenfalls zu erkennen ist. Wie auch dort erstreckt sich der erste Liedteil, d.h. die sommerliche Naturdarstellung, über die ersten zwei Strophen, wobei – der Grundform des Liedtypus entsprechend – die Schilderung der Flora des gegenwärtigen Sommers (C I,1–2), der im Kontrast dazu ebenso präsenten Sehnsucht nach der Geliebten (C I,6–7), des Gesangs der Vögel für die Geliebte in der Heimat (C II,1–3) sowie der Gleichgültigkeit der romanischen Kreuzzugsteilnehmer gegenüber dem Gesang des Ichs (C II,6–7) im Präsens gehalten sind. Währenddessen steht die Beschreibung der Grausamkeit des Winters gegenüber der Natur (C I,3–4) im Präteritum; der bereits vollendete Übergang zwischen den Jahreszeiten wird durch das perfektive *diu zit hat sich verwandelot* (V. 5) wiedergegeben. Die innerhalb des internen Kommunikationssystems kontrafaktische Imagination des Ichs, für die Geliebte zu singen, die sich daraufhin bedankt, ist im Konjunktiv formuliert (C II,4–5).

Daraufhin folgt in C III wie auch R III der zweite Liedteil, der hier gegenüber der Grundform von Liedtypus I eine thematische Abweichung aufweist: Der im Präsens (bzw. angesichts des erneut rein hypothetischen Charakters der Ich-Rede in C III,1–4 und C IV,1 im Konjunktiv) gehaltene Appell des lyrischen Ichs richtet sich nicht an ein Kollektiv, das zu Freude und Tanz aufgefordert wird. Vielmehr wird als Gegenüber des Sprechers ein Bote imaginiert, der zur Geliebten in die ferne Heimat geschickt wird und somit als Mittel der „auf Distanz ausgerichteten [Kommunikation] zu den abwesenden Freunden“[738] fungiert. Ein derartiger inhaltlicher Unterschied zur Grundform würde sich prinzipiell als „thematische Abweichung des zweiten Liedteils“ beschreiben lassen, kann in Bezug auf Liedtypus I der Sommerlieder allerdings ausgeklammert werden, nachdem diese Form der Variation ausschließlich in SL 11 in Erscheinung tritt. Strophen bzw. Verse, die zum zweiten Liedteil zu zählen sind, sind neben C III und C IV,5 bzw. 6 auch C VI–VIII sowie evtl. C X; d.h. der zweite und dritte Liedteil sind anders als in R 12^2 nicht jeweils in Blockform angeordnet[739], sondern alternieren im Anschluss an den ersten.

Das erste Auftreten des dritten Liedteils kann ab C IV,6 angesetzt werden. Das nur in C IV,6 überlieferte Wort *wan* (R *hey*, c *hie*) im Vers *wan wer ich dort* ist als Fokuspartikel mit der Bedeutung ‚nur‘ zu verstehen, durch welche betont wird, dass die imaginierte Anwesenheit des Ichs in der Heimat Voraussetzung für eine Liebesbegegnung mit der von ihm begehrten Frau in seinem Zimmer ist.[740] Damit wird dem noch zum Appell an den Boten zu zählenden Bericht von der gegenwärtigen misslichen Lage auf dem Kreuzzug ein weitaus erfreulicheres Zukunftsszenario gegenübergestellt. Die Beschreibungen des Sänger-Ichs im weiteren Verlauf des Liedes, die sich sowohl auf die heimatliche *dörper*-Welt (C IV,6; C V; C IX,1–3) als auch auf die Situation in seiner aktuellen Umgebung

[738] BLEULER 2008, S. 241.

[739] In der Langversion $R12^2$ entsprechen R I–II dem ersten, R III–VI sowie vii dem zweiten und viii–x dem dritten Liedteil. Dadurch erfolgt auch dort, wie BLEULER 2008, S. 240, anmerkt, eine „Integration des Textes in den Struktur- und Situationsrahmen von Sommerliedtypus I“. Dass Liedteil 2 und 3 in C hingegen nicht als abgeschlossene Blöcke aufeinanderfolgen, sondern alternieren, ist, wie bereits in den vorangehenden Abschnitten gezeigt wurde sowie aus der tabellarischen Darstellung der Neidhart-Lieder in C ab S. CLXXXIII der vorliegenden Arbeit hervorgeht, ein in dieser Handschrift relativ häufig zu beobachtendes Phänomen.

[740] Eine Übersetzung des Wortes als nhd. Interrogativpronomen *wann* ist für Neidhart nicht belegt; vgl. WIEßNER 1954b.

beziehen (C IX,4–7; evtl. C XI), entsprechen dem narrativen Abschnitt von Sommerlied-Typus I.

Anders als in der Grundform ist der dritte Liedteil hier allerdings durchweg im Präsens bzw. bei der Imagination einer gemeinsamen Zukunft mit der Geliebten (C IV,7; C V) im Konjunktiv gehalten. Zudem ist das lyrische Ich kein weibliches, das den Tanz im Dorf thematisiert, sondern mit dem männlichen Sprecher aus den anderen beiden Liedteilen identisch, der sich auf dem Kreuzzug befindet. Das Grundprinzip der räumlichen Struktur bleibt jedoch das gleiche: Im Zentrum steht ein Ich, für das das *hie* negativ konnotiert ist – aus der Sicht des Mädchens, das von seiner Mutter dazu gezwungen wird, im Haus und damit innerhalb des familiären Ordnungsgefüges zu bleiben, ebenso wie aus jener des Kreuzfahrers, der in Abwesenheit seiner Freunde, Verwandten und der Geliebten gemeinsam mit den romanischsprachigen Kreuzzugsteilnehmern, die seinem Gesang kein Gehör schenken, im Heiligen Land ausharren muss. In scharfem Kontrast dazu wird jeweils ein *da* beschrieben, zu dem das Sprecher-Ich strebt: Das Mädchen möchte gern am Tanz mit den anderen jungen Leuten (bzw. mit dem Ritter) teilnehmen, der im sommerlichen Freien unter der Linde stattfindet, während sich das männliche Ich nach dem Gesang vor einem ihm bekannten Publikum, das seine Lieder zu schätzen weiß, sowie der Nähe seiner Geliebten in seinem Heimatdorf sehnt, in das der Frühling ebenfalls Einzug gehalten hat. Somit sind die Grundform und die in SL 11 vorhandene Ausprägung von Liedteil 3 durch das Thema der „Unerreichbarkeit der sommerlichen Tanzkulisse“[741] verbunden.

Die genannten Abweichungen würden innerhalb des Systems von Liedtypus I mit Variationsform V (Variation im Tempusgebrauch) sowie Variationsform III (thematische Abweichung des dritten Liedteils) korrespondieren. Zusammen mit der Tatsache, dass das Lied nicht in Reien-, sondern in Periodenstrophenform gehalten ist (Variationsform II), ergeben sich hierbei allerdings bereits vier Abweichungen von der Grundform, was darauf hindeutet, dass der Text nicht Liedtypus I zugeordnet werden kann.

Zugleich besitzt SL 11 in C auch einige der bereits in Unterabschnitt b) angeführten Merkmale von Liedtypus II. Dazu gehört erstens die Verwendung der Periodenstrophe, welche die Tradition der (früh)höfischen Minnedichtung aufruft. Damit besteht auf formaler Ebene eine Verbindung zum Konzept der

[741] BLEULER 2008, S. 241.

erfüllten Liebe, das hier in der wiederholten Erwähnung der Geliebten des lyrischen Ichs seinen Niederschlag findet und in parodistischer Weise mit dem System der Hohen Minne interagiert.[742] Daneben ist auch hier – wie in Bleuler 2008 für Liedfassung R 12[1] angegeben – bezüglich der Themenstrukturierung eine „kontinuierliche Entfaltung des Gedankengangs“[743] zu erkennen. Zum einen ist das Kriterium erfüllt, dass das gesamte Lied im Präsens steht. Außerdem handelt es sich bei den verschiedenen Liedteilen in diesem Fall nicht um inhaltlich und formal voneinander isolierte Abschnitte, die nur lose aneinandergefügt sind, sondern es zeichnet sich eine Verknüpfung der einzelnen Strophen auf thematischer wie auch grammatischer Ebene ab. Als derartige „explizite Formen der Wiederaufnahme“[744] sind in C – analog zu R 12[1], wo sie nur z.T. in unterschiedlicher Reihenfolge vorkommen – die Wortresponsionen *verwandelot* (C I,5) – *wandelunge* (C II,1), *bote* (C III,2; C IV,1; C V,1) und *sagen* (C VI,5; C VII,2; C VIII,2) sowie die semantischen Entsprechungen *guoten* (C I,7) – *lieben* (C III,2) zu finden.

Gegen die These eines kohärenten Gedankengangs ließe sich nun mit Wenzel, Klein, Warning und Bleuler der Einwand erheben, dass in der C-Version durch die Auflösung der Botenfiktion in Str. IV und deren Wiederaufnahme in den nachfolgenden Str. VI–VIII ein inhaltlich-logischer Bruch befindet, der eine Verwirrung der Strophenreihenfolge gegenüber Handschrift R anzeigt. Allerdings handelt es sich dabei um eine Auffassung, die sich an den für R typischen Gegebenheiten orientiert: Würde dort eine Figur aufs Neue angesprochen werden, deren Existenz zuvor bereits negiert wurde, wäre dies als irritierendes Moment zu betrachten, das nicht „in die Kategorie der Neidhart'schen Ellipsen [gehört]“[745]. In C hingegen nimmt, wie bereits am Beispiel mehrerer Lieder gezeigt wurde, die Bekämpfung von Ordnungsgefügen in verschiedener Hinsicht einen noch prominenteren Stellenwert ein als in anderen Handschriften. Indem man dieses Merkmal ebenso auf die semantische Kohärenz des Textes überträgt, lässt sich für die in C vorhandene Liedversion als eine der R-Version gleichberechtigte Fassung argumentieren.

[742] Dahingehende Bezüge des Liedes wurden bereits u.a. bei KLEIN 2000 eingehend thematisiert.
[743] BLEULER 2008, S. 237.
[744] BLEULER 2008, S. 238.
[745] Vgl. BLEULER 2022, S. 239.

Als Ausgangspunkt hierfür dient die Beobachtung Bleulers, dass in Handschrift R verschiedene Kommunikationssituationen vorhanden sind: Zum einen äußert das lyrische Ich den Wunsch, mit seinen Freunden in der Heimat Kontakt aufzunehmen, wobei dieser naturgemäß „auf Distanz ausgerichtet" ist und angesichts der großen Entfernung gegenwärtig nicht realisiert werden kann; zum anderen scheitert die „auf Nähe angelegte[]" Kommunikation mit den anderssprachigen Kreuzzugsteilnehmern, die kein Interesse an seinem Gesang zeigen[746]. Beide Konstellationen sind in dieser Form auch in der C-Version erkennbar – anders als die dritte, die allerdings vordergründig in Bezug auf die Rolle des Sängers im Codex Manesse relevant ist und daher an späterer Stelle erörtert wird. Die Anrede des Boten durch das Ich kann nun ebenfalls im Bereich der Nähe verortet werden, nachdem sich diese Figur in unmittelbarer Hörweite des Sprechers befinden muss. In der Kurzversion R 12^1 wird diese Situation dahingehend aufgelöst, dass sich das Vorhandensein eines Boten als reines Gedankenspiel des lyrischen Ichs herausstellt, an dessen Stelle dieses selbst in die Heimat reisen möchte; in R 12^2 wird Str. VII durch Str. 7 ersetzt, sodass dort die entsprechende Strophe fehlt und die Botenfiktion aufrechterhalten bleibt. Beide Varianten sind dabei aus inhaltlich-logischer Sicht ohne Weiteres nachvollziehbar.

In der C-Version hingegen wird jedoch, wie bereits erwähnt, die bereits in Str. IV verworfene Idee des Boten in den drei letzten bis heute erhaltenen Strophen wiederaufgegriffen. Eine Möglichkeit, diese Gegebenheit abseits von der Zuschreibung eines Fehlers zur betreffenden Liedfassung zu interpretieren, besteht darin, in ihr einen Ausdruck der Zerstörung von Ordnung auf narrativer Ebene und somit auch eine Verstärkung des parodistischen Aspekts zu erkennen, der insgesamt ein essenzielles Merkmal von Neidharts C-Corpus darstellt. Während der Bote nur in derjenigen R-Version weiterhin adressiert wird, in der seine Existenz nicht negiert wird, spricht das Sänger-Ich in C VI–VIII mit einer Figur, die er selbst zuvor bereits als fiktiv entlarvt hatte. Dadurch wird der Eindruck evoziert, dass sich der Kreuzfahrer in einer äußerst misslichen Lage befindet, in der er aus der Verzweiflung heraus wieder mit dem vermeintlich einzigen Kommunikationspartner in seiner Umgebung – bei der es sich, wie dem Rezipienten bereits bekannt ist, um seine eigene Erfindung handelt – zu sprechen beginnt. Damit wird das Zusammenbrechen der Kommunikation in der C-

[746] Bleuler 2022, S. 241.

Version auf die Spitze getrieben: Nicht nur der Kontakt mit den Freunden und Verwandten in der fernen Heimat und den anderen Mitgliedern des Kreuzzugsheers in seiner Umgebung, sondern auch die als in unmittelbarer Nähe stattfindend imaginierte Interaktion mit dem Boten erweist sich als unmöglich, woraus die absolute Isolation des lyrischen Ichs resultiert. Seine offenkundig jeder Sinnhaftigkeit entbehrenden Versuche, mit der Außenwelt in Kontakt zu treten, wirken kläglich und entblößen seine Ohnmacht in parodistischer Weise.

In die Richtung von sich als schwierig gestaltender Kommunikation weist im Vorfeld dieser Entwicklung auch eine weitere Passage, die in der Form nur in Handschrift C überliefert ist: In Str. III, wo der Bote als möglicher Vermittler von Informationen zwischen dem Ich und seiner fernen Heimat eingeführt wird, heißt es hier:

> *Gerne ich aber sande*
> *der lieben einen botten dar*
> *[...]*
> ***ob** er das dorf erkande*
> *da ich die senden inne lie*
> (V. 1–2; 4–5; Hervorhebung d. A.)

Die zweite Hälfte des Satzes wird in dieser Fassung als Konditionalsatz realisiert, der Unsicherheit bezüglich der Frage ausdrückt, ob der Bote tatsächlich den Weg zum Heimatdorf des Ichs findet. Dem gegenüber steht in R und c die Formulierung *der daz dorf erchande* (R 12,III,4) bzw. *der das dorff erkant* (c 27[26],III,4); dort wird die Kenntnis des Zielortes durch den Boten also vorausgesetzt, sie ist mittels eines Relativsatzes zugleich Teil seiner Beschreibung. D.h., während in den anderen Versionen die Ankunft des Boten aufgrund seines geographischen Wissens nicht in Frage gestellt wird, ist es in C selbst unter Annahme der Existenz dieser Figur nicht sicher, ob sie den Zweck der Kommunikation mit der Heimat erfüllen kann. Dadurch ist in C bereits die erste Nennung des Boten mit Problemen bei der Verständigung des Ichs mit seinen Freunden und Verwandten verknüpft, wobei diese Schwierigkeiten später darin kulminieren, dass sich dieses zugleich einzige Kontaktmedium, das sich in seiner Nähe befindet, als nicht real herausstellt und sich seine weitere Kommunikationsversuche folglich als dysfunktional erweisen.

In Anbetracht dieser Argumentation kann im Fall von SL 11 in C somit sehr wohl ebenfalls von der kontinuierlichen Entfaltung eines Gedankengangs

gesprochen werden, was einem weiteren Merkmal von Sommerlied-Typus II entspricht.

Als weiteres Charakteristikum von Liedtypus II wird bei Bleuler die „Orientierung der Reflexion des Sängers am Leitwert der *vreude*“ beschrieben, die „sich auf die Ebene des metalyrischen Diskurses [verschiebt]“[747]: Das Sänger-Ich thematisiert explizit seine Rolle als Vortragender und sinniert über Bedingtheit und Zweck seines Gesangs. Dabei kommt es zu einer Auflösung der Grenze zwischen dem textinternen und textexternen Kommunikationssystem, nachdem die Reflexionen über das Handwerk des Sänger-Ichs innerhalb der erzählten Welt gleichzeitig auf den aktuellen Liedvortrag des realen Sängers vor höfischem Publikum bezogen werden können. Auf die R- und c-Version von SL 11 trifft dieser Zusammenfall von fiktiver und realer Situation in verstärkter Form zu: Neben den beiden bereits genannten Kommunikationssituationen des Ichs, die sich textintern auf Figuren in räumlicher Distanz bzw. unmittelbarer Nähe zu ihm beziehen, ist dort zusätzlich noch eine dritte vorhanden. Diese ergibt sich aus dem Vers *nu nemt des war* (R 12,III,3; bzw. bedeutungsgleich *ir* [n]*amt*[748] *sein wer* in c 27[26],III,3), der unmittelbar auf das Ansinnen des Ichs folgt, einen Boten in die Heimat zu schicken. Dabei handelt es sich nicht um die Anrede eines textinternen Publikums, nachdem die anderen Kreuzfahrer dem Sänger offenkundig keine Beachtung schenken und der Bote nicht im Plural adressiert würde, sondern mittels dieses Verweises wird die Grenze zwischen erzählter und außersprachlicher Welt durchbrochen, indem „für einen Augenblick [...] die Aufmerksamkeit auf das Hier und Jetzt der Vortragssituation gelenkt [wird].“[749] Dadurch konnte sich das tatsächliche Publikum angesprochen fühlen; es ist vorstellbar, dass ein solcher Bezug auf die unmittelbare Gegenwart der Gesangsaufführung die Bindung zu den Rezipienten stärken und deren Aufmerksamkeit erhöhen sollte.

Für die C-Version ist das Zusammenfallen der beiden Kommunikationssysteme in reduziertem Ausmaß zu bestätigen. Einerseits wird hier ebenfalls die Sängerrolle reflektiert, indem das Ich über die mangelnde aktuelle Anerkennung seiner Darbietung klagt, die im Kontrast zu der Dankbarkeit steht, die ihm dafür zu Hause zuteilwerden würde (Str. II). Auch

[747] Vgl. BLEULER 2008, S. 191.

[748] *der neme des war* C, *nv nemt des war* R, *ir mamt sein wer* c.

[749] BLEULER 2008, S. 238.

die positive Wirkung seines Gesangs auf sein heimatliches Publikum wird thematisiert (Str. V). Andererseits ist hier – im Gegensatz zu den beiden anderen Textzeugen – keine Publikumsanrede überliefert; die Variante *der neme des war* (C III,3) referiert auf den nur innerliterarisch imaginierten Boten, womit der Wunsch des Sänger-Ichs innerhalb der erzählten Welt bleibt.

Auch die Orientierung des Gesangs am höfischen Leitwert der *vreude* ist in der C-Version erkennbar, wobei diese Empfindung dort allerdings an anderer Stelle zu verorten ist als in R und c. In diesen Textzeugen wird die Freude spendende Funktion des Liedvortrags an der Reaktion der Freunde in der Heimat verdeutlicht (Hervorhebung d. A.):

Hs. R	**Hs. c**
Gegen der wandelunge	*Gegen der wandelunge*
singent wol diu vogelin	*wol singen alle vogelein*
den vriunden min	***den freu*[n]*den***[750] ***mein***
den ich gerne sunge	*Ich nu gern sunge*
des si mir alle sagten danch	*das sie mir alb beweisten danck*
(R 12,II,1–5)	(c 27[26],II,1–5)

In der C-Version spricht das Sänger-Ich hingegen von *der vrowen min*, für die es gern Lieder zum Besten geben würde, wofür ihm ihre Anerkennung sicher sei (C II,1–5). Demnach ist es hier auch die durch den Gesang des Ichs ausgelöste *vreude* der Geliebten und nicht jene der *vriunde*, die den Sänger in der unmittelbar darauffolgenden Strophe zum Wunsch nach seiner Rückkehr in die Heimat bewegt. Erneut – bzw. diesmal auch in der Parallelüberlieferung – thematisiert wird der Zusammenhang zwischen Singen und Freude in Str. V (R-Nachtragsstrophe 8 bzw. c 27[26],X). Für C ist dabei eine Art ‚Kreislauf der *vreude*' in Verbindung mit der Liebesthematik festzustellen: Wenn es das Ich aus der – in C singulären – Motivation, seiner Geliebten durch Gesang *vreude* zu bereiten, bewerkstelligt, zurück nach Hause zu reisen, kann es zusammen mit ihr alt werden. In diesem Fall führt sein Liebesglück dann zu einer Steigerung seiner Liedproduktion,[751] an der sich wiederum sowohl seine Dame, die sich dann in

[750] Nachdem das Singen der Vögel für die ‚Freuden' des Sprecher-Ichs, wie es in c angegeben wäre, wenig Sinn ergeben würde, wurde das Wort *vreuden* zu *freu*[n]*den* konjiziert.

[751] KLEIN 2000, S. 26f. spricht in Bezug auf diese Passage von einer mangelnden „syntaktischen Verklammerung von [...] Liebesglück des Sängers und [...] Beglückung unzähliger Herzen", nachdem diese beiden Elemente hier grammatisch nicht durch eine Wenn-dann-Beziehung

seiner unmittelbaren Nähe befindet, als auch ein erweitertes Publikum (*tusent herzen*, V. 5) erfreuen können. Angesichts dessen ist – anders als bei Warning in Rekurs auf Klein konstatiert – eine Verbindung des Erfolgs des Sänger-Ichs bezüglich der Frau mit einer positiven Entwicklung in seinem künstlerischen Schaffen auch in C durchaus erkennbar, selbst wenn auf sein Handwerk hier nicht mehr im letzten Vers explizit in Form von *gewerft* (R) bzw. *gewerb* (c) Bezug genommen wird. Aus dieser Perspektive ist auch eines der Argumente für die in der Forschung postulierte mangelnde Komplexität der C-Version entkräftet.

Somit kann SL 11 im Codex Manesse einerseits bezüglich seines Struktur- und Situationsrahmens, der ein dreiteiliges Konstruktionsprinzip erkennen lässt, Liedtypus I zugeordnet werden, während das Lied zugleich aber auch eine kontinuierliche Entfaltung von Gedankengängen aufweist, die ebenso wie die Strophenform und die metalyrische Reflexion der Sängerrolle in Hinblick auf den Leitwert der *vreude* Liedtypus II entspricht.

Ein Unterschied gegenüber Liedtypus II, der ebenso die gesamte Parallelüberlieferung betrifft, besteht jedoch darin, dass SL 11 – wie bereits beim Vergleich mit Liedtypus I angedeutet – nicht in Anlehnung an die Hohe Minnelyrik in einem abstrakten, zeitfreien Raum zu verorten ist. In dieser Hinsicht kann mit Bleuler davon gesprochen werden, dass das Lied im „Spannungsfeld zwischen Nah- und Fernraum" situiert ist, nachdem durch den Natureingang ein Handlungsraum etabliert wird, der sowohl das negativ konnotierte *hie* als auch das positiv dargestellte *da* umfasst.[752] Letzteres ist nicht etwa der Hof, sondern das Heimatdorf des Ichs, wodurch zum einen die Neidhart'sche Welt der *dörper*, in der die dem Hohen Minnemodell

wiedergegeben werden: *Solt ich mit ir alten / ich han noch eteslichen don* (C) vs. *Solt ich mit ir nu alten / ich het noch etteslichen don* (R, c). Die Tatsache, dass *haben* in der C-Version als Indikativ realisiert ist, lässt aus Kleins Sicht den auf die Geliebte bezogenen Wunschsatz in V. 1 isoliert von der Ankündigung zahlreicher weiterer, ein großes Publikum erfreuender Lieder ab V. 2 erscheinen. Allerdings liegt eine Verknüpfung dieser beiden Elemente trotz ihrer rein formalen Trennung in C sehr nahe, nachdem a) ihre unmittelbar aufeinanderfolgende Nennung aus pragmatischen Gründen einen Sinnzusammenhang suggeriert, b) die Geliebte als Figur, die sich am Gesang des Ichs erfreut, auch bereits in C II erwähnt wird, und c) V. 6, *gewnne ich heil* – was sich angesichts der mangelnden Kreuzzugsmotivation des Ichs auf Erfolg bei der Geliebten beziehen muss – ebenso als nachgestellte Bedingung für *das tusent herzen wurden geil* (V. 5) interpretiert werden kann. Auch aus diesen Gründen erscheint eine Beurteilung der C-Version als „thematisch-inhaltlich anspruchslosere Version" (S. 27) als nicht gerechtfertigt.

[752] Vgl. BLEULER 2008, S. 239.

zuwiderlaufende Liebeserfüllung möglich ist, in die Konzeption des Liedes miteinbezogen wird.

Über dieses bipolare Raummodell werden zum anderen, wie es Bleuler für die R-Version beschreibt, auch „Elemente aus der gängigen Kreuzzugsrhetorik [...] aufgegriffen, um sie in adversativer Bedeutung einzusetzen“[753]: Ziel des durch die Missstände auf der Kreuzfahrt desillusionierten Ichs ist seine Heimat, wo es sich statt dem Kampf gegen die ‚Ungläubigen‘ im Dienste Gottes der weltlichen Liebe zuwenden möchte. Eine noch stärkere Ausrichtung des Liedinhalts auf die Kreuzzugsthematik findet sich in der C-Version in Analogie zu R 12[2]: Durch das Hinzukommen von R-Nachtragsstrophe 8 wird hier auch der Begriff *heil* umgedeutet, der im Rahmen der mittelalterlichen Kreuzzugspropaganda auf das Seelenheil im Jenseits bezogen ist, hier jedoch auf die Wiedervereinigung mit der Geliebten referiert (vgl. C V,6). In der heute nicht mehr erhaltenen Strophe C *34, die in Kapitel II als R-Nachtragsstrophe 9 bzw. c 27[26],VII identifiziert werden konnte, wird durch das Ich zudem der Wunsch nach weltlichem Tanzvergnügen mit den Freunden in der Heimat geäußert (V. 1–3). Auch die Notwendigkeit einer Rückkehr nach Hause – das gemäß Handschrift R und c in Österreich zu verorten ist (vgl. V. 7) –, wird erneut betont. Trotz der Ungewissheit, ob C *35 und *36 ebenfalls mit den in Kapitel II vorgeschlagenen Strophen der Parallelüberlieferung identisch sind[754], kann hier u.a. angesichts der eindeutig zuordenbaren Strophe wie auch bei der R-Langversion von einer Zuspitzung „der Perspektive auf die Kreuzzugslyrik“[755] die Rede sein.

---

[753] BLEULER 2008, S. 238.

[754] In diesem Fall würde C *35 (R 12,N [VII] / c 27[26],VIII) die Beschwörung des Boten beinhalten, seinen Dienst möglichst schnell zu erledigen, sowie den der zeitgenössischen Kreuzzugsrhetorik diametral entgegengesetzten Wunschsatz *den lieben tach / lazz uns got geleben / daz wir hin heim ze lande strichen* (V. 5–7, nach R), wonach einmal mehr der Tag der Heimkehr – und nicht etwa jener der ‚Befreiung‘ Jerusalems oder des Eintritts ins Jenseits – als sehnsüchtig erwartetes Ziel deklariert wird. In C *36 (R 12,N [X] / c 27[26],XI) ist die angestrebte Reise *uber se* (V. 5), die in der mhd. Kreuzzugspropaganda die Hinfahrt ins ‚Heilige Land‘ beschreibt, vielmehr die Rückreise in die Heimat, wobei das Ich das Ausharren am Zielort der Kreuzfahrt – das ihn laut dem Heilsversprechen der Kirche zum ewigen Leben führen sollte – in der R-Version als seinen *tot* (V. 3) bezeichnet. Am Ende der Strophe wird mit der Aussage *nindert wær ein man baz dann da heim in siner pharre* (V. 7, nach R) explizit die heimatliche Pfarrgemeinde dem Kreuzzugsunterfangen in der Fremde vorgezogen.

[755] BLEULER 2008, S. 239.

Nimmt man zusammenfassend die Alleinstellungsmerkmale der C-Version von SL 11 in den Blick, die sich aus ihrer Analyse im Vergleich mit der Parallelüberlieferung ergeben, so wird hier eine andere thematische Schwerpunktsetzung erkennbar. Den dahingehenden Betrachtungen ist voranzustellen, dass dem lyrischen Ich in diesem Lied prinzipiell drei verschiedene Rollen zukommen: Jene des Sängers, der über mangelnde Wertschätzung vonseiten seines gegenwärtigen Publikums klagt und lieber in der Heimat singen möchte; jene des Liebenden, der sich nach seiner Geliebten in der Heimat sehnt; und jene des Kreuzfahrers, der jeglichen Enthusiasmus für seine Mission verloren hat. Jede dieser Rollen – die jeweils mit einem Konflikt verbunden sind, der nur durch die Heimreise des Ichs gelöst werden kann – ist in ihren Grundzügen in allen Liedversionen angelegt. Mit Blick auf die formale und inhaltliche Gestaltung des Textes im Codex Manesse wird jedoch deutlich, dass die Liebesthematik – und damit die parodistische Rezeption des Hohe-Minne-Konzepts – hier gegenüber den Versionen in R und c, in denen die Sängerrolle betont wird, einen prominenteren Stellenwert einnimmt. Damit kommt es in C neben dem Ad-absurdum-Führen narrativer Konventionen auch zu einem verstärkten Kampf gegen das Ordnungsgefüge der klassischen Minne.

Dies zeigt sich erstens anhand der bereits erwähnten Substituierung der *vriunde* durch die *vrowe* in Str. II,2–5, die sich somit als ursächlicher Beweggrund für den Rückkehrwunsch des lyrischen Ichs in C erweist (Hervorhebungen d. A.):

Hs. C	**Hs. R**	**Hs. c**
wol singent elliu vogellin	*singent wol diu vogelin*	*wol singen alle vogelein*
der vrowen min	***den vriunden min***	***den freu*[n]*den mein***
gern ouch ich ***ir*** *sunge*	***den*** *ich gerne sunge*	*Ich nu gern sunge*
des ***si*** *mir* ***seite*** *guoten danc*	*des* ***si*** *mir alle* ***sagten*** *danch*	*das* ***sie*** *mir* ***alb*** *beweisten danck*

Zugleich bringt diese lexikalische Variation auch mit sich, dass die Figur der Geliebten in dieser Version bereits in der zweiten Strophe eingeführt wird, während das in den anderen Textzeugen erst in der dritten der Fall ist. Dasselbe gilt für C IV, wo der Wunsch des Ichs nach einem Treffen mit der Geliebten in seinem heimatlichen Zimmer thematisiert wird (vgl. V. 7): Diese Strophe ist in R erst an siebter und in c an elfter Stelle überliefert. Diejenige Strophe, die in den anderen beiden Handschriften Str. IV ist, enthält keinerlei Referenzen auf die

Frau. Auch C V mit der Wunschvorstellung, gemeinsam mit der Geliebten alt zu werden, was der Liedproduktion des Ichs zugutekäme (vgl. V. 1–6), wurde in der C-Version gegenüber der Parallelüberlieferung vorangestellt; in R handelt es sich dabei um Nachtragsstrophe 8, in c steht sie an zehnter Stelle. Keine zusätzliche Stärkung der Rolle des Liebenden, jedoch eine weitere Verschiebung der Perspektive von der Rolle des Ichs als Sänger weg bewirkt indes eine lexikalisch-morphologische Abweichung von C in Str. VI: In der dahingehenden Botenanrede heißt es in Bezug auf die Rückkehr in die Heimat *in kurzen tagen / du sehest uns mit freuden dort*, d.h. das Ich spricht den Boten – der sich bereits zuvor als Fiktion herausgestellt hat – direkt an. In R und c hingegen steht das Verb *sehens* als kontrahierte Form von ‚sehen sie' in der dritten Person Plural, wobei mit ‚sie' die zu Hause gebliebenen Freunde gemeint sind. Diesen gegenüber agiert das Ich als Sänger, was zugleich auch der Rolle des realen Autors entspricht, während es sich beim Boten lediglich um eine textintern zu verortende Figur handelt. Somit wird in C zugleich auch das Deutungspotential dieser Passage auf die Ebene der erzählten Welt eingeschränkt.

Offensichtlich erfolgten also in C inhaltliche Eingriffe sowie Strophenumstellungen, die angesichts der Konsequenz, dass SL 11 in C daraus als insgesamt stärker auf die Liebendenrolle des Ichs ausgerichtet hervorgeht, durchaus planvoll wirken. Ob diese Veränderungen vom C-Schreiber durchgeführt wurden oder bereits in einer heute nicht mehr erhaltenen Vorlage angelegt waren[756], kann nicht letztgültig beantwortet werden. Die Tatsache, dass – wie in den vorangehenden Abschnitten der vorliegenden Arbeit gezeigt werden konnte – die Sommerlieder in C tendenziell einen stärkeren Fokus auf die Liebesthematik aufweisen als die anderen Textzeugen, gibt dennoch Hinweise auf ein eigenständiges redaktionelles Arbeiten des Schreibers, der sich in diesem Fall nicht auf eine mechanische Abschreibtätigkeit beschränkt, sondern auch konzeptionelle Eingriffe in den Text vorgenommen hätte.

Ein Grund, weshalb der Liedversion im Codex Manesse in der Forschung eine geringere Komplexität zugeschrieben wird, besteht darin, dass hier die „Annäherung von externem und internem Kommunikationssystem [...] weniger

[756] Ein Zurückgehen der heute vorliegenden Textzeugen R, C und c auf dieselbe Vorlage kann angesichts zahlreicher lexikalischer wie morphologischer Unterschiede (vgl. Anhang a, S. 15ff.) jedenfalls ausgeschlossen werden.

stark ausgeprägt“[757] ist. Dies wird vor allem angesichts der bereits erwähnten Tatsache deutlich, dass hier in C III,3 anders als in R und c keine Publikumsanrede (*nu nemt des war*) vorhanden ist, sondern das Ich in der dritten Person über den Boten spricht (*der neme des war*). Führt man allerdings den Gedanken, dass in der C-Version eine Verdichtung der Perspektive auf die Rolle des Liebenden vorliegt, weiter, so lässt sich argumentieren, dass diese – anders als die Doppelrolle des Sängers – nur textintern von Relevanz ist. In der konkreten Aufführungssituation vor höfischem Publikum hätte eine deiktische Geste bei einer derartigen Schwerpunktsetzung keinen Sinn ergeben, da das Liebesverhältnis nur innerhalb der erzählten Welt existiert. Unter diesem Gesichtspunkt ist festzustellen, dass das Fehlen dieses Stilmittels nicht etwa Ausdruck einer geringeren Qualität bzw. Komplexität der C-Version ist, sondern in C schlichtweg keine Notwendigkeit für ein Zusammenfallen der beiden Kommunikationssysteme durch eine ambig zu deutende Publikumsansprache besteht.

Anhand der unterschiedlichen Perspektivierung in C ist zugleich auch der dritte Punkt zu erklären, der als Argument für R als „raffiniertere Fassung“ genannt wird: Dass der Sänger in der Heimat für *vreude* sorgt und sein Fehlen „negative[] Konsequenzen“ mit sich bringt, komme in C „nur indirekt zur Geltung“[758], nachdem sein Liedvortrag dort vordergründig an die Geliebte und nicht an die Freunde adressiert ist. Wie bereits erwähnt evoziert der Gesang jedoch auch bei dieser *vreude*, und es wird deutlich, dass aufgrund seiner Abwesenheit der angesprochene ‚Kreislauf der *vreude*‘ nicht in Gang kommen kann. Die Ausrichtung des Singens an diesem Leitwert bleibt also bestehen, nur die adressierte Figur ändert sich, was mit der Prominenz der Liebesthematik in C begründbar ist.

Insgesamt stellt die C-Version somit eine Art Hybridfassung von R 12[1] und R 12[2] dar, die Merkmale von Liedtypus I und II vereint, wobei durch das Raumkonzept die *dörper*-Welt des Neidhart’schen Sommerliedgenres miteinbezogen und – unter Berücksichtigung der rekonstruierten Strophe C *35 – die Kreuzzugsthematik verstärkt in den Blick genommen wird. Unter der Prämisse, dass hier durch eine konzeptuelle Umarbeitung von Strophen die narrative Perspektive von der Rolle des Ichs als Sänger weggeführt und zu jener

[757] WARNING 2007, S. 80, nach KLEIN 2000.
[758] WARNING 2007, S. 81.

als Liebender verlagert wurde, ist die Fassung von SL 11 im Codex Manesse gleichwertig zur Überlieferung in den anderen Textzeugen zu betrachten.

Variierte Kombinationsform unter Einbezug von Winterlied-Elementen: C 107[189]–109[191]

Bei diesem Text handelt es sich um ein weiteres Lied, das sowohl Elemente von Liedtypus I als auch von Liedtypus II enthält und dabei in seiner spezifischen Ausprägung in Neidharts C-Corpus einzigartig ist. Darüber hinaus entspricht es nicht der Grundform des zweiten Liedtypus, sondern stellt, wie der Blick in die Parallelüberlieferung zeigt, eine Reduktionsform davon dar, die außerdem eine Abweichung von der Strophenform sowie eine Variation im Tempusgebrauch aufweist.

Der Codex Manesse ist für C 107[189]–109[191] mit Abstand der früheste Überlieferungsträger; abgesehen davon ist das Lied erst wieder in Textzeugen des 15. und 16. Jahrhunderts eingetragen (in Papierhandschrift c als Nr. 3, im Augsburger Neithart-Fuchs-Druck z an 29. und im Frankfurter Neithart-Fuchs-Druck z_2 an 26. Stelle). Während es in Handschrift C lediglich drei Strophen umfasst, sind in c sechs und in den Drucken jeweils fünf überliefert, wobei die erste Strophe der beiden anderen Textzeugen, die nur dort vorhanden ist, im Hinblick auf die typologische Einordnung des Liedes eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt.

Bereits in den ersten drei Versen zeigt sich ein charakteristisches Element von Liedtypus I:

> *Es wirfet der ivngen vil*
> *vf der strassen einen bal*
> *dast des svmers erstes spil*
> (C 107[189],I,1–3)

Hiermit wird eingangs ein konkreter Handlungsraum entworfen, welcher den Hintergrund für das weitere Geschehen bildet. Im Gegensatz zur Grundform von Liedtypus II ist das Lied somit nicht in Anlehnung an den Hohen Minnesang in einem „abstrakten, zeitfreien Raum" angesiedelt, sondern es wird explizit angegeben, dass die Handlung im Sommer spielt – worauf auch bereits das Ballspiel im Freien allein hindeuten würde –, und dass der Ort des Geschehens die Straße im Dorf ist, die Szene also in der *dörper*-Welt angesiedelt ist. Zwar wird hier die für Liedtypus I übliche Tanzthematik durch das Ballspiel

ersetzt, und die Figuren bewegen sich nicht etwa unter der Tanzlinde, sondern in etwas weniger naturnaher Umgebung, doch die mit dem geschilderten Treiben verbundene „Körperlichkeit der Sprecherfigur und mit ihr die Raumperspektive“[759] sind auch in dieser Variante feststellbar. Auch das thematische Grundprinzip – d.h. junge Leute vergnügen sich bei Anbruch der warmen Jahreszeit im Freien – bleibt bestehen. Innerhalb dieser Eingangsverse wird zudem durch die Aktivität des Ballwerfens die implizite Information vermittelt, dass den folgenden Schilderungen ein erotischer Subtext zugrunde liegt. Die gemäß Fritsch auf das Liebeswerben ausgerichtete Komponente dieses sommerlichen Spiels wurde bereits erwähnt; dass C 107[189]–109[191] im einschlägigen Kapitel – anders als SL 17, SL 21, SL 25 und HW XL,7 – gar nicht genannt wird,[760] reflektiert die allgemein sehr übersichtliche Forschungslage bezüglich dieses Liedes, das von Haupt in der Kategorie der „unechten“ Lieder ediert wurde.

Die spatiale und temporale Einordnung des Textes wird also durch die spezifischen Merkmale von Liedtypus I bestimmt. Dasselbe kann in Bezug auf die Thematik des Liedes gesagt werden, dessen gesamter Inhalt – wie bereits erwähnt –innerhalb des *dörper*-Milieus zu verorten ist. Während in Texten, die allein dem Liedtypus II entsprechen, „auf einen Rückblick in die *dörper*-Welt [verzichtet]“[761] wird, ist dies laut Bleulers Definition ein Kennzeichen von Liedtypus I. Zwar werden die Dorfbewohner nicht explizit als solche bezeichnet, doch es werden Namen genannt, von denen einige wie etwa *ivtelin* (C III,3) oder *eppen* (C III,15) auch in anderen Liedern des Typus I in Erscheinung treten. Auch der gesamte Duktus des Textes entspricht jenem der Passagen anderer Neidhart-Lieder, in denen das Sänger-Ich die Feindschaft gegenüber den *dörpern* sowie das tölpelhafte Verhalten und die Gewaltbereitschaft der Dorfbewohner untereinander beschreibt: Bereits eingangs vermittelt es mit den Worten *das ist ein spil vnd ein ding / des ich iemer gerne embir* (C I,6–7) seine persönliche Distanz zum Geschehen und drückt mit *was ob mir / des dorfes neue gebe einen stos* (C I,8–9) zudem die Befürchtung aus, selbst Opfer des gewalttätigen Treibens eines *dörpers* zu werden. Auch abwertende Kommentare bezüglich

[759] BLEULER 2008, S. 191.

[760] Vgl. FRITSCH 1976, S. 85ff; in SL 17 und HW XL,7 erkennt Fritsch dabei im Gegensatz zu den anderen beiden Liedern allerdings keine metaphorische Deutungsmöglichkeit.

[761] BLEULER 2008, S. 191.

dessen Charakter (*des vnfuoge ist alse gros*; C I,10) und der Ballwürfe im Allgemeinen (*vnzitiger krankes fliuge / mag man wunder schowen da*; C II,6–7) kommen zur Sprache.

Durch die Formulierungen *Boppe ioechtet envnt her / alsam er habe ein wilt ersehen* (C II,1–2) und *so kvmt einer heisset ber* (C II,3) wird implizit eine Verknüpfung der Handlungen der betreffenden Dorfbewohner mit animalischem, triebhaftem Verhalten evoziert. Diese bildet die Überleitung zur darauffolgenden, bereits im übergeordneten Motiv des Ballwerfens inhärent angelegten Thematik der Liebeswerbung, die ebenfalls in der zweiten Strophe eingeführt wird. Auch Ber wünscht sich, dass ihm der Ball zuteilwerden möge (vgl. C II,5), damit er derjenige sein kann, auf dessen Zuwurf die am Spiel beteiligten jungen Frauen hoffen (vgl. C II,9–18). An der Stelle bestätigt sich wieder die von Fritsch getroffene Feststellung, dass in diesem Rahmen das Zielen mit einem Ball auf eine Figur gleichbedeutend mit dem Abzielen auf den Gewinn eines der Mädchen gelesen werden kann.[762] Dementsprechend heißt es auch in der dritten Strophe: *swelhiu den bal kan beiagen / diu sol lob ze vorderst tragen* (C III,5–6). Das Buhlen um die Gunst der Frauen artet unter den *dörpern* – wie aus zahlreichen weiteren Liedern Neidharts bekannt – rasch in rohe Gewalt aus, wie hier am Beispiel der Spielteilnehmer Tünzel und Erkenbold geschildert wird:

er sties manige dirne nider
als in sin vnfuoge hies
dar nach sties
erkenbolt ein dirnelin das lief nach dem balle
er sties es imme schalle
vber eppen bein
das im erschein
ein kniekel von dem valle
(C III,10–17)

Hier kommt es nicht etwa zu Gewalt zwischen den rivalisierenden männlichen Dorfbewohnern, sondern sie wenden diese gegenüber den Mädchen an, die sie eigentlich für sich gewinnen möchten – was nicht nur den Konventionen des ‚klassischen' Minnesangs, gemäß denen sich der Mann der Frau unterwirft und sie mit großem Respekt behandelt, diametral entgegengesetzt ist, sondern auch in ganz pragmatischer Hinsicht auf den ersten Blick der Liebeswerbung nicht

[762] Vgl. FRITSCH 1976, S. 108.

dienlich erscheint. In diesem Fall zeigt sich jedoch, dass mit derartigem Verhalten aus Sicht eines *dörpers* auch Erfolg verbunden ist: Durch den Stoß, den Erkenbold einem Mädchen verpasst, sodass es über Eppes Bein stürzt, bewirkt er, dass er einen Blick auf ihr nacktes Knie erhascht. Im Gegensatz zur Gedankenminne des Hohen Minnesangs handelt es sich dabei um ein sehr konkretes erotisches Moment, das wiederum charakteristisch für den – wie die vorangegangenen Analysen gezeigt haben – auf Tabubrüche konzentrierten Neidhart-Liedbestand des Codex Manesse ist. Hier vollzieht sich die Störung des sozialen Ordnungsgefüges nicht etwa auf gesellschaftlich-familiärer Ebene, sondern wiederum in Bezug auf die Liebesthematik, indem ein Mann durch die Anwendung von Gewalt seinem Ziel, d.h. dem erotischen Kontakt mit einer Frau, näherkommt.

Die soeben erwähnten Aspekte, die die *dörper*-Thematik betreffen, werden andernorts vorwiegend in den Dörperklagen bzw. Dörperberichten, d.h. im zweiten bzw. dritten Liedteil der Winterlieder (siehe Unterabschnitt III.2.2.3) thematisiert. Daher ist im vorliegenden Text zugleich zumindest ein impliziter Anklang an die Winterlieder festzustellen, während das Geschehen auf der Ausdrucksebene eindeutig im Sommer verortet und die kalte Jahreszeit mit keinem Wort erwähnt wird.

Typisch für Liedtypus II erscheint hingegen die Art und Weise der Themenstrukturierung: Hier sind nicht etwa – wie in Liedtypus I – mehrere Liedteile zu erkennen, sondern der Ablauf des Ballspiels wird in Form eines kontinuierlichen Gedankengangs ohne strukturelle Brüche vermittelt. Ginge man von einer Zuordnung des Textes zu Liedtypus I aus, so wäre es zwar möglich, angesichts des – ebenso auf die Parallelüberlieferung zutreffenden – Fehlens eines Natureingangs sowie des Freude-/Tanz-Appells auf eine Reduktionsform zu schließen, die lediglich aus einem Dörperbericht besteht und in der als zusätzliche Variationsformen statt der Reien- die Kanzonenstrophe verwendet wird sowie das Tempus teilweise ins Präsens abweicht. Bei einer genaueren Betrachtung des Liedes zeigt sich jedoch, dass die Beschaffenheit des potentiellen dritten Liedteils einer derartigen Kategorisierung widerspricht: Dieser beginnt nämlich nicht, wie in der Grundform festgelegt, mit einer Frauenrede, sondern es handelt sich um die Erzählung von Ereignissen innerhalb des *dörper*-Milieus, die ohne Thematisierung der Sprecheridentität wiedergegeben werden. Das bedeutet, es wäre zusätzlich noch eine thematische Abweichung des dritten Liedteils festzulegen; dies wiederum würde allerdings die

Anzahl der Variationsformen im Lied auf vier erhöhen. Wird die in Abschnitt III.2.2 für die Zuteilung zu den einzelnen Liedtypen festgelegte Begrenzung von drei Variationsformen überschritten, kann das betreffende Lied allerdings nicht mehr dem ursprünglich angenommenen Liedtypus zugeordnet werden, sondern es muss einem anderen bzw. – wie in diesem Fall, nachdem die Raum-Zeit-Konstellation nicht Liedtypus II entspricht – einer Kombination verschiedener Liedtypen angehören.

Ein weiteres Argument für die Einordnung des Liedes als Mischform aus Liedtypus I und II besteht in einem Charakteristikum der letzteren Gruppe, das in der Parallelüberlieferung zur C-Version anzutreffen ist. Dort befindet sich nämlich u.a. mit der dort jeweils ersten Strophe noch ein zusätzlicher Bestandteil des Liedes, der mit einer metalyrischen Reflexion über das Singen ein spezifisches Merkmal von Liedtypus II enthält. Die in c und in den Drucken hinzugefügte Strophe weist den Gestus einer Zeitklage auf:

Es sind als kluoge leút,
*woellend mir un*d *ist nit lanck,*
daz von teuschen landen schied
froed und daby froelich gesanck
*un*d *des enmag nit anderst gesein*
*ainer der sprich*et*: „es ist mein“,*
*un*d *ist fro mit meiner hab.*
„nun lat ab
allenn unnucz paurn schimpff!“
nun hat sein schall vast ungelimpff,
als ob ich trag froelichen muot
anne guot.
darumb wil ich von warhaftigen dingen
schimpliche lider singen.
es kompt aldar,
das manig scharr
darnach beginet ringen.
(nach z 29,I)[763]

[763] Nachdem zu diesem Druck kein Digitalisat verfügbar war, orientiert sich die Transkription der Strophe mitsamt der ihm hinzugefügten Interpunktion und Konjekturen an deren Wiedergabe in der Salzburger Neidhart-Edition (SNE). Der einzige Unterschied zu dem dort abgedruckten Text

An dieser Stelle bedauert das lyrische Ich, dass die personifizierte *froed* vor nicht allzu langer Zeit Deutschland verlassen hat, womit auch der Verlust von *froelich gesanck* im gesamten Land verbunden war (V. 2–4). Als Ursache für diese Entwicklung nennt das lyrische Ich Habgier, die Streitigkeiten um Besitz zur Folge hat, und angesichts derer das Singen als Ausdruck von Hochstimmung nicht mehr angebracht ist (V. 6–7). Um einen Kontrast zu den unerfreulichen Tendenzen der Gegenwart zu schaffen, kündigt das Ich – das sich nun explizit in seiner Rolle als Sänger präsentiert – jedoch an, im Folgenden nun über *warhaftige*[] *dinge*[] *schimpliche*, d.h. scherzende Lieder zu singen. Dieser Entschluss wird im nächsten Atemzug durch die Erwähnung eines Anspruchs vonseiten des Publikums begründet und zugleich bekräftigt: Eine große Schar würde sich eine solche Form der Unterhaltung wünschen (vgl. V. 16–17). In dieser Strophe kommt somit ein metalyrischer Diskurs zur Sprache, wie ihn Bleuler als typisches Element von Liedtypus II beschreibt. Das lyrische Ich tritt im gesamten Lied nicht als Liebender und damit Rivale der *dörper* im Werben um die Frauen beim Ballspiel auf, wenngleich es sich in den auch im Codex Manesse überlieferten Strophen allgemein in abwertender Weise zu den Aktivitäten der Dorfbewohner verhält; in der einzigen Strophe, in der das Ich explizit seine Rolle anspricht, ist es jene des Sängers, der über die Auswirkungen gesellschaftlicher Entwicklungen auf die *froed* und damit auch den Gesang nachdenkt, der als damit untrennbar verbunden dargestellt wird (vgl. V. 2–4). Die „Orientierung am Leitwert der *vrevde*“[764] bzw. der Wunsch, diesen wieder zum Leben zu erwecken, dient ihm als Anstoß für seine Liedproduktion, die sich im vorliegenden Text manifestiert.

Bezogen auf das Verhältnis der abstrakten liedinternen Welt zur konkreten Situation der Lieddarbietung durch den historischen Sänger kann in weiterer Folge mit Bleuler gesagt werden, dass die „Grenze zwischen interner und externer Kommunikationssituation“[765] verschwimmt. Wenn der Sänger in der aktuellen Aufführungssituation Überlegungen bezüglich seines Gesangs als Resultat, aber auch Auslöser allgemeingesellschaftlicher *vreude* verbalisiert, dann können diese ebenso als Gedankengang des innerhalb der *histoire* zu verortenden, fiktiven

besteht darin, dass die Superskripte als jeweils auf den überschriebenen Vokal folgend dargestellt werden.

[764] BLEULER 2008, S. 191.

[765] BLEULER 2008, S. 191.

Sprecher-Ichs als auch als Kontemplationen des realen Künstlers betrachtet werden, die sich auf sein Handwerk innerhalb der textexternen Welt beziehen. Dementsprechend gilt zumindest für die erste, in c und z / z_1 / z_2 überlieferte Strophe dieses Liedes auch, dass „die aus den Sommerliedern vertrauten Fiktionssignale (situativer Rahmen, narrative Perspektive[766]), die die Distanz zwischen der Welt des Liedes und der außersprachlichen Wirklichkeit etablieren, fehlen [...]."[767] Den situativen Rahmen bildet hier anstelle von Szenen, die – wie in den darauffolgenden bzw. allen in C vorhandenen Strophen – eindeutig der *dörper*-Welt zuzuordnen sind, der durch das Sänger-Ich beklagte Niedergang von Tugenden, die der Habsucht gewichen sind, wobei dies genauso als Referenz auf Tendenzen innerhalb der erzählten wie auch der realen Welt gedeutet werden kann. Dies führt zu einer Überblendung von beiden Dimensionen, die den Anlass für die Darbietung der folgenden Erzählung – die im Gegensatz zur ersten Strophe angesichts der dem Publikum bekannten *dörper*-Welt von diesem als fiktiv identifiziert werden kann – als in der realen Welt verankert erscheinen lässt.

Der Fall, dass dieses potentielle Ausgreifen der im Lied geschilderten Situation auf die textexterne Wirklichkeit in der C-Version nicht gegeben ist, wurde im vorangegangenen Unterabschnitt auch bereits für SL 11 festgestellt und kann somit als Merkmal der C-Überlieferung in Hinblick auf die Kombinationsform gewertet werden. Auch in der hier diskutierten Strophe ist dieses Element wieder mit dem dezidierten Auftreten des Ichs als Sänger verbunden, während das Ich in der kürzeren Liedfassung im Codex Manesse als Gegner der *dörper* erscheint, ohne sich explizit auf sein Sängerdasein zu beziehen; d.h., die Verdichtung der

[766] Wie sich am Beispiel des nicht narrativ vermittelten, doch angesichts seines Inhalts dennoch eindeutig der *histoire* zuzuordnenden Mutter-Tochter-Dialogs in C 124[206]–127[209] gezeigt hat, ist die „narrative Perspektive" – ebenso wenig wie das Tempus, mit dem der Begriff der ‚Narrativität' bei BLEULER 2008 gleichgesetzt wird – kein Kriterium, das die Fiktionalität einer Erzählung zwangsläufig bedingt. Ausschlaggebend für die Bestimmung der Nähe bzw. Entfernung zur textexternen Kommunikationssituation bzw. realen Welt ist unter den hier genannten Parametern hingegen die im Lied geschilderte Situation, die größere Unterschiede zu oder aber – wie in der hier besprochenen ersten Strophe des Liedes in c und den Drucken z – geringe Abweichungen von ersterer Dimension aufweisen kann. Nichtsdestotrotz handelt es sich bei der Zwischenschaltung einer narrativen Instanz aber ebenfalls um ein Fiktionalitätssignal, das, wenn vorhanden, zur Distanzierung der Rezipierendenperspektive vom textinternen Geschehen beiträgt.
[767] BLEULER 2008, S. 191.

Perspektive auf die Sängerrolle ist in Bezug auf dieses Lied diachron betrachtet eine jüngere Entwicklung.

Durch die Hinzufügung der ersten Strophe in c und den Drucken z wird das Lied dort zugleich in die Schwanklied-Tradition eingebettet. Eine spätere Ergänzung dieser Strophe zu dem Lied, das in weniger umfangreicher Form auch bereits im Codex Manesse überliefert ist, bedeutet in diesem Fall jedoch nicht, dass erst die beiden späteren Versionen in Handschrift c und den Drucken z, z_1 und z_2 als Kombinationen von Liedtypus I und II typisiert werden können. Die dort zusätzlich eingetragene Eingangsstrophe, von der nicht gesagt werden kann, ob dazu auch bereits eine früher zu datierende Vorlage existierte, liefert vielmehr lediglich einen weiteren Hinweis auf die Nähe des Liedes zu Liedtypus II, indem dadurch ein weiteres für diesen charakteristisches Merkmal hinzukommt. Auch ohne die Komponente der metapoetischen Reflexion sind jedoch in der C-Version bereits ausreichend dahingehende Elemente vorhanden, um eine entsprechende Zuordnung vorzunehmen.

Eine weitere in diese Richtung weisende Eigenschaft neben der Entfaltung eines zusammenhängenden Gedankengangs in Form der Erzählung ineinander übergreifender Episoden, die sich beim Ballspiel unter den *dörpern* ereignen, ist die Tatsache, dass der Text über weite Teile hinweg im Präsens verfasst ist. Dies unterstreicht die Kontinuität der Erzählung, nachdem so keine „durch abrupte Wechsel der Tempora ausgelöste Strukturbrüche“[768] auftreten, lässt sie unmittelbarer erscheinen und entspricht ebenfalls einem von Bleulers Beschreibungskriterien für die Kategorisierung eines Liedes als Liedtypus II.[769]

Eine Einordnung von C 107[189]–109[191] als Mischtypus aus Liedtypus I und II kommt allerdings nicht ohne die Bestimmung von Variationsformen in Bezug auf zweitere Kategorie aus. Zum einen ist das Lied nicht durchgehend im Präsens verfasst, wie es die Grundform dieses Typus erfordern würde, sondern in C III,7 wechselt das Tempus in das Präteritum, in dem auch die restlichen zehn Verse des Liedes gehalten sind. Diese formale Veränderung geht jedoch anders als in Texten des Liedtypus I nicht zwangsläufig mit einem strukturellen Bruch einher, nachdem das in der Vergangenheitsform geschilderte Geschehen ebenso eine Episode beim Ballspiel betrifft wie der zuvor erwähnte Umstand, dass der *dörper* Tünzel wenig erfreut darüber ist, dass Jütelin und Elsemuot bereits vor

[768] BLEULER 2008, S. 191.

[769] Vgl. BLEULER 2008, S. 188.

ihm auf dem Anger ankommen (vgl. C III,1–4): Es wird erzählt, wie der als ungeschickt beschriebene *von rvmpolzkrvmpoltz* bei derselben sommerlichen Aktivität zahlreiche junge Frauen niederstieß, bevor Erkenbold, ein weiterer *dörper*, ein gerade dem Ball nachlaufendes Mädchen über das Bein seines Kameraden *Eppe* stieß, sodass er ihr nacktes Knie zu Gesicht bekam (vgl. C III,7–17). Diese Begebenheit wäre im Prinzip unmittelbar an die zuvor geschilderte sowie die dazwischen festgelegte Spielregel *swelhiu den bal kan beiagen / diu sol lob ze vorderst tragen* (C III,5–6) anschließbar; allein das veränderte Tempus legt eine Verortung des zuletzt beschriebenen Geschehens zu einem früheren Zeitpunkt nahe, wobei es jedoch mit keinem Wort in ein kausales oder anderweitiges Verhältnis zu den im Präsens erzählten Episoden gestellt wird.

Zum anderen fehlt in der C-Version – wie bereits angemerkt – die metapoetische Reflexion des Sänger-Ichs über das Singen in Verbindung mit dem Leitwert der *vreude*, der eine Auflösung der Grenze zwischen interner und externer Kommunikationssituation mit sich bringt. Aufgrund dessen wird die Variante im Codex Manesse im Unterschied zu den beiden Versionen in den jüngeren Textzeugen als Reduktionsform von Liedtypus II kategorisiert. Darüber hinaus ist das Lied nicht in der für Liedtypus II üblichen Periodenstrophenform gehalten, sondern stollig gebaut, woraus sich als dritte Abweichung gegenüber der Grundform auch eine Variation in Bezug auf das Metrum ergibt. Dieses formale Detail stellt es – gemeinsam mit der bereits erwähnten thematischen Komponente der Dörperklage und des Dörperberichts, die für Neidharts Sommerlieder untypisch ist – wiederum in die Nähe zu den Winterliedern des Autors. Somit ist hier eine Korrelation zwischen der Strophenform und inhaltlichen Veränderungen des Liedes gegenüber anderen Texten mit derselben Jahreszeitenthematik erkennbar, angesichts derer der Text in typologischer Hinsicht als ‚Variierte Kombinationsform unter Einbezug von Winterlied-Elementen' verortet wird.

III.2.3.2 Analyse der Winterlieder

Bei dem hier diskutierten Liedbestand handelt es sich – analog zu den im vorangegangenen Abschnitt analysierten Sommerliedern – dem Rahmen dieser Arbeit geschuldet lediglich um eine Auswahl der insgesamt 23 Winterlieder im C-Corpus Neidharts. Diese sollen das Variationsspektrum innerhalb dieses

Liedtypus im Codex Manesse sowie die idiosynkratischen Merkmale der ausschließlich in C überlieferten Strophen bzw. Lieder widerspiegeln. Bei ihrer Bestimmung waren wiederum die Kriterien ‚Abweichungen zur Grundform' sowie ‚Unterschiede gegenüber der Parallelüberlieferung' ausschlaggebend, die bei den ausgewählten Texten jeweils in besonders signifikanter Weise erfüllt sind. Der Gruppe der Winterlieder gehören drei singulär in Handschrift C tradierte Lieder an; zwei davon werden angesichts ihrer vor allem inhaltlichen Spezifika im Zuge der näheren Auseinandersetzung mit den Variationsformen ‚Thematische Abweichung des dritten Liedteils' bzw. ‚Expansion der Themenstruktur' ausführlich diskutiert. Auch das unikale Lied C 192[272]–195[275] ist Gegenstand der Analyse, nachdem seine Naturdarstellung erotische Metaphern enthält. Abgesehen davon unterscheidet es sich jedoch trotz des Fehlens des dritten Liedteils und der Ersetzung der typischen Minne- und Dörperklage durch einen Freude-/Tanz-Appell nicht weiters von vergleichbaren Texten in C bzw. der Parallelüberlieferung. Die Untersuchung exemplarischer Lieder wird verdeutlichen, dass auch in diesem Corpus gegenüber anderen Textzeugen eine Betonung von Normbrüchen festzustellen sind, die noch stärker als die Sommerlieder auf Beschreibungen des Erotischen bis explizit Sexuellen beruhen, welche z.T. auch in Liedern mit deutlich erkennbarem hochminnesängerischem Prätext vorhanden sind.

a) Grundform: C 35[94]–40[99] (WL 17)[770]

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**
Strophenform	Kanzonenstrophe		
Themen	Naturdarstellung	Minne- und Dörperklage	Dörperbericht
Tempus	Winter: Präsens Sommer: Präteritum	Präsens, Einschübe im Präteritum	Präteritum, Einschub im Präsens

Auch unter den Winterliedern in C entspricht nur ein einziges bis heute erhaltenes Lied in allen Liedteilen der in Unterabschnitt III.2.2.2 definierten Grundform; unter den rekonstruierten Texten dürfte dieser zudem WL *25 angehört haben. Im Zuge der Diskussion der theoretischen Betrachtungen zur Typisierung der Winterlieder wurde bereits gezeigt, inwiefern sich die C-Version

[770] Vgl. Anhang a, S. 19ff.

durch die weitere Differenzierung des zweiten und dritten Liedteils der Winterlieder in Bezug auf Inhalt und Tempus gegenüber deren Beschreibung bei Bleuler 2024 als der Grundform entsprechend einordnen lässt.

Das in C sechsstrophige Lied ist mit einer Strophe auch in der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift A (Gedrut 19) überliefert, sowie in R 32 mit ebenfalls sechs Strophen, in c 97 mit drei zusätzlichen Dörperberichtstrophen, die vergangene Fehltritte der *dörper* gegenüber dem Ich thematisieren, und in den Drucken z und z_2 als Nr. 24 bzw. 21 mit wiederum sechs Strophen. Gegenüber der Parallelüberlieferung bestehen in C einige Strophen- sowie Versumstellungen; singulär in C überliefert sind lediglich die letzten drei Schlussstrophen dieser Version, worauf im weiteren Verlauf der vorliegenden Analyse noch zurückzukommen sein wird. Bezüglich der Strukturierung des Liedes merkt Bleuler in ihrem Kommentar zu R 32 an, dass der Themenaufbau der C-Version mit jenem der von ihr postulierten Liedfassung $R\ 32^1$ bzw. R-Haupttext übereinstimmt.[771] Diese enthält – wie bereits in Unterabschnitt III.2.2.2 erörtert – anders als $R\ 32^2$ nicht auch die in R am Blattrand eingetragene Dörperreplik-Strophe, sondern nur die Liedteile ‚winterliche Naturdarstellung – Minne- und Dörperklage – Dörperbericht', womit sie der in Unterabschnitt III.2.2.3 festgelegten Grundform des Winterlied-Typus entspricht.

Wie für ebendiesen Liedtypus üblich, ist der an den Prätext des Hohen Minnesangs angelehnte Klagegestus[772] hier bereits in der Naturdarstellung präsent: Das lyrische Ich bedauert, dass seine *froeide* und Hochstimmung angesichts des trüben Wetters sowie schmerzlicher Klagen geschwunden ist (vgl. C I,1–4). Eine ebensolche *leitlich klage* (I,2) schließt dann auch unmittelbar an den ersten Liedteil an, wenn das Sänger-Ich im Zuge der Minneklage über die Ablehnung vonseiten seiner Geliebten spricht (vgl. C I,5–II,11). Unmittelbar darauf folgt als zweiter Bestandteil des zweiten Liedteils die Dörperklage (vgl. C III,1–V,4), mit deren Beginn sich zwar die Thematik, nicht aber der Duktus des Liedes verändert. Hierzu konstatiert Jessika Warning:

> Die Überführung der gleichbleibenden Minneklage in eine Klage über die übermächtigen *dörper* ist konstitutiv für den Winterliedtypus. Diese Überleitung bildet nicht nur einen komischen Kontrast, sie wirkt auch zurück auf die Minneklage selbst: Die *vrouwe* wird plötzlich zur Dörperin, und die

[771] Vgl. Bleuler 2024, S. 310.
[772] Vgl. Worstbrock 2001, S. 87.

> Erfolglosigkeit des Sängers liegt weniger in der Unnahbarkeit oder *kiusche* der Frau begründet als in der Tatsache, dass die dörperlichen Rivalen bei ihr mehr Erfolg haben.[773]

So wird die Folie der ‚klassischen' Minne in den Winterliedern typischerweise dazu genutzt, die Erwartung einer konventionellen Klage über das leidvolle Verhältnis zu einer Minnedame zu evozieren, wobei die vorausgehende Naturdarstellung zunächst lediglich als Stimmungsbild für die Traurigkeit des männlichen Ichs dient. Die Funktion der winterlichen Umgebung als Handlungsraum für das Treiben der *dörper* (bzw. in zahlreichen anderen Liedern als Ursache für den Rückzug ins Hausinnere, wo sich die im Dörperbericht geschilderten Szenen ereignen) zeigt sich dann erst mit dem Einsetzen der Dörperklage, wo das Geschehen innerhalb des Dorfmilieus verortet wird. Umso stärker werden die vom System der Hohen Minne geprägten Vorstellungen bezüglich der Identität der Geliebten und ihres Verhältnisses zum Ich dann durch den Inhalt der Dörperklage sowie des dritten Liedteils konterkariert.

Im Dörperbericht schließlich erfolgt in WL 17 eine Rückblende auf den vergangenen Sommer, in dem ein *dörper*, der zuvor als durchtrieben und wild beschrieben wurde (vgl. C V,2), die Blumen des Sänger-Ichs zertrat sowie mit ihm um dessen Geliebte rivalisierte. Dies stellt eine thematische Alternative zu jener Version des dritten Liedteils des Winterlied-Typus dar, in dem die Begebenheiten bei einer – zwar i.d.R. ebenfalls im Präteritum geschilderten, doch in geringerem temporalem Abstand zum Erzählzeitpunkt stehenden – Tanzveranstaltung in der Stube eines *dörpers* den Mittelpunkt der Handlung bilden. Dabei zeigt sich mit der Erwähnung des Gutes *Riuwental* eine weitere typische Komponente der Grundform: Dieses wird hierbei nicht lediglich als entfernter Besitz des Sänger-Ichs ohne konkrete Rolle im unmittelbaren Geschehen genannt, sondern „im Gegensatz zu den Sommerliedern [...] in den Winterliedern von den Akteuren bespielt. Es ist Schauplatz für die Rivalitäten zwischen den *dörpern* und dem Ritter von *Riwental*."[774] Im konkreten Fall werden die Unarten desjenigen Dorfbewohners, der zuvor bereits Ziel der Dörperklage war, mittels der Anekdote illustriert, dass er *vor riuwental oberthalben bi der strasse* (C V,8–9), d.h. im Herrschaftsbereich des Ichs, gegen dessen Willen die Wiese platt trat und Blumen pflückte (vgl. C V,5–10). Zugleich

[773] WARNING 2007, S. 199.

[774] BLEULER 2008, S. 121, Anm. 178.

birgt diese Szene auf metaphorischer Ebene auch eine erotische Konnotation: Über ebenjenen Mann, der sich laut Strophe VI auch beim sommerlichen Tanz um die Geliebte des Ichs bemühte, wird hier erzählt, dass er *nach den blvomen sprang*[], die sich im rechtmäßigen Besitz des Ichs befanden.[775] D.h., die Pflanzen können mit der Frau gleichgesetzt werden, mit der der *dörper* ein sexuelles Verhältnis anstrebte; dass er nach den Blumen suchte, deutet darauf hin, dass er sie entweder zumindest pflücken wollte oder dies tatsächlich getan hat, wobei das *bluomen brechen* für die Liebesvereinigung steht. Die Ergänzung *in einer hohen wise siniu winelieder sanger* im letzten Vers (C V,11) bekräftigt diese Lesart zusätzlich.

In Bezug auf die spezifischen Charakteristika der C-Version fällt zunächst ins Auge, dass die letzten drei Verse des Liedes in keinem anderen Textzeugen vorhanden sind. Diese zählen zum Dörperbericht, in dessen Rahmen das lyrische Ich – wie soeben erwähnt – zunächst vom dreisten Verhalten des *dörpers* erzählt, das dieser an sämtlichen Feiertagen pflegt (vgl. C V,5–11). Anschließend wird der Grund für die Feindschaft des Dorfbewohners gegenüber dem Sänger-Ich genannt: Im Sommer hatte ihm die Geliebte des Ichs, die in winterliedtypischem Rekurs auf die Folie des Hohen Minnesangs als *vrouwe* bezeichnet wird, bei einem Kirchweihfest ihre Hand entzogen. Dies hatte ihm großes Leid bereitet, und er hatte seinen Freunden gegenüber behauptet, dass das Ich die Schuld an diesem für den *dörper* unerfreulichen Vorkommnis tragen würde (vgl. C VI,1–8). Im Anschluss an den Bericht dieser Begebenheit fügt das Ich in C noch folgenden Abgesang hinzu:

> *wes gedahte ein tore das er bi ir tanzen wolte*
> *ia gezimt es im niht noch meier engelbolte*
> *das er an ir wissen hant mit ihte grifen solte*
> (C VI,9–11)

Der Erzähler ereifert sich darüber, wie der besagte *dörper* es bloß wagen konnte, die Frau zum Tanz aufzufordern, nachdem weder er noch der Meier Engelbold – obwohl dieser als Oberbauer des Dorfes der angesehenste *dörper* ist – das Recht darauf hätten, sie zu berühren. Mit dem konkreten Verweis auf die *wisse*[] *hant* der Geliebten wird einerseits die Frau, deren Identität im Laufe des Liedes als die einer *dörperin* entlarvt worden ist, nun wieder implizit als Adlige dargestellt,

[775] Vgl. FRITSCH 1976, S. 116.

nachdem das mittelalterliche Schönheitsideal der blassen Haut nur bei entsprechend geringer sommerlicher, von Sonneneinstrahlung ungeschützter Aktivität zu erreichen war, wie sie sich bei regelmäßiger Feldarbeit kaum vermeiden ließ. Während sich die laut den beiden Anfangsstrophen als Minnedame erscheinende Geliebte also in weiterer Folge als im *dörper*-Milieu beheimatet entpuppt, kehrt das Lied mit dem letzten Vers in thematischer Hinsicht wieder zur vorgeblich höfischen Darstellung der Frau an seinem Beginn zurück. Diese Konstellation lässt an die in Unterabschnitt III.2.3.1 für SL 24 konstatierte Ringkomposition bzw. das für den sommerlichen Tanz – auf den in C V aus der Perspektive der winterlichen Gegenwart zurückgeblickt wird – typische *da capo ad infinitum* denken. Somit kommt es durch den Einbezug der singulär in C überlieferten Verse zu einer Übereinstimmung von durch den Inhalt evozierter Form – Ringkomposition – und Thematik des Liedes – Darstellung der Geliebten als adlige Dame, Entlarvung als Dörperfrau und neuerliche Adelsanalogie –, die eine poetische Qualität der C-Version darstellt.

Andererseits erfolgt durch den in C hinzugefügten Erzählerkommentar ein erneuter expliziter Bezug auf die körperliche Ebene, wie er in den anderen Handschriften nur an jener Stelle zu finden ist, wo von der Feindschaft des *dörpers* gegenüber dem Ich die Rede ist: *sitz im hiure verzech / zorneklichen ir hant / min frowe vf einer dvlt* (nach C VI,2–3). In thematischem Anschluss an die Szene, in der die Geliebte dem Dorfbewohner aus eigenem Willen die Hand entzogen hat, verhängt das Ich nun über sämtliche *dörper* – seinen zuvor angesprochenen Rivalen ebenso wie den in der Dorfgemeinschaft eine Sonderstellung genießenden Meier – ein allgemeines Verbot, sie zu berühren. Dies erscheint umso paradoxer, als das Ich der Minneklage zufolge vonseiten seiner Geliebten bisher selbst nur Ablehnung erfahren hat. Zugleich rücken diese zusätzlichen Verse die physische Komponente des potentiellen Liebesverhältnisses zur besagten Dörperfrau, das offenkundig von mehreren Männern angestrebt wird, verstärkt in den Fokus der C-Version. Diese Tendenz zu einer Betonung der Körperlichkeit der Liebenden im Codex Manesse, die einen klaren Kontrast zur abstrakten Gedankenminne des Hohen Minnesangs bildet und damit einen Bruch mit dem entsprechenden Ordnungssystem darstellt, hat sich bereits in den Sommerliedern mehrfach gezeigt.

Des Weiteren werden in der C-Version im Vergleich mit den anderen Textzeugen auch Abweichungen in Bezug auf die Anbindung des erzählten Geschehens an die außerliterarische Wirklichkeit erkennbar. Es zeigt sich dabei

nämlich, dass in R, c und den Drucken z – anders als in C – in einigen Passagen eine Lesart möglich ist, die über die innerhalb des Liedes vermittelte *histoire* hinausgeht. Dementsprechend stellt Bleuler fest:

> Auf sprachlicher Ebene fällt auf, dass die in R mehrfach vorkommende deiktische Sprachgeste *seht* (R IV,5; R V,1; R V,3) in C nicht enthalten ist. An den entsprechenden Stellen sind die Sätze in C so gebildet, dass sie keine über die liedinterne Kommunikationssituation hinausweisende Zeigefunktion haben [...].[776]

Dementsprechend stehen sich im Rahmen der Dörperklage in drei Fällen verschiedene Formulierungen gegenüber: Zunächst heißt es in C V,1 lediglich *und einer ist ir teil*, wobei sich dieser Kommentar allein auf der Ebene der *histoire* bewegt, während in R V,1 mit *seht der ist ein tail* angesichts des deiktischen Stropheneingangs potentiell sowohl ein textinternes Publikum des lyrischen Ichs in seiner Rolle als Sänger als auch seine realhistorische Zuhörerschaft in der konkreten Aufführungssituation auf einen weiteren *dörper* hingewiesen wird. In derselben C-Strophe wird ein anderer Dorfbewohner mittels der Worte *dem gebaret er gelich* mit ebenjenem neu eingeführten (C V,3) verglichen, wohingegen die Berliner Neidhart-Handschrift *seht dem gieng er gelich* (R V,3) überliefert. Schließlich tradiert C im Dörperbericht bezüglich der Reaktion des beschriebenen *dörpers* auf die Ablehnung durch die Geliebte des Ichs: *das was im ein leit* (C VI,5); in R ist auch diese Bemerkung mit dem Zeigegestus *seht daz was im leit* (R IV,5) verbunden. Dieselbe, nur leicht orthographisch veränderte Formulierung (*seht das was Im laid*; c 97,VI,5) ist auch in Handschrift c zu finden.

Erklärt werden diese Unterschiede von Bleuler durch die diachrone Begründung, dass die Varianten in C sekundäre Lesarten darstellen; dies erscheint schlüssig, nachdem sie bereits in ihrer Dissertationsschrift feststellte, dass jüngere Textzeugen von Neidharts Liedern tendenziell weniger deiktische Elemente aufweisen als ältere Handschriften[777]. Dieser grundsätzlichen Entwicklung widerspricht in Bezug auf dieses Lied allerdings die Tatsache, dass die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstandene Handschrift c eine Zeigegeste mehr aufweist als der Codex Manesse. Die Beobachtung, dass die Option, den Liedinhalt nicht nur textintern zu lesen, sondern ihn angesichts der

[776] Bleuler 2024, S. 312, Anm. 218.
[777] Vgl. Bleuler 2008, S. 323ff.

deiktischen Gesten auch in der textexternen Realität zu verankern, gerade in der C-Version nicht gegeben ist, lässt sich gleichzeitig an die in Unterabschnitt III.2.3.1 b getätigten Analyseergebnisse bezüglich der beiden Sommerlied-Kombinationsformen SL 11 und C 107[189]–109[191] anschließen: Auch dort wurde für die C-Version im Vergleich zur Parallelüberlieferung jeweils das Ausbleiben der Auflösung von liedinterner und -externer Kommunikationssituation konstatiert, wie sie für die anderen Textzeugen festzustellen ist.

Eine in den Handschriften R und c zugleich damit einhergehende Betonung der Sängerrolle des lyrischen Ichs ist im Gegensatz zu diesen beiden Liedern im Fall von WL 17 jedoch nicht festzustellen: Dieses spricht in allen Überlieferungsträgern in I,5–8 über seinen Gesang, der ausgerechnet von der Geliebten nicht gehört wird, weshalb er dessen zukünftigen Nutzen in Frage stellt. Diese Passage stellt gemeinsam mit der Erwähnung des von Leid erfüllten Liebesverhältnisses zur vorgeblichen Minnedame (vgl. I,9–11) die Überleitung zur jeweils zweiten Strophe dar, das in einer generellen Absage an das Singen endet (vgl. II,10–11). Dabei zeigt sich in der C-Version lediglich der semantische Unterschied, dass das Ich in C darüber klagt, dass die Frau *niht entstat / dc ir minne mich hat / aller frveiden behert* (C II,1–3), während in R II,2–3 zu lesen ist: *daz ir minne mich verlat / an den sinnen verbecheret*, in c II,2–3 *das ir gůt mich hett / alle sunne beheret* und in z II,2–3 *daz jr myn mich hat / meine syn verhoert* bzw. in z_2 II,2–3 *das jhr lieb mich hat / mein sinn bethoert*. Während in diesem Lied also keine Korrelation zwischen der Fokussierung auf eine andere Rolle des Ichs als jener des Sängers und dem Verzicht auf den Miteinbezug der textexternen Kommunikationssituation konstatiert werden kann, ist an der Stelle ein bereits von den Sommerliedern bekanntes Muster zu erkennen: Mit den *frveiden* wird in C auf eine Stimmungslage referiert, die im System des Hohen Minnesangs durch Gesang ausgelöst wird und für das höfische Leben von hohem Stellenwert ist, während in den anderen Handschriften keinerlei spezifische Anspielung auf dieses Konzept zu finden ist. In Kombination mit der nur in der C-Version doppelten Erwähnung der erotischen Form von Liebe, welche die männlichen Protagonisten dieses Liedes anstreben, wird erneut deutlich, dass hier sowohl ein stärkerer Bezug auf die Hohe Minne als auch auf den unter den *dörpern* praktizierten Kontrast dazu vorhanden ist. Die Betonung beider Pole lässt diese noch weiter auseinanderklaffen und verschafft dem Bruch mit den Normen konventioneller Minne umso mehr Nachdruck.

b) Variationsformen

Variationsform I – Reduktionsform: C 116[198]–118[200][778]

	3. Liedteil
Strophenform	Kanzonenstrophe
Themen	**Bericht von Begegnung mit Minnedame**
Tempus	Präteritum, Einschübe im Präsens

Bei diesem singulär in C überlieferten Lied handelt es sich um die unter den Winterliedern einzige ‚Extremform' der Reduktionsform, die auf nur einen einzigen Liedteil verkürzt ist. Der Text nimmt außerdem insofern eine Sonderstellung im Neidhart-Corpus ein, als der hier vorhandene dritte Liedteil keinen Bericht von den Umtrieben der Dorfbewohner, sondern die – wenngleich ebenfalls im *dörper*-Milieu angesiedelte – Schilderung der (Liebes-)Begegnung des Ichs mit einer Frau enthält. Auch dieses Lied wurde bereits 1858 von Haupt als ‚unecht' ausgeschieden, wobei er im Kommentar eine deutliche Wertung des Inhalts vornimmt: „dass dieses lied und das folgende unter die neidhartischen gekommen sind hat nur ihr schmuz verschuldet"[779]. Auch Wießner schreibt: „Grober Erotik wie das vorhergehnde und das folgende Lied huldigt auch dieses [...]."[780] Beim zweiten von dieser Kritik betroffenen Text handelt es sich um das bereits diskutierte Lied C 113[195]–115[197] (vgl. Sommerlieder, Variationsform III), beim dritten um das in der Handschrift unmittelbar an C 116[198]–118[200] anschließende, wie die anderen beiden Lieder ebenfalls singuläre C 119[201]–123[205], das im Rahmen von Variationsform VI einer näheren Betrachtung unterzogen wird. Angesichts dieser Anmerkung werden die in der Einleitung zur vorliegenden Arbeit erwähnten nationalästhetischen und moralischen Werturteile des 19. Jahrhunderts besonders deutlich; Lieder, in denen wie in diesen beiden explizit erotische bzw. sexuelle Begegnungen zwischen Mann und Frau geschildert werden, konnten aus damaliger Sicht nicht dem Œuvre eines dermaßen breit überlieferten und damit im mittelalterlichen deutschsprachigen Raum offensichtlich angesehenen Autors wie Neidhart

[778] Vgl. Anhang a, S. 67.
[779] Vgl. HAUPT 1858, S. XLIV.
[780] WIEßNER 1954a, S. 245.

zugerechnet werden. Infolge dieser in der Geschichte der Edition mittelhochdeutscher Texte frühen Aussonderung wurden die betreffenden Lieder von der Forschung bis heute wenig beachtet. Bei der Auseinandersetzung mit deren Struktur und Inhalt zeigt sich allerdings, dass gerade in diesen nur in C enthaltenen Texten Elemente in Erscheinung treten, die bisherige, auch an mehrfach überlieferten Liedern getätigte Beobachtungen bestätigen bzw. verstärken und damit eine wichtige Quelle für Aussagen über das Neidhart-Profil des Codex Manesse darstellen.

Die Kategorisierung von C 116[198]–118[200], das ohne Naturdarstellung auskommt, als Winterlied ist anhand von zwei Hinweisen auf eine Verortung des textinternen Geschehens möglich: Zum einen wird als Hintergrund für die erste Szene, in der das lyrische Ich auf eine Gruppe junger Leute trifft, ein *virtage* (I,2) genannt, im Zuge dessen eine *spende* (I,5) stattfindet; damit wird im Mittelhochdeutschen u.a. eine „Austeilung von Gaben" bezeichnet,[781] was wiederum an eine Erntedankfeier denken lässt, die im Rahmen eines Kirchweihfestes stattfindet. Zum anderen spricht das Ich davon, dass es bei diesem Anlass zwei Haselnüsse (vgl. I,6), d.h. typische Herbstfrüchte, gegen eine einzige eintauschen musste. Die Nennung dieser Elemente rückt das Lied zumindest in die Nähe des Herbstlied-Genres, das für unter „Neidhart" überlieferte Texte grundsätzlich erst ab dem 15. Jahrhundert greifbar wird, wenn man ihrer Definition als „Preis ‚herbstlicher' Freuden, zu denen v.a. übermäßiges Essen und Trinken gehört" nach Schweikle[782] folgt. Im Kontext dieses Liedes steht zwar weder die Nahrungsthematik im Mittelpunkt, noch wird der übertriebene Konsum von Speisen beschrieben; es tritt jedoch ebenfalls bereits die Kombination einer herbstlichen Szenerie mit der Erwähnung von Nahrungsmitteln bzw. einer Veranstaltung auf, bei der diese im Mittelpunkt stehen. Damit sind bereits in der C-Überlieferung Neidharts, als dessen Schaffenszeit ca. 1220–1240 angenommen wird, Elemente des Herbstliedes zu erkennen, als dessen Anfangspunkt in der Forschung die in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts datierte Lyrik Steinmars gilt.[783] Nachdem diese nur hier sowie

[781] Vgl. Wießner 1954b, S. 252, mit der Anmerkung, dass sich ein „Hinweis auf den Gabenaustausch in 30" finde, d.h. in I,5 mit dem Wortlaut *zvo einer spende kom ich wir waren da gemein*. Vgl. auch die Übersetzung des Wortes im HWB, Bd. 2, Sp. 1079: „geschenk. gabe, almosen sowie die austeilung desselben".

[782] Schweikle 1990, S. 92.

[783] Vgl. Glier 1995, Sp. 283.

in den beiden letzten – ebenfalls singulär überlieferten – Strophen von C 145[227]–149[231] in Erscheinung treten, kann die Nähe zur Gattung des Herbstliedes zugleich als für Handschrift C spezifisches Merkmal gewertet werden.

Angesichts des von der frühen Editionsphilologie angezweifelten Echtheitsstatus des Liedes fand die darin enthaltene Liebesmetaphorik auch keinen Eingang in Fritsch' Abhandlung über die erotischen Motive in Neidharts Liedern, die sich an den Urteilen Haupts/Wießners orientiert und nur in der ATB-Ausgabe edierte Texte in die Untersuchung miteinbezieht. Damit zeigt sich einmal mehr, wie die von bestimmten Vorstellungen vorbildhafter deutscher Dichtung geprägte Vorauswahl von Texten dazu führte, dass bis heute nicht der gesamte Bestand an Komponenten erforscht ist, die bezüglich eines wichtigen Themenbereichs – hier: der Liebesthematik – der unter Neidharts Namen tradierten Lieder einen hohen Stellenwert innehaben. Hinsichtlich der Liebesthematik ist dabei überdies festzustellen, dass aufgrund ihrer vorgeblichen Obszönität ausgerechnet diejenigen Texte ausgeschlossen wurden, die verstärkt dahingehende Elemente aufweisen.

In C 116[198]–118[200] wird die Ebene der erotischen Anspielungen bereits in der ersten Strophe betreten, nachdem das männliche Sänger-Ich davon berichtet, dass es an einem Feiertag auf eine Gruppe junger Frauen stieß, die seine häufige Abwesenheit bedauerten (vgl. I,1–4). Bei der anschließenden Gabenverteilung kommt es – im Literalsinn gelesen – zu einem für das Ich unvorteilhaften Tauschhandel, nachdem es für zwei Haselnüsse im Gegenzug nur eine zurückerhält. Zugleich weist die Formulierung *von haselnussen mvost ich do ze ivngest geben zwo für ein* (I,6) aber auch das Potential einer metaphorischen Bedeutung auf, wobei Schweikle befindet, dass dabei „der Umfang möglicher sexueller Konnotationen offen[bleibt]"[784]. Wießner merkt hinsichtlich des Liedes im Allgemeinen an, dass „der Ausdruck [...] wie in den erotischen Schwänken dieser Art überhaupt [...] oft zweideutig oder rätselhaft" ausfalle, befindet in Bezug auf diese Stelle jedoch mit größerer Bestimmtheit, dieses Lexem sei „offenbar zotenhaft gemeint"[785]. Denkbar wäre hier etwa bereits der Hinweis auf ein erfülltes Liebesverhältnis zu einem der Mädchen auf dem Fest, wobei das Ich hinter der Erzählung von einer scheinbar dem herbstlichen Brauchtum

[784] SCHWEIKLE 1990, S. 110.
[785] WIEßNER 1954b, S. 120.

zuzuordnenden Begebenheit eine Andeutung mit Bezug auf die männlichen bzw. weiblichen Geschlechtsorgane versteckt. Diese Ambiguität ist umso bemerkenswerter, als hier nicht von einer einzigen Frau, sondern von *den kinden* (I,2) die Rede ist und das Ich von der Gabenverteilung berichtet: *wir waren da gemein* (I,5); das im übertragenen Sinn suggerierte Ereignis erscheint somit austauschbar. Bereits Mannhardt verweist im Zusammenhang mit der Funktion von Nüssen als erotisches Motiv zudem auf den seit der Antike belegten Brauch, bei Hochzeiten Nüsse zu verstreuen.[786]

Erst in der zweiten Strophe verlagert sich der Fokus des Ichs auf ein bestimmtes Mädchen innerhalb der Gruppe, das mit den Worten *ich wil iv minen zinzel geben / us miner hant in iuwer hant ir svlt mich wern ob mir got gesage* (II,1–2) wiederum eine weitere Form des Tausches vorschlägt. Die Semantik des Lexems *zinzel* (II,1) konnte in der Forschung aufgrund der Tatsache, dass es ansonsten nirgends bezeugt ist, bis heute nicht eindeutig geklärt werden. Eine Möglichkeit bestünde darin, dass damit ein Ball gemeint ist;[787] in dieser Lesart bietet sie ihm einen Gegenstand an, der zugleich in metaphorischer Hinsicht eine erotische Konnotation aufweist, indem er auf den am Ziel der Liebeswerbung stehenden Gewinn – d.h. die Liebeserfüllung – hindeutet. Jacob Grimm vermutete dahinter hingegen einen Verweis auf das Öffnen des *cingulums*, d.h. des Gürtels der Frau,[788] was bereits auf den Akt des Entkleidens anspielen und damit ein Versprechen darstellen würde, sich ihm in körperlicher Hinsicht hinzugeben. Gemäß einer weiteren Annahme stellt *zinzel* eine alemannische Nebenform von *zisel* dar, womit das weibliche Geschlechtsorgan bezeichnet werde.[789] Wießners Zweifel an einer derartigen Interpretation[790] erscheinen allerdings berechtigt, wenn man den Kontext der Formulierung näher betrachtet, nachdem hier vom Überreichen eines Objekts *us miner hant in iuwer hant* die Rede ist.

---

[786] Vgl. MANNHARDT, Wilhelm: Jeversche Hochzeitsgebräuche, in: *Zeitschrift für deutsche Mythologie und Sittenkunde* 2 (1855), S. 135–138.

[787] Vgl. BENECKE, Georg Friedrich/MÜLLER, Wilhelm/ZARNCKE, Friedrich*: Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, Bd. III, Leipzig 1854–1877, S. 901, Sp. 1.

[788] Vgl. GRIMM, Jacob: *Deutsche Grammatik. Erster Theil. Zweite Ausgabe*, Göttingen 1822, S. 2,382.

[789] Vgl. SINGER, Samuel: *Neidhart-Studien*, Tübingen 1920, S. 15.

[790] Vgl. WIEßNER 1954b, S. 368.

Im Gegenzug für ihre Gabe verlangt die junge Frau zugleich, dass ihr Gegenüber sie erhört, woraus sich die Konstellation eines Dienst-Lohn-Verhältnisses ergibt; im Kontrast zum ‚klassischen' Minnesang ist es hier allerdings das Mädchen, welches das männliche Ich dazu auffordert, sie gewähren zu lassen, und damit in diesem Fall aktiv das Liebesverhältnis initiiert. Auch der Mann zeigt sich ihr nicht abgeneigt (vgl. II,3–4), ist allerdings im Gegensatz zu ihr darauf bedacht, dass die körperliche Annäherung unter Ausschluss der weiteren anwesenden jungen Leute erfolgt (*wer da nieman wan wir zwei so wert ich dich vil schone*; II,5), was an den Geheimhaltungstopos der Hohen Minne erinnert. Diese Aussage gewinnt in Kombination mit der Lesart, dass es bereits zuvor zur Liebeserfüllung mit einer anderen Frau gekommen ist, wobei das Ich offenbar weniger auf potentielle Zeugen des Geschehens bedacht war, eine ironisch-paradoxe Komponente. Mit den Worten *si das ich dir sin iht behabe la mich sin engelten an minem lone* (II,6) erhebt das Ich für den Fall, dass die Frau es tatsächlich erhört, d.h. ihr den von ihr geforderten Lohn zuteilwerden lässt, im Gegenzug allerdings wiederum auch Anspruch auf eine Belohnung durch die Geliebte. Das Thema des Tausches kommt durch die Verdoppelung des Dienst-Lohn-Motivs, die das Verhältnis von Mann und Frau implizit gleichrangig erscheinen lässt, somit ein weiteres Mal vor.

In der dritten Strophe tritt schließlich ebenjene vom männlichen Ich gestellte Bedingung für die Liebeserfüllung ein: Eines Morgens trifft es das Mädchen allein an. Daraufhin spricht es davon, dieses nun erhören zu wollen, wobei angesichts der Anrede *vrouwe* (III,2) die Verkehrung der Beziehungskonstellation gegenüber der Hohen Minne betont wird. Mit der Bemerkung *do spilt wir ich weis wol wes* (III,4) wird erneut auf die Geheimhaltung des Verhältnisses angespielt, womit diese Formulierung im Codex Manesse zugleich eine Gemeinsamkeit mit den in Sommerliedern vorkommenden Zitate *des er mich bat das weis ich alterseine* (C 196[276]–199[279] / SL 18,III,6) und *ich weis wol was er mir enbot* (C 128[210]–130[212] / SL 1,II,4) aufweist. Nun ist es allerdings der männliche Sprecher, der diese Aussage tätigt und in der Rolle der ‚klassischen' Minnedame handelt, der um die Liebeserfüllung gebeten wird. Diesem Wunsch kommt das Ich nach, indem es an das Ohr seines weiblichen Gegenübers fasst, sodass an dieser Stelle eine weitere Umkehrung – diesmal im Vergleich mit anderen Liedern Neidharts – vorliegt: In fünf mehrfach überlieferten

Winterliedern wird der sogenannte „kühne“[791] bzw. „freche Griff“[792] erwähnt, der drei Mal vonseiten eines *dörpers* (WL 6, WL 20, WL 31) und zwei Mal vonseiten des Sänger-Ichs (WL 5, WL 8) ausgeführt wird.[793] In diesem Lied erfolgt die Berührung, die Fritsch als Ausdruck „dörperlich-triebhafte[r] Annäherungsversuche“[794] bezeichnet, nun allerdings durch die junge Frau, während die Schilderung einer Reaktion des Mannes ausbleibt. Ebenso werden in der erstgenannten Gruppe von Winterliedern auch keine Konsequenzen durch die Dörperfrauen beschrieben, wohingegen es infolge des ‚frechen Griffs‘ durch den Sänger zu gewalttätigen Auseinandersetzungen kommt.[795]

Die Option, dass die Frau bezüglich der Berührung des Sänger-Ichs die Initiative ergreift, wird in Fritsch‘ Abhandlung angesichts der ‚Unechtheit‘ des Liedes gänzlich ausgeklammert. Ihre Machtposition innerhalb des in C 116[198]–118[200] geschilderten Liebesverhältnisses erscheint unterdessen noch zusätzlich dadurch gestärkt, dass ihr am Ende des Textes die Worte *hei hey sprach si do ia wenne ich gewunnen han ich bin niht iuwer tore* (III,6) in den Mund gelegt werden. Sie behält in der Beziehung zum Sänger-Ich also das letzte Wort, indem sie zum einen von ihrem Sieg spricht, sich zum anderen jedoch zugleich auch von der Rolle als Bittstellerin, die um Erhörung fleht, abwendet und dem Mann gegenüber deutlich macht: „Ich bin nicht Euer Narr.“[796] Während in zahlreichen Neidhart-Liedern die Liebeswerbung entgegen Annahmen der früheren Forschung sehr wohl von der männlichen Seite ausgeht (wie am Beispiel von C 119[201]–123[205], C 85[146]–*153 / SL *14 sowie C 196[276]–133[278] / SL 18 gezeigt), ist es hier von Beginn an die Frau, die offen die Liebeserfüllung begehrt. Die beiden Liebenden erscheinen dabei mittels der Erwähnung eines Tauschhandels anfangs auf Augenhöhe, wobei der Mann lediglich die Anwesenheit anderer *dörper* – welche im Bezugssystem des Hohen Minnesangs der *huote* entsprechen würde – als Hinderungsgrund für ein sexuelles Verhältnis nennt. Sobald dieser beseitigt ist, inszeniert sich jedoch die Frau nicht nur durch den Verweis auf ihren Status als Siegerin, sondern auch

[791] SINGER 1920, S. 28; die spezifische Bezeichnung dieses Elements der Neidhart’schen Dichtung geht auf Samuel Singer zurück.
[792] WIEßNER 1954a, S. 102, zu 44,11–14; so auch FRITSCH 1976, S. 157ff.
[793] Vgl. FRITSCH 1976, S. 157ff.
[794] FRITSCH 1976, S. 157.
[795] Vgl. FRITSCH 1976, S. 158ff.
[796] WIEßNER 1954b, S. 272.

mittels der auch als Warnung zu begreifenden Bemerkung, sich dem Mann nicht bedingungslos zu unterwerfen, als ihrem Geliebten überlegen und lässt so ein Machtgefälle deutlich werden, das in dieser Form in den anderen in C enthaltenen Liedern Neidharts nicht erkennbar ist.

Insgesamt ist hier wiederum eine starke Verdichtung der Perspektive auf die Rolle des Ichs als Liebenden festzustellen, die in diesem Lied ebenso wie in den beiden davor und danach eingetragenen, singulär in C überlieferten Texten mit einer Intensivierung der erotischen Komponente – wenngleich die dahingehenden Lexeme in einigen Fällen nicht in differenzierter Weise identifizierbar sind – einhergeht. Durch die Betonung der Initiative und der Selbstbestimmtheit der Frau wird sowohl das Ordnungsgefüge des Hohen Minnesangs als auch jenes eines Großteils der anderen Neidhart-Lieder konterkariert.

Variationsform II – teilweise thematische Abweichung des zweiten Liedteils: C 11–19 (WL 28)[797]

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**	**4. Liedteil**
Strophenform	Kanzonenstrophe			
Themen	Naturdarstellung	Minneklage + **Zeitklage**	Dörperbericht	Heischestrophe
Tempus	Winter: Präsens	Präsens, Einschübe im Präteritum	Präteritum, Einschübe im Präsens	Präsens

Im Fall von WL 28 unterscheiden sich die neunstrophige C- und die achtstrophige c-Version in Bezug auf die Variationsform von der fünfstrophigen Variante des Liedes in Handschrift R: Die R-Version enthält nämlich genau jene Strophe (C 13 / III bzw. c 88,III) nicht, durch die es in den anderen beiden Textzeugen zur teilweisen thematischen Abweichung des zweiten Liedteils mittels einer Zeitklage kommt. C weist darüber hinaus auch noch eine semantische Divergenz gegenüber der Berliner Neidhart-Handschrift R – die ansonsten in strukturell-thematischer Hinsicht eine relativ ähnliche Liedversion tradiert – auf, nachdem eine im Codex Manesse singulär überlieferte Strophe, die ebenfalls aus einer Zeitklage besteht, die inhaltliche Perspektive auf den gesamten Text verändert. In C wie auch in c wiederum kommt es durch die Hinzufügung

[797] Vgl. Anhang a, S. 8ff.

einer Heischestrophe jeweils am Liedende – wie in der Grafik veranschaulicht – zusätzlich zu einer Expansion der Themenstruktur. Diese weitere Abweichung von der Grundform wird im Zuge von Variationsform VI noch ausführlicher diskutiert.

Die ersten beiden Strophen, die in allen drei Überlieferungsträgern vorhanden sind, enthalten eine kurze Klage über den Winter, der noch niemals rascher und mit größerer Intensität über das Land hereingebrochen sei (vgl. I,1–2). Darauf folgt eine Minneklage (vgl. I,3–II,10), die in der ersten Strophe noch im Stil des Hohen Minnesangs gehalten ist, daraufhin jedoch in eine Beschimpfung der zuvor als *vrowe* (I,3; I,9) bezeichneten Geliebten umschlägt. Die Kritikpunkte des männlichen Ichs beziehen sich auf die Tatsache, dass ihr *lôn* für beständigen Dienst niemals angenehm ausfalle (vgl. II,3–4) und sie sich im Gegensatz zu zahlreichen anderen rechtschaffenen Damen so verhalte, als ob sie keinerlei Ansehen besitze (vgl. II,5–8). Dies führt dazu, dass er sie eine *fürschamte vmbe tribe*, *sünden reizel schanden klobe* und *losiu hofribe* (II,1–2) nennt, d.h. ihr die Attribute ‚schamlos'[798], ‚betrügerisch'[799], ‚sündig', und ‚durchtrieben'[800] zuschreibt und mit den Worten „Lockkloben"[801] und „Hofdirne"[802] eine anrüchige Konnotation verleiht. Indem er davon berichtet, dass sie ihn bei ihrem ersten Kennenlernen mit ihrer Tugendhaftigkeit noch zu dienstbereitem Gesang veranlasste (vgl. II,9–10), attestiert er ihrem Charakter eine negative Entwicklung.

Weitere, diese Aspekte zusätzlich verstärkende Kritikpunkte am Verhalten der Geliebten werden in einer unikal in C tradierten Strophe genannt: Sie ist wankelmütig (vgl. IV,1) und Gott und alles Gute sind ihr fremd (vgl. IV,2); zugleich verabscheut sie Personen, deren Minne den *besten* gilt und die ein rechtschaffenes Leben führen (vgl. IV,3–5). Die höfischen Tugenden *zuht und ere* sind ihr ebenso fern wie *werke* [...] *die nach hoher wirde ringen* (IV,6–8), und niemand singt ihr Lob (vgl. IV,9), weshalb das Ich schließlich auch anzweifelt, ob es mit ihr als seiner Geliebten gut beraten sei (vgl. IV,10). Damit werden mittels dieser zusätzlichen Strophe in C Aussagen über die Frau ergänzt, die ihre

[798] Vgl. Wießner 1954b, S. 307.
[799] Wießner 1954b, S. 286, wo das Wort mit „Betrügerin" bzw. „Unruhestifterin" übersetzt wird.
[800] Vgl. Wießner 1954b, S. 173.
[801] Wießner 1954b, S. 215; ein Gegenstand, der zum Vogelfang verwendet wurde.
[802] Wießner 1954b, S. 132.

charakterliche bzw. moralische Verdorbenheit noch vehementer betonen und damit einen starken Kontrast zum im Hohen Minnesang typischen Lob auf die ideellen Eigenschaften und das Verhalten der Dame setzen. Auch die in C nachfolgende Strophe verdeutlicht noch die Makel der Frau, wobei hier ihr Ansehen im Mittelpunkt steht: Dessen Niedergang wird anhand der Personifizierung der Ehre illustriert, die strauchelt, fällt und beschmutzt in einer Lache liegen bleibt, sodass sie übel riecht und nur noch mit Gottes Hilfe wieder rein werden kann (vgl. V,1–6). In weiterer Folge werden sämtliche Männer vor dem beschädigten Ansehen der Frau sowie vor *sele siechen frowen* im Allgemeinen gewarnt und letztere verwünscht (vgl. V,7–10).

Anstelle der Dörperklage, die in der Grundform des Winterlied-Typus neben der Minneklage den zweiten regulären Bestandteil des zweiten Liedteils darstellen würde, steht in den Handschriften C und c mit Str. III eine Zeitklage; angesichts dieser inhaltlichen Veränderung gegenüber der Grundform handelt es sich bei diesen beiden Liedversionen jeweils um eine teilweise thematische Abweichung des zweiten Liedteils. Hier ist nun nicht mehr der Wandel des Charakters der Geliebten, sondern der Verlust der höfischen Tugenden über die Zeit hinweg Gegenstand der Klage. Kritisiert wird hier die Ausbreitung der Falschheit in der Bevölkerung sowie das Verschwinden von *triuwe*, *kiusche* und rechtschaffenem Verhalten, an die sich das lyrische Ich noch aus seiner Kindheit erinnert (vgl. III,1–5). Diese – hier wiederum personifizierten – Eigenschaften seien gegen ihren Willen von ihrem früheren Platz vertrieben worden (vgl. III,7–8). Schließlich erfolgt erneut ein Rekurs auf das Problem der Falschheit, das nun anhand einer Metapher verdeutlicht wird: *wilent was ein mvnt berihtet wol mit einer zvngen / nu sprechend zwo vs eime* [...] (III,9–10). Dementsprechend werden die gegenwärtigen, negativen Umstände durchweg im Präsens, die positiven Verhältnisse in der Vergangenheit jedoch im Präteritum beschrieben. Währenddessen fehlt in Handschrift R die besagte Strophe mit der Winterklage, was dazu führt, dass hier lediglich eine Minneklage vorzufinden ist; dies würde nach dem hier vorgestellten typologischen System eine Reduktionsform darstellen.

Ein inhaltliches Spezifikum der C-Version zeigt sich schließlich in der singulär überlieferten Strophe C VIII, mittels derer in dieser Handschrift nach dem Dörperbericht in C VI und VII nochmals ein Bestandteil des zweiten Liedteils wiederkehrt. Auch darin zeigt sich wieder die teilweise thematische Veränderung

dieses Abschnitts, indem mittels dieser Strophe nun Minne- und Zeitklage zusammengeführt werden:

Nv nimt genvoge wunder
wer diu selbe frowe si die ich mit sange besvnder
mit minem hohen lobe so rehte wol getiuret han
sie heisset werlt svesse
das mich vnsir herre got vor ir befrigen mvesse
gvetiu wib diu en habend mir zeleide niht getan
min frowen nam
derst von wiben vnder schieden
(C 18 / VIII)

Diejenige Figur, die bisher als *frowe* bezeichnet wurde, wird hier explizit als *werlt svesse* und damit als Metapher für die angenehmen Seiten des weltlichen Lebens identifiziert. Während die literale Deutung der Identität der *frowe* als ungnädige Minnedame in den Handschriften R und c aufrechterhalten bleibt, entpuppt sich die Klage über den negativen Wandel des Charakters der Frau in der C-Version damit als Metapher für den Niedergang von Anstand und Moral im Umfeld des lyrischen Ichs. Die Schönheit der Frau Welt – die zu Neidharts Schaffenszeit bereits v.a. durch Walthers von der Vogelweide Weltabsagelieder als Allegorie für weltliches Glück etabliert war –, ist im Laufe der Zeit Eigenschaften wie Schamlosigkeit, Wankelmut und dem Verlust von Ansehen gewichen. Das Lied kann somit bezüglich des Inhalts als *werltsüeze*-Lied bzw. Alterslied kategorisiert werden, wie es Schweikle in seiner in Unterabschnitt III.2.1.2 vorgestellten Typologie als einen von zwei Subtypen der Winterlieder nennt; diese sind durch eine pessimistische Grundstimmung gekennzeichnet[803]. In der Forschung wurden aufgrund der Kombination aus Minne- und Weltklage auch die Liedvarianten in R und c innerhalb dieses inhaltlichen Bereichs verortet,[804] doch explizit hingewiesen wird auf die Verbindung zwischen dem Verfall der Sitten der Minnedame und jenem in der gesamten Gesellschaft nur in

[803] Vgl. SCHWEIKLE 1990, S. 86.

[804] Vgl. SCHWEIKLE 1990, S. 86; vgl. MÜLLER, Ulrich/BENNEWITZ, Ingrid: Grundsätzliches zur Überlieferung, Interpretation und Edition von Neidhart-Liedern. Beobachtungen, Überlegungen und Fragen, exemplifiziert an Neidharts Lied von der „Weltsüeze" (Hpt 82,3 = WL 28), in: Müller, Ulrich/Springeth, Margarete (Hgg.): *Gesammelte Schriften zur Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Göppingen 2010 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 750), S. 402–430.

C. Die Beschreibung der *frowe*, die prinzipiell sowohl wörtliches als auch metaphorisches Deutungspotential aufweist, wird hier somit zur letzteren Option hin vereindeutigt.

In Hinblick auf die Zuordnung der C-Version zu verschiedenen Variationsformen wäre es daher theoretisch möglich, angesichts des Wegfalls der literalen Lesart den gesamten zweiten Liedteil als Zeitklage zu kategorisieren, da auch der Charakterwandel der vorgeblichen Geliebten lediglich als Metapher für diese und nicht etwa als tatsächliche Minneklage fungiert. Dies würde bedeuten, dass die beiden regulären Bestandteile des zweiten Liedteils, d.h. Minne- und Dörperklage, durch eine Zeitklage ersetzt werden würden, womit eine thematische Abweichung des gesamten zweiten Liedteils vorliegen würde. Während dies aus von C 18 rückblickender Perspektive auf die Gesamtheit des Liedes zutreffen mag, wurde eine derartige Kategorisierung an dieser Stelle dennoch nicht vorgenommen, nachdem zum einen in Unterabschnitt III.2.2.2 bei der Definition der Bestandteile des zweiten Liedteils keine Unterscheidung zwischen einer literalen und einer metaphorischen Deutungsweise der Minneklage getroffen wurde, wobei Letztere dann je nach ihrer Semantik, die sich im übertragenen Sinn ergibt, eine (teilweise) thematische Abweichung des zweiten Liedteils darstellen würde. Zum anderen würde eine Deklarierung des gesamten zweiten Abschnitts als Weltklage das Bedeutungspotential bzw. die Erwartung einer Minneklage verdecken, die zumindest in den ersten beiden Strophen durch die Beschreibung der Unbarmherzigkeit und der negativen Entwicklung der Geliebten aufgebaut werden.

Als „eher funktionsloses ‚Anhängsel'"[805] bezeichnet Kurt Ruh in seiner Typologie die *dörper*-Thematik in diesem Lied. Dieser Eindruck kann zwar in Bezug auf die R-Version, in der der zweite Liedteil nicht explizit auf eine Zeitklage ausgreift, bestätigt werden; in C wie auch in c ist jedoch eine inhaltliche Korrelation des zweiten und dritten Liedteils erkennbar. Im Dörperbericht erzählt das lyrische Ich von einer Fehde mit den *dörpern*, die der *fürste vs osterlant* erfolgreich schlichten konnte (nach C VI,1–4), sodass dieser Abschnitt zugleich als indirektes Herrscherlob fungiert. Gegenstand der Kritik sind in den beiden diesbezüglichen Strophen u.a. unangemessenes Verhalten gegenüber Frauen (vgl. C VI,8), das Vernachlässigen bäuerlicher Pflichten (vgl. C VII,1–2) sowie das Anzetteln von Streit an Feiertagen (vgl. C VII,9–10). All diese Elemente können

[805] RUH 1986, S. 271, zitiert nach BLEULER 2018b, S. 120.

als auf den *dörperlichen* Mikrokosmos bezogene Exemplifizierung dessen betrachtet werden, was in der Weltklage als eine gesamtgesellschaftliche Entwicklung beschrieben wird: Althergebrachte Werte wie die höfischen Tugenden gehen verloren, wofür das Sänger-Ich als Illustration konkrete Beispiele aus dem *dörper*-Milieu anführt,[806] die es selbst erlebt hat. Die Komponente des Höfischen ist hier nur noch vorhanden, wenn etwa über die *dörper* spöttisch gesagt wird: *ia sint es hofliute* (C VI,9), und das Ich schildert, wie es sie dabei ertappte, dass sie sich in Wien Bestandteile einer Rüstung kauften, anstatt ihre Felder zu bestellen (vgl. C VII,1–5).

In der C-Version ist in dieser Hinsicht angesichts der singulären Str. VIII außerdem eine Strukturierung des Liedes erkennbar, die mit dessen inhaltlicher Aussage korreliert. Im Anschluss an den nur zwei Verse umfassenden Natureingang folgt hier zunächst der zweite Liedteil mit zwei Strophen mit einer Minneklage, daraufhin die Weltklage, dann die unikale Minneklage-Strophe mit der Intensivierung der Minneschelte sowie ein weiterer, mehrfach überlieferter Minneklage-Abschnitt. Daraufhin wird – wie bereits gesagt – der zuvor im Allgemeinen beanstandete Niedergang der Sitten an den Vorgängen im Dorf exemplifiziert, d.h., der Dörperbericht ist sehr wohl semantisch in die Gesamtaussage des Liedes eingebunden. Nachdem nun die Weltklage sowohl in Hinblick auf den Makro- als auch den Mikrokosmos geäußert wurde, bleibt nur noch die Minneklage vom restlichen inhaltlichen Kontext des Liedes isoliert. Das Rätsel um deren Anbindung an den weiteren Text wird jedoch in der unmittelbar darauffolgenden Strophe mittels der zweiten singulären C-Strophe gelöst, indem das Ich die metaphorische Identität der besagten *frowe* klärt. Dies stellt gleichzeitig praktisch das Ende des Liedes dar, nachdem die Heischestrophe – hier jene, in der die Korrelation zwischen dem guten Umgang mit einem Vogel und seinem kunstfertigen Gesang als Gleichnis für den wünschenswerten Umgang mit einem Sänger verwendet wird – typischerweise ohne thematischen Konnex zum restlichen Lied am Schluss steht. Demnach wurde die zweite unikale C-Zusatzstrophe, die den Text nur in dieser Version explizit als *werltsüeze*-Lied kennzeichnet, an einer Stelle eingeordnet, wo sie zur semantischen Kohärenz des Textes beiträgt und angesichts der Verknüpfung der beiden thematischen Felder

[806] BENNEWITZ, Ingrid: ‚*Fro welt ir sint gar hüpsch und schoen...*' Die ‚Frau Welt'-Lieder der Handschriften mgf 779 und cpg 329*, in: Mück, Hans-Dieter/Müller, Ulrich (Hgg.): *Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft* 4 (1986/87), S. 117–136, hier: S. 121f.

‚Minne' und *‚laudatio temporis acti'* zugleich den Höhepunkt des Liedes darstellt.

Variationsform III – thematische Abweichung des zweiten Liedteils: C 78[139]–84[145] (WL 3)[807]

	1. Liedteil	**4. Liedteil**	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**
Strophenform	Kanzonenstrophe			
Themen	Naturdarstellung	persönliche Lebensumstände des Ichs	**Freude-/Tanz-Appell**	Dörperbericht
Tempus	Winter: Präsens Sommer: Präteritum	Präsens, Einschübe im Präteritum	Präsens	Präsens, Einschübe im Präteritum

Der Analyse sei vorausgeschickt, dass dieses Lied als zweite Variationsform angesichts des Vorkommens eines vierten Liedteils, in dem die persönlichen Lebensumstände des Ichs angesprochen werden, auch eine Expansion der Themenstruktur aufweist. Das Hauptaugenmerk liegt hierbei jedoch auf der Tatsache, dass in der C-Version von WL 3 eine thematische Abweichung des gesamten zweiten Liedteils festzustellen ist, die im Übrigen nicht nur die C-Version, sondern auch die Parallelüberlieferung in R 27 und c 106 betrifft. Diese ergibt sich daraus, dass der zweite Liedteil nicht wie in der Grundform aus der Minne- und Dörperklage besteht, sondern einen Freude-/Tanz-Appell enthält. Dieser steht in C an vierter bzw. in den anderen beiden Handschriften an dritter Stelle und thematisiert Vorbereitungen, die in Erwartung einer Tanzveranstaltung getroffen werden. Während sich das lyrische Ich in der ersten diesbezüglichen Strophe (die in C an dritter Stelle steht) selbst nennt, wenn es seine klugen Freunde um Rat fragt, wo sich die jungen Leute im soeben anbrechenden Winter vergnügen sollten (vgl. C III,1–3), ist wieder vom kollektiven *wir* die Rede, wenn es darum geht, dass diese den Feiertag in Megenwarts geräumiger Stube verbringen sollen (vgl. C III,4–6). Anschließend werden die verschiedenen Figuren erwähnt, die sich am Tanz beteiligen sollen, und immer wieder Anweisungen bezüglich der Vorbereitung des Tanzes erteilt (vgl. C IV). In der dritten Freude-/Tanz-Appell-Strophe tritt das Ich dann wiederum als Sprecher hervor, der – nur in C mittels eines präteritalen Einschubs

[807] Vgl. Anhang a, S. 41ff.

– berichtet, dass es sämtlichen paarungsbereiten jungen Frauen gegenüber Empfehlungen ausgesprochen hat, wie sich diese kleiden sollten, um das Interesse von Männern zu wecken.

Zwar weisen die Naturdarstellung (C I) und der Exkurs über die Lebensumstände des Ichs (C II) einen Klagegestus auf, doch mit Beginn des Appells in C III weicht dieser einer Aufbruchsstimmung, die an den Freude-/Tanz-Appell der Sommerlieder erinnert. Diese thematische Abweichung des zweiten Liedteils geht dabei mit einer übergreifenden Verlagerung des inhaltlichen Schwerpunkts des Liedes einher: Anders als in den zuvor analysierten Texten ist das Hauptthema des Liedes somit nicht etwa Leid, das dem Ich durch eine Frau oder allgemeine gesellschaftliche Entwicklungen widerfahren ist, sondern im Mittelpunkt stehen die Ereignisse im Dorf: zunächst die bevorstehende Tanzveranstaltung, dann die Konflikte zwischen den *dörpern* Megenwart und Engelmar sowie Eppe und Ruprecht.

Für die R-Version von WL 3 stellt Bleuler aus diachroner Perspektive angesichts des Vorhandenseins einer Randstrophe, die eine alternative, sehr ähnliche Version zu Str. IV darstellt, die Hypothese der beiden Varianten R 27^1 (Haupttext mit Str. I–VII) und R 27^2 (Str. I–III des Haupttextes + Randstrophe 4 + Str. V–VII des Haupttextes) auf.[808] Hinsichtlich des Strophenbestands entspricht die C-Version letzterer Variante – wobei die zu R IV bzw. R 4 äquivalente Strophe insgesamt nur einmal vorhanden ist –, wobei die Strophenfolge zwischen R und C (wie auch zwischen c und R) abgesehen von Str. I große Divergenzen aufweist. In allen drei Versionen zeigt sich jedoch, dass in diesem Lied „die Übergänge zwischen den einzelnen Liedteilen jeweils mit einer Strophengrenze zusammenfallen."[809]

Beim Vergleich der C-Version mit der Parallelüberlieferung zeigt sich, dass in den ersten vier Strophen die Varianz in der Formulierung bzw. über das gesamte Lied hinweg die Strophenumstellung zugunsten der Betonung persönlicher Gesichtspunkte ausfällt, die das Sänger-Ich betreffen.[810] Zum einen wird dies bei der Betrachtung des Natureingangs in der ersten Strophe deutlich: Mit der Ankündigung *vns kvmt der leide winter kalt* (C I,2) wird der Grund für die

[808] Vgl. BLEULER 2024, S. 266ff.

[809] BLEULER 2024, S. 267.

[810] BLEULER 2024, S. 263ff., gelangt im Rahmen ihrer Untersuchung der Fassungsvarianz von WL 3 bei der Analyse der C-Version zu demselben Ergebnis.

Aufforderung der jungen Leute im ersten Vers genannt, die Schlitten vorzubereiten. Anstatt des Personalpronomens *vns*, das sich auf das Kollektiv der *dörper* bezieht, steht in R an dieser Stelle lediglich die neutrale Feststellung *ia ist der leid winder chalt* (R 27,I), und in c 106,I wird mit der Formulierung *gein dem laiden winter kalt* – ebenfalls ohne Bezug auf eine Personengruppe – der im ersten Vers begonnene Satz fortgeführt. Nur in C wird hier somit bereits im zweiten Vers explizit die persönliche Betroffenheit der Gemeinschaft, zu der sich auch das Sprecher-Ich zählt, durch den Wintereinbruch ausgedrückt.

Unmittelbar auf die Naturdarstellung folgt in C als zweite Strophe der bereits angesprochene Exkurs zu den persönlichen Lebensumständen des Ichs, der als vierter Liedteil eine Expansion der Themenstruktur bewirkt. In den anderen Handschriften steht diese Strophe allerdings erst an sechster (Hs. R) bzw. siebter (Hs. c) Stelle. Es ist demnach ein Spezifikum des Codex Manesse, dass bereits hier vor dem zweiten Liedteil und dem Dörperbericht erörtert wird, warum die Haarpracht des Ichs nicht mehr demselben Zustand wie früher entspricht: Seit es sich um ein Haus kümmern und das Jahr hindurch Salz und Getreide kaufen musste, hat es auf die Haarpflege vergessen und ist vielmehr in tiefen Kummer gestürzt (vgl. C II,1–8). Durch den Zusatz *swenne ich da zeriuwental / vnberaten bin* (C II,9–10) stellt sich das Ich zudem implizit als Ritter von *riuwental* vor, der offenkundig jenes Gut, mittels dessen er in Sommerliedern Dörperfrauen anzulocken versucht (vgl. u.a. C 50[109]–57[116] / SL 21) oder das er ihnen gar schenken möchte (vgl. 119[201]–123[205]), in Wirklichkeit selbst als große Belastung empfindet. Des Weiteren wird anhand dieser Strophe die Vorstellung von einem eher heruntergekommenen Äußeren des Ritters evoziert, sodass hier in Bezug auf den Sprecher bereits von Beginn an eine satirische Komponente vorhanden ist.

Zugleich wird in C – anders als in den weiteren Textzeugen – der Anfangspunkt der wiederholten Aufnahme des „Motiv[s] des ‚unbedeckten' Hauptes"[811] in Bezug auf Menschen vom Ich ausgehend gesetzt. Nach dessen Einführung mit Blick auf die Natur, wo *vil manger linde ir tolde gris* (C I,4) ist, tritt es nach Str. II dann wieder im Freude-/Tanz-Appell auf, wo das Sprecher-Ich die Frauen dazu auffordert, „beim Tanz das Haupt zu entblößen"[812] (vgl. C V,4) und das Kopftuch nicht etwa bis auf die Augenbrauen herunterzuziehen

[811] Bleuler 2024, S. 267.
[812] Bleuler 2024, S. 267.

(vgl. C IV,10). Spöttisch wird darauf verwiesen, dass Frauen weder *ein tehter oder ein gollier* (C V,6) um den Hals benötigen, nachdem sie seit jeher um den Kopf herum sicher gewesen seien (vgl. C V,7–8). Auch im Dörperbericht kehrt es wieder, wenn Megenwart und Engelmar „[...] davon abgehalten werden müssen, einander im Streit die Haare auszureißen" (vgl. C V,6), und vom kahlköpfigen Eppe die Rede ist, dem Ruprecht ein Ei an den Kopf wirft, sodass es von dort hinunterrinnt (vgl. C VII,7–10). Dem gegenüber stehen die Liedversionen in R und c, wo das in der Gegenwart angesichts von Haarverlust entblößte Haupt des Sänger-Ichs erst in der vorletzten (Hs. R) bzw. der letzten (Hs. c) Strophe und damit auch an (vor)letzter Stelle dieser Motiv-Reihe erwähnt wird.

Nicht nur die Voranstellung der zweiten Strophe, sondern auch die gesamte Anordnung der Strophen in der C-Version zeugt von einer Betonung der Ich-Perspektive im Codex Manesse: Beim Vergleich mit der Parallelüberlieferung zeigt sich, dass hier diejenigen „Strophen am Liedanfang stehen, in denen das Sprecher-Ich am dargestellten Geschehen beteiligt ist (C I–III [...]), wohingegen die aus objektiver Perspektive vermittelte Dörperberichtstrophe am Schluss des Liedes steht"[813]. Auch innerhalb des Dörperberichts wurde C VI, wo mit *wils iuch niht verdriessen ich sage iv das ende gar* (V. 3) das Ich zum letzten Mal im Lied zu Wort kommt, anders als in R vorangestellt, sodass diese Reihung auch in der Mikrostruktur des dritten Liedteils eingehalten wird.[814] Bleuler erkennt insgesamt eine Parallele zur Strophenabfolge der C-Version von SL 11[815]; für diese wurde auch in der vorliegenden Arbeit in Unterabschnitt III.2.3.1 b ein Fokus auf das Sänger-Ich festgestellt, wenngleich dieser dort mit einer Verdichtung der Perspektive auf seine Rolle als Liebender einhergeht, die in WL 3 hingegen durchweg ausgeklammert wird.

In C IV heißt es wiederum auf der Ebene der lexikalischen Varianz im Zuge des Freude-/Tanz-Appells: *sprich das elle mit vns ge* (C IV,5), d.h. das Ich bezieht sich selbst in das Kollektiv der *dörper* mit ein, die sich für den bevorstehenden Tanz verabreden. Währenddessen stehen in den anderen Handschriften an dieser Stelle die unpersönlichen Formulierungen *sprich daz Ælle mit in ge* (R III,5) bzw. *bitt dass Ellen mit Im gee* (c III,5). Schließlich ist mit Bleuler in diesem Kontext auch noch der Unterschied zwischen den Versen C V,1 (*Ich gebot den ivngen*

[813] Bleuler 2024, S. 272.
[814] Vgl. Bleuler 2024, S. 273.
[815] Vgl. Bleuler 2024, Anm. 143.

wiben vber al) und R 4,1 (*Got gebiet den ivngen wiben vber al*) zu nennen. Eine Formulierung des Ratschlags in der ersten Person ist hier allerdings – anders als in den anderen Fällen mit Varianz bezüglich der Integration des Ichs – kein spezifisches Merkmal der C-Version, sondern auch in R IV,1 (*Ich rat allen gvten wiben vber al*) und c IV,1 (*Ich ratt allen guten weiben vberall*) zu finden.

Insgesamt ist also zu konstatieren, dass in der C-Version von WL 3 sowohl im Bereich der lexikalischen Varianz wie auch der Strophenvarianz der Fokus auf die Perspektive des Sprecher-Ichs gerichtet ist. Als Erklärung für diesen Befund führt Bleuler aus diachroner Sicht einerseits die Option an, dass der Wechsel zwischen der persönlichen und der unpersönlichen Rede „der primären Produktion zuzurechnen ist“[816], d.h. C auf der Basis einer von der R- und c-Version abweichenden Vorlage eingetragen wurde, die bereits die Betonung der Ich-Perspektive enthielt. Andererseits zieht sie in Erwägung, dass es sich dabei um eine sekundäre Bearbeitung durch den C-Redaktor oder -Schreiber handelt. Dafür sprechen ihr zufolge die Beobachtungen, dass die Umstellung der beiden Dörperberichtstrophen gegenüber der Parallelüberlieferung zugunsten der Voranstellung der Strophe mit der Erwähnung der Ich-Perspektive in C (Str. VI) um den Preis der semantischen Kohärenz des dritten Liedteils geschieht, sowie, dass es sich bei der Voranstellung von Ich-Aussagen um ein für C typisches Prinzip zu handeln scheint:

> Bezieht man die gesamte Neidhart-Überlieferung mit ein, zeigt sich, dass die thematische Gliederung der Strophen (dreiteiliger Themenaufbau) in C des Öfteren zugunsten einer Frontstellung *der* Strophen aufgegeben ist, die Ich-Aussagen enthalten. Das Entscheidende dabei ist, dass sich diese Form der Strophenanordnung in Bezug auf andere Überlieferungsfälle eindeutig als sekundär ausweisen lässt, was einen weiteren Hinweis dafür liefert, dass es sich auch im vorliegenden Fall um eine sekundäre – womöglich auf den C-Schreiber selbst zurückgehende – Bearbeitung handeln könnte.[817]

Dies würde darauf hindeuten, dass auch die C-Version von WL 3 durch eine Veränderung der Strophenabfolge entstanden ist, um einem poetischen Schema zu folgen; ein derartiges Vorgehen wäre dabei auch hinsichtlich der lexikalischen Variation denkbar. Demnach würde es sich um eigenmächtige Eingriffe des Redaktors bzw. womöglich sogar des Schreibers selbst handeln, was wiederum

[816] Bleuler 2024, S. 273.
[817] Bleuler 2024, S. 273.

ein Zeugnis dafür wäre, dass der Text nicht nur mechanisch abgeschrieben, sondern auch in Hinblick auf bestimmte literarische Prinzipien bearbeitet wurde.

Eine andere Möglichkeit besteht darin, dass die Vorlage für C alternative Schlussstrophen enthielt, wobei diese jedoch als Plusstrophen verstanden und daher nacheinander an den restlichen Strophenblock angefügt wurden. Auch dies könnte zur Umstellung der Strophen geführt haben, woraus sich in Anpassung daran schließlich auch auf „Wort- und Versebene [eine] Subjektzentrierung der Rede“[818] ergab.

Variationsform IV – Expansion des zweiten Liedteils: C 23–25[819]

	2. Liedteil	**3. Liedteil**	**2. Liedteil**
Strophenform	Kanzonenstrophe		
Themen	Dörper- und Minneklage + **Beschreibung der Herkunft der Geliebten**	Dörperbericht	Dörper- und Minneklage
Tempus	Präsens, Einschübe im Präteritum	Präteritum	Präsens

Bei C 23–25, das mit ebenfalls drei Strophen zusätzlich im Münchner Neidhart-Fragment C[b] sowie mit zwei weiteren Eingangsstrophen auch in Handschrift c erhalten ist, handelt es sich um eines jener in C unter „Neidhart“ überlieferten Lieder, die von Haupt ohne Angabe von Gründen als ‚unecht‘ ausgesondert wurden.[820] Als dahingehende Motivation denkbar ist in diesem Fall neben der Parallelüberlieferung in c, in der laut Haupt im Allgemeinen „das unechte überwiegt“[821], und dem groben Umgangston des Sänger-Ichs mit den *dörpern* auch die Referenz auf von anderen Autoren bekannte Elemente in der zweiten (Hs. C, Cb) bzw. vierten (Hs. c) Strophe. Auf diesen Aspekt wird hier noch im Zusammenhang mit der Diskussion etwaiger Bezüge dieser Passage zu einer in C singulär überlieferten Strophe des Dichters Tannhäuser eingegangen, dessen Textcorpus im Codex Manesse nur zwei Stellen vor jenem Neidharts eingeordnet

[818] BLEULER 2024, S. 274.
[819] Vgl. Anhang a, S. 13f.
[820] Vgl. HAUPT 1858, S. XXXVIIIff.
[821] HAUPT 1858, S. IX.

ist (Bl. 264r–270v). Auch hierbei ergab sich aus Haupts editorischem Urteil wiederum die Konsequenz, dass dem Lied in der Forschung bis in die Gegenwart nur wenig Beachtung zugekommen ist.

Eine typologische Einordnung des Liedes anhand expliziter inhaltlicher Angaben ist in diesem Fall – wie bereits bei der Sommerlied-Kombinationsform C 107[189]–109[191] – nur durch den Miteinbezug der Parallelüberlieferung möglich. Während in der C-Version keinerlei definitive Jahreszeitenhinweise zu finden sind – es liegt angesichts des Fehlens einer Naturdarstellung zusätzlich eine Reduktionsform vor, vgl. Variationsform I –, zeigt sich mit Blick in Handschrift c, dass es sich um ein Winterlied handeln muss: Dort stehen am Beginn des Textes noch zwei weitere Strophen, die einen winterlichen Natureingang (c I,1–4), einen Freude-/Tanz-Appell (c I,5–II,1) sowie eine Dörper- (c II,2–3) und eine Minneklage (c II,4–9) beinhalten. Natürlich stellt die c-Version eine spätere Variante dar, allerdings weist sie inhaltliche Kohärenz dazu auf und stützt somit die Annahme einer Konzeption der C-Version als Winterlied bzw. vereindeutigt diese Zuordnung: Die Aufforderung *wir sullen vns mit freuden scharn / jarlang in einer stuben warm* (c I,7–8) evoziert den räumlichen Handlungsrahmen für den Beginn der sehr unvermittelt einsetzenden C-Eingangsstrophe *Dort kvmt ein sinnelose samnunge*. Die Dörperklage in c II,1–2 deckt sich mit der Bezeichnung der Dorfbewohner als *sinnelose samnunge* (C I,1) und den weiteren Beschwerden über sie in C I und II. Der Vorsatz des Ichs, für seine Geliebte zu singen, in c II,1–2 fügt sich wiederum in die Minnethematik in C II ein sowie in die durch den Refrain vermittelte Minneklage (*si ist mir lieber danne ich ir / lieb ist diu liebe mir*; C I,9–10). Eine Kategorisierung des Liedes als Winterlied wird zudem angesichts des auch in C bis auf C II,1–9 durchgehenden Klagegestus, der dafür typischen explizit negativen Beschreibung der *dörper* sowie in formaler Hinsicht mit Blick auf die hier verwendete Kanzonenstrophe bestätigt.

In C beginnt der Text mit dem zweiten Liedteil, wobei dessen gemäß der Grundform erster regulärer Bestandteil, die Dörperklage, die ersten acht Verse umfasst. Das Ich spricht davon, dass zwölf *dörper* des Weges kommen, von denen in weiterer Folge mit *her hebestrit von hohen vels*, *amerolt*, *Isink*, *Isater*, *engelwart der lange*, *vte*, *otte*, *isenbart*, *isenbolt*, *irrebart* (C I,3–7) zehn genannt werden.[822]

[822] Zusätzlich umfasst die betreffende Strophe in C und C^b einen Vers weniger als die weiteren Strophen, was im Vergleich mit der Parallelüberlieferung in c auf den Verlust von V. 5 hindeutet;

All diese Figuren kritisiert das Ich insofern, als sie es an seinem *anevange* hindern (vgl. C I,8), wobei sich dieses ‚Unternehmen'[823] auf die Liebeswerbung gegenüber einer Frau bezieht.

Dies stellt die Überleitung zu einer Strophe dar, die prinzipiell ebenfalls auf die Liebesthematik bezogen ist, wobei sie – abgesehen vom Refrain – jedoch nicht im Klagegestus steht. Vielmehr wird hier mittels des einleitenden Verses *si vragent wer si si diu selderiche* (C II,1) indirekt eine Frage formuliert, die das Interesse eines dem Ich gegenüberstehenden Kollektivs an seiner Geliebten impliziert und in weiterer Folge auf satirische Weise zum Schein beantwortet wird. Nachdem hier kein Klagegestus vorhanden ist, kann dieser Abschnitt nicht als Fortführung der Minneklage im Refrain der vorangegangenen Strophe kategorisiert werden, sondern es handelt sich vielmehr um eine Expansion des zweiten Liedteils mittels eines zusätzlichen, ebenfalls im Präsens gehaltenen Themas – nämlich der Frage nach dem Wohnort der besungenen Geliebten:

Si vragent wer si si diu selderiche
der ich so hofeliche han gesvngen
si wont in tiutschen landen sicherliche
das sage ich den alten vnd den ivngen
si ist in einem creisse der ich diene
von dem pfade vf den sant
von elsasse in vngerlant
in der enge ich si vant
si ist noch zwischen paris vnde wiene
(C II,1–9)

Hier treffen mit *diu selderiche* (V. 1) und *hofeliche* (V. 2) Signalwörter des Hohen Minnesangs auf Ortsbezeichnungen, die dessen Konzept der Raum- und Zeitungebundenheit zuwiderlaufen. Die Pointe dieses Abschnitts besteht darin, dass die genannten geographischen Gebiete ‚im Deutschen Reich' (V. 3), ‚in einem Landkreis' (V. 5), ‚zwischen dem Po und dem Sand' (V. 6), ‚von Elsass

vgl. dazu auch WIEßNER 1954a, S. 241, zu XXXIX,2. Unklar muss dabei bleiben, ob dieser Ausfall bereits in der C-Vorlage vorhanden war oder erst im Laufe des Abschreibvorgangs zustande kam. Für letztere Möglichkeit spricht die Tatsache, dass der Refrain in C II und III nur mehr mit dem ersten Vers anzitiert zu werden braucht, sodass der zweite eingespart werden kann, während er in C I noch beide Verse umfasst. Dies könnte bei der Planung der Texteintragung übersehen worden sein, was dazu führte, dass in dieser Strophe aus Platzgründen ein Vers weggekürzt werden musste.

[823] WIEßNER 1954b, S. 9.

nach Ungarn‘ (V. 7) sowie ‚zwischen Paris und Wien‘ (V. 9) entgegen der Bezeichnung *in der enge* (V. 8) so große Gebiete umfassen, dass es unmöglich ist, einen genauen Ort zu lokalisieren. Die einzige mögliche topographische Eingrenzung ihrer Herkunft ist angesichts dieser verschiedenen Angaben der süddeutsche Raum.[824]

Der Ausdruck *sand* bezieht sich dabei auf „die sandige Gegend zwischen Nürnberg, Weißenburg und Neumarkt“[825] in Bayern. Nimmt man dieses Toponym näher in den Blick, so zeigt sich, dass es nicht nur in dieser Neidhart zugeordneten Strophe, sondern auch bei anderen Autoren und zugleich noch ein weiteres Mal im Codex Manesse vorkommt. Seine Erwähnung in Konrad von Megenbergs „Buch der Natur“ (75,34–36: [...] *dô kâmen sô vil häuschrecken geflogen von Ungern / durch Oesterreich und durch Paiern auf über den Sant den Main ab gegen dem Rein* [...][826]) erscheint im aktuellen Kontext abgesehen von der näheren Lokalisierung dieses Gebiets innerhalb von Süddeutschland wenig aussagekräftig. Anders verhält es sich mit einer Strophe im Textcorpus des Tannhäusers, das sich in Handschrift C als zweitnächste nach dem Œuvre Von Buchheims vor der Überlieferung Neidharts befindet. Diese gehört zum einzigen Lied dieses Autors mit Kreuzzugsthematik, wobei das Sänger-Ich aus stark desillusionierter Sicht berichtet, wie es aufgrund seiner Kreuzzugsteilnahme großes Leid überstehen muss, das von einer unsicheren Existenz ohne feste Anstellung und Behausung (vgl. Str. II) bis hin zu Seenot (vgl. Str. III) und einer prekären Versorgungslage bei der Überfahrt auf dem Schiff (vgl. Str. IV) reicht.[827] In der letzten Strophe des Liedes werden die zwölf Winde aufgezählt, die ein

[824] Vgl. Wießner 1954a, S. 241, zu XXXIX,19.

[825] Schneller, Johann Andreas: Art. ‚sant‘, in: Schneller, Johann Andreas (Hg.): *Bayerisches Wörterbuch*. 2., mit des Verfassers Nachträgen verm. Ausgabe, hg. von Johann Andreas Schneller, bearb. von G. K. Frommann, München 1872–1977, Nachdruck Aalen 1973, S. 2,303.

[826] Konrad von Megenberg: *Das Buch der Natur. Die erste Naturgeschichte deutscher Sprache*, hg. von Franz Pfeiffer, Stuttgart 1861.

[827] In Bezug auf die Thematik der Kreuzzüge fällt dabei als weitere Gemeinsamkeit zwischen den beiden Autoren ins Auge, dass sowohl Neidharts SL 11 – das in Handschrift C das einzige Lied mit expliziter Kreuzzugsthematik darstellt, nachdem die C-Version von SL 12 auf die Strophe mit der Erwähnung der *pilgereine* (R 19,V,5) / *bilgerynne* (c 28[27],V,5) verzichtet – als auch Tannhäusers einziges Kreuzlied von einer durchweg negativen Sicht auf das Kreuzzugsunternehmen geprägt sind. Bleuler betrachtet beide Lieder daher als „Endpunkte der Textreihe“ der ‚Minne-Kreuzlieder‘; vgl. Bleuler 2020, S. 24f.

Seefahrer im Mittelalter kennen musste, um das Meer erfolgreich zu durchqueren. Am Ende von Str. V heißt es:

> *wer ich vf dem sande*
> *der namen wisse ich niht*
> *dvrch got ich fuor von lande*
> *vnde niht dvr dise vrage swie we halp mir geschiht*
> (Tannhäuser C 33,XV–XVIII)

Das Ich klagt darüber, dass es all diese Namen nicht kennen müsste, wenn es sich *vf dem sande* befinden würde; diese Formulierung kann zum einen das Festland im Allgemeinen bezeichnen, indem sie auf den ‚Ufersand'[828] anspielt, sich zum anderen aber wiederum auch spezifisch auf die bereits genannte Gegend im bayerischen Raum beziehen. Geht man von letzterem Fall aus bzw. berücksichtigt zumindest auch dieses Bedeutungspotential als neben der abstrahierenden Übersetzung vorhanden, so führt dies auf die Spur einer intertextuellen Verbindung zwischen Neidhart und dem Tannhäuser, die unten näher ausgeführt wird.

Zunächst ist daneben jedoch auch anzumerken, dass Strophen mit einer verhältnismäßig großen Anzahl an geographischen Angaben, die im Kontext der an die Hohe Minne angelehnten Verehrung einer Frau stehen, im Neidhart-Corpus ansonsten nicht vorkommen. Anders verhält es sich allerdings mit dem Textbestand des Tannhäusers, wo in einem Lied die Rede von verschiedenen Ortsveränderungen ist, die die Dame vom Ich fordert, bevor sie ihm Lohn gewährt (vgl. Tannhäuser C 13–18). Dabei werden mit *das lant zenvorenberg* (C 13,VII), der *tvonovwe* / *tvonowe* (C 13,IX; C 18,III), dem *rin* (C 13,IX; C 16,V), dem *mivseberg* (C 14,III), *kobelenze* (C 16,VI) und der *elbe* (C 18,I) ebenfalls einige geographische Elemente des Deutschen Reiches genannt; mit der Rhône (vgl. C 13,VI) und der Provence (vgl. C 13,VII) besteht außerdem wiederum ein Bezug zu Frankreich, der auch in der Neidhart-Strophe mit der Erwähnung des Elsass und Paris vorhanden ist. Auch das dritte bei Neidhart erwähnte Herrschaftsgebiet, das Königreich Ungarn, ist bei Tannhäuser mittels der Nennung seiner Einwohner (*die ungern*, C 5,XXXIV) vertreten, wobei es sich beim Leich am Beginn seines C-Corpus allerdings um einen Textabschnitt handelt, der allgemein sehr reich an Eigennamen ist. Insgesamt ist anhand des

[828] Vgl. HWB, Bd. 2, Sp. 604.

Vergleichs der beiden Œuvres jedoch auch bezüglich des – für Neidhart ansonsten ungewöhnlichen – inhaltlichen Duktus der zu diskutierenden Strophe eine Referenz auf die Literatur des Tannhäusers erkennbar.

Zusätzlich sei vorauszuschicken, dass es auch Hinweise auf eine außerliterarische geographische Verbindung zwischen den beiden Autoren gibt. Allein im heute erhaltenen C-Corpus Neidharts wird „Fürst Friedrich" (d.h. Herzog Friedrich II. der Streitbare von Österreich, 1211–1246) sechs Mal im Zuge eines Herrscherlobs bzw. von Heischestrophen (vgl. Neidhart C 10,I; C 16,III und VIII; C 65[126],VII; C 66[127],VII; C 83[144],X) sowie die Stadt Wien vier Mal (vgl. C 17,III; C 24,IX; C 121[203],X; C 126[208],I) erwähnt; wie die Rekonstruktion des Blattverlustes sowie Melchior Goldasts Notizen in den *Hypomnemata* nahelegen, gab es im ursprünglichen Textbestand noch mehr Bezüge auf den Herzog[829]. In der Forschung wird davon ausgegangen, dass Neidhart ca. in der zweiten Hälfte seiner Schaffenszeit am Wiener Hof ebendieses Herrschers beschäftigt war[830]. Ein Mäzenatenverhältnis zu dem Babenberger Fürsten lässt sich unterdessen auch aus Tannhäusers Œuvre ableiten: In diesem findet sich mit dessen Leich I, IV und VI jeweils ein Herrscherlob auf ihn, während die Strophen Tannhäuser C 37–38 eine Totenklage auf den *helt us oesterriche* (C 37,I) enthält, in deren Rahmen mit *wiene* (38,I), *liupolzdorf* (38,II), *luchse* (‚Lassee', 38,III) und []*hinperg* (38,IV) zudem Besitztümer in Wien und Umgebung genannt werden. In beiden Strophen stellt sich das lyrische Ich zudem selbst als bisheriger Dienstmann Friedrichs dar, der aufgrund von dessen Gönnertum zu Ansehen und materieller Sicherheit gelangte, nach seinem Tod jedoch wieder ein Leben in Armut führen muss. Somit besteht über die Hinweise auf eine Anstellung am Wiener Hof zur Zeit Friedrichs II. eine Verbindung zwischen Neidhart und Tannhäuser.

Zuvor wurde bereits angesichts der zweiten Strophe des Neidhart-Liedes C 23–35 die Annahme getroffen, dass auch eine Art von poetischer Interaktion zwischen den beiden Dichtern stattgefunden haben dürfte. Diese Vermutung wird nun durch die Tatsache gestützt, dass das Gebiet des *sandes* in Bezug auf die Frage nach der potentiellen geographischen Verortung des Tannhäusers eine

[829] Vgl. Goldasts Notizen zu C *38: „Friderich) Austriac*us* dux" (vgl. Goldast, *Hypomnemata*, S. 113) sowie die rekonstruierte Heischestrophe C *73 / d 3,XII / c 123,XII mit der Anrede *Milter fürst friderich* (nach d 3,XII,1).

[830] Vgl. u.a. BLEULER 2018a, S. 93.

Rolle spielt. Er ist einer der wenigen Autoren, aus deren Werk in Kombination mit zeithistorischen Dokumenten bis zu einem gewissen Wahrscheinlichkeitsgrad auf deren Herkunft und zumindest einen Schaffensort geschlossen werden kann, wobei verschiedene Anhaltspunkte auf einen persönlichen Bezug zum *sant* hindeuten. Zum einen existieren urkundliche Zeugnisse, die die Existenz eines Adelsgeschlechts von Tannhausen mit dem Leitnamen Si(gi)boto und Stammsitz in Tannhausen im heutigen Baden-Württemberg belegen. Bereits im 15. Jahrhundert ordnete der Mönch Felix Fabri den Dichter Tannhäuser dieser Reichsministerialenfamilie zu, wobei er ganz konkret einen für 1240, 1242 und 1246 bezeugten Lupold von Tannhausen[831] als identisch mit dem Tannhäuser hielt[832]. In der Urkunde vom 29. August 1246 wird protokolliert, dass zwei Mitglieder dieses Geschlechts, Siboto III. und Lupold von Tannhausen, sich in Augsburg bei der Verleihung eines Hauses an Otto Bogenarius unter 52 Zeugen befanden, wobei auch Konrad IV., der Sohn Kaiser Friedrichs II., zugegen war.[833] Passend dazu ist in Tannhäusers Leich VI die Rede von *keiser friderichen* (C 5,XII), *künig kuonrat* (C 5,XXV) sowie von einem *bogener* (C 5,XLVII), was zumindest als auffällige Übereinstimmung betrachtet werden kann.

Hinzu kommt, dass der Tannhäuser in seiner Miniatur (Bl. 264r) „in der Tracht eines Deutschordenritters in einem weißen Mantel mit schwarzem Kreuz darauf“[834] dargestellt wird. Laut urkundlichen Zeugnissen war Siboto III. von Tannhausen Mitglied des Deutschen Ordens;[835] zugleich wird dieser, auf den auch eine Grabplatte in der Würzburger Deutschhauskirche hinweist, als zu Nürnberg ansässiger Ordensbruder angeführt[836]. Diese Stadt wiederum bildet einen der drei Begrenzungspunkte des *sant*, der zugleich auf dem Weg zum Stammsitz der Adelsfamilie liegt, und wird im Textcorpus des Tannhäusers zwei Mal genannt (vgl. C 13, C 25). Natürlich handelt es sich bei all diesen Anhaltspunkten für sich genommen um nicht sonderlich aussagekräftige Details,

---

[831] Vgl. *Nürnberger Urkundenbuch*, bearb. vom Stadtarchiv Nürnberg, Nürnberg 1959, Nr. 294 und 302; Regesta Imperii, V, Nr. 4448.

[832] Vgl. WACHINGER, Burghart: Art. ‚Tannhäuser‘, in: *Verfasserlexikon* 9 (1995), Sp. 600–610; hier: Sp. 600.

[833] Vgl. *Regesta Imperii*, V, Nr. 4511.

[834] BLEULER 2018a, S. 115.

[835] Vgl. *Nürnberger Urkundenbuch*, bearb. vom Stadtarchiv Nürnberg, Nürnberg 1959, Nr. 383.

[836] Vgl. *Nürnberger Urkundenbuch*, bearb. vom Stadtarchiv Nürnberg, Nürnberg 1959, Nr. 391.

doch aus ihrer Kombination ergeben sich zumindest Indizien, die darauf hindeuten, dass dem Tannhäuser das – bei Neidhart hingegen in dieser Strophe singulär vorkommende – Gebiet bekannt gewesen sein dürfte.

Demnach handelt es sich bei dem – für Neidhart ungewöhnlichen – Duktus der diskutierten Neidhart-Strophe als auch beim darin erwähnten *sant* um für Tannhäusers Poetik spezifische Elemente, von denen Letzteres womöglich in Verbindung mit seiner Biographie stand. Damit stellt Neidhart C 24 / C^b 3/ c 126,V zugleich die einzige Strophe dar, die deutliche Bezüge zum Tannhäuser aufweist. Hinsichtlich der Beeinflussungsrichtung der beiden Autoren sind zwei Möglichkeiten denkbar: Zum einen würde ihre in der Forschung gängige Datierung nahelegen, dass Tannhäusers Werk durch jenes von Neidhart inspiriert wurde. Zwar wird die Schaffenszeit des ersten Autors erst um 1245–1265 angesetzt,[837] während Neidharts Tod bereits früher datiert wird, doch es ist anzunehmen, dass zu Beginn der Zeit Tannhäusers am Wiener Hof – zu der Friedrich II. noch gelebt haben muss – Neidharts Dichtung noch bekannt bzw. auch in schriftlicher Form im Umlauf war.

Denkbar wäre zum anderen ebenso, dass eine Vorlage, die eine Strophe des Tannhäusers enthielt, durch das Naheverhältnis der Überlieferung der beiden Autoren im Laufe der Zeit Neidhart zugeordnet wurde. Zugleich erscheint diese Möglichkeit sogar wahrscheinlicher, wenn man bedenkt, dass die Strophe Neidharts, die – wie gerade erwähnt – vor dem Werk des Tannhäusers entstanden sein muss, innerhalb von Neidharts Textbestand als untypisch heraussticht, während sie sich nahtlos in das Tannhäuser-Corpus einfügen würde. Eine mit der Datierung der Autoren übereinstimmende Interpretation des Befundes würde anders gesagt bedeuten, dass eine einzige, für Neidhart unspezifische Strophe seinen Dichterkollegen zu einer Reihe ausgerechnet an diesen Textabschnitt angelehnter Strophen inspiriert hätte – was nicht auszuschließen, doch jedenfalls ungewöhnlich wäre. Die umgekehrte Annahme einer Beeinflussung Neidharts durch den Tannhäuser, d.h. der Einbezug von dessen typischem Stil in nur eine seiner Strophen, würde einerseits wahrscheinlicher erscheinen, andererseits jedoch eine Änderung bei der zeitlichen Einordnung der beiden Autoren erfordern.

Insgesamt ist zu konstatieren, dass dieses Lied zwar keine für C idiosynkratischen Charakteristika aufweist, seine Überlieferung im Codex Manesse jedoch insofern signifikant erscheint, als es hier auch in der Nähe des Tannhäuser-Corpus eingetragen wurde, zu dem inhaltlich-schematische

[837] Vgl. WACHINGER 1995, Sp. 600; BLEULER 2018a, S. 114f.

Korrelationen wie auch Verbindungen auf lexikalischer Ebene bestehen. Dies ist in den Handschriften C^b und c nicht der Fall; diese enthalten generell keine Texte des Tannhäusers. Wie beim Verhältnis der C-Version von Neidharts SL 1 zu Walther von der Vogelweides *Lindenlied* ist auch hier wieder eine intertextuelle Verbindung zwischen zwei Dichtern festzustellen, die sich in diesem Fall sowohl auf der Einzeltext- wie auch auf der Systemebene bewegt. Welches Autorcorpus dabei die Inspirationsquelle für das Werk des anderen darstellte, muss dabei nach aktuellem Stand der Forschung jedoch offenbleiben.

Variationsform V – thematische Abweichung des dritten Liedteils

C 145[227]–149[231][838]

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**3. Liedteil**
Strophenform	Kanzonenstrophe		
Themen	Naturdarstellung	Minneklage + Frauenpreis	**Bericht von Begegnung mit Geliebter**
Tempus	Winter: Präsens Sommer: Präteritum	Präsens	Präteritum

Bei diesem Lied handelt es sich um eine Kombination aus zwei Strophen, die im Codex Manesse noch ein zweites Mal – unter Friedrich dem Knecht (5–6) – sowie auch in der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift A unter Leuthold von Seven (26–27) überliefert sind, und drei weiteren, die zum singulären Bestand des Codex Manesse zählen. Ebendiese letzten Strophen begreift Haupt in Anlehnung an Liliencrôns editorisches Urteil[839] als „eine nachahmung des neidhartschen liedes s. 46,28–47,39“[840] (d.h. nach der ATB-Ausgabe WL 8, das nicht in Handschrift C enthalten ist), während er die beiden Eingangsstrophen „unter anderem namen in echterer gestalt“ zu erkennen glaubt, sodass er das Lied insgesamt als ‚unecht‘ befindet. Auch hier hatte diese Zuordnung wiederum zur Folge, dass das Lied in dieser Form und damit auch die erotische Metaphorik in der letzten Strophe kaum erforscht ist.

[838] Vgl. Anhang a, S. 76f.
[839] LILIENCRÔN 1848, S. 115.
[840] HAUPT 1858, S. L.

Dabei fällt auf, dass ausgerechnet die Abschnitte, die nur in C tradiert sind, auch nicht der Grundform des Winterlied-Typus entsprechen. Das Lied beginnt gemäß dem Schema mit einer Winterklage, die nur drei Verse umfasst (vgl. C I,1–3) und nahtlos in eine Minneklage übergeht (C I,4–II,10). Das Bedauern über das Vergehen des Sommers fungiert dabei zunächst als Kontrast zur Stimmung des Ichs, das angesichts seiner Hoffnung (vgl. C I,5), von einem *kint* (C I,7) erhört zu werden, durchaus Grund zur Zuversicht hat (vgl. C I,9–10). In der zweiten Strophe schlägt diese jedoch bereits wieder in Resignation um, nachdem das Ich bei der Dame nur auf Ablehnung stößt und sie keine Anstalten macht, ihn von seinem Kummer zu erlösen. Daraufhin folgt jedoch keine Dörperklage, sondern ein Frauenpreis, in dem nun wieder die Tugendhaftigkeit der Geliebten hervorgehoben wird (vgl. C III,1–7); angesichts dessen kommt es zu einer teilweisen thematischen Abweichung des zweiten Liedteils.

Im Rahmen von Minneklage und Frauenpreis werden zum einen mit *wan* (C I,5), *sinne* (C I,7), *minne* (C I,8), *mvot* (C II,3; II,6), *gvete* (C II,7) und *schiede* (C II,9) typische Signalwörter des Hohen Minnesangs verwendet. Zum anderen treten gleichzeitig aber auch Lexeme hinzu, die für Neidharts Lyrik charakteristisch sind: *nahen lit* (C I,6), *kint* (I,7), *geil* (I,9) sowie *kindes mvot* (II,3). Eine Passage, die für die Kombination dieser dichotomischen Liebesvorstellungen bezeichnend ist, stellt die auf den Fall der Minne-Erhörung bezogene Aussage *so bin ich geil / vnde han ze der werlde den besten teil* (C I,9–10) dar: Während das Wort *geil*, das auf eine fröhliche bzw. übermütige Stimmung hinweist,[841] in seiner Dichtung häufig in Kombination mit der Beschreibung von *dörpern* vorkommt, stellt V. 10 ein Zitat aus dem Werk Reinmars des Alten dar (A 33,VIII / C 18,VIII: *wand ich zewunsche danne han der werlde minen teil* nach C), der als einer der bedeutendsten Vertreter der Hohen Minne gilt. In Neidharts C-Corpus weicht die Formulierung des Verses bei Neidhart dabei noch am stärksten von jener bei Reinmar ab, während in C Friedrich der Knecht sowie in A Leuthold von Seven statt *den besten teil* jeweils *minen teil* überliefert ist.

Der dritte Liedteil, der zur Gänze singulär in C überliefert ist (III,8–V), unterscheidet sich schließlich in thematischer Hinsicht deutlich vom typischen Dörperbericht anderer Winterlieder. Mitten in Str. III wechselt die Tempusform der Erzählung unvermittelt vom Präsens ins Präteritum, und es wird von einer

[841] Vgl. Wießner 1954b, S. 89.

vergangenen Begegnung des männlichen Ichs mit seiner Geliebten berichtet, mit der ihn ein erfülltes Liebesverhältnis verbindet. Gegenüber dem Konzept des Hohen Minnesangs wird mittels der beiden letzten nur in C tradierten Strophen also ein Kontrapunkt gesetzt, der in der dreifach überlieferten Minneklage nur auf der Ebene der lexikalischen Realisierung angedeutet wurde, während es lediglich bei Neidhart im Anschluss zu einem inhaltlichen Bruch mit der Distanzminne kommt.

Ab C III,8 erzählt das männliche Ich, wie es in der Gegenwart der Geliebten große Freude empfand (vgl. III,8–9) und ihr das Hemd hielt, „um ihr das Einziehen der Schnüre zu erleichtern“[842] (vgl. III,10), d.h. ihr offenbar beim Ankleiden half. Über die nachfolgende Bitte der Frau, für sie zu singen (vgl. IV,1–2), wird wiederum ein Motiv der Hohen Minne ein-, zugleich jedoch auch ad absurdum geführt: Zunächst wird mit der Bemerkung *wan braht ir snuere si begvnde twingen / die runzen lanc* (IV,4–5) impliziert, dass sich diese Szene ereignet, während sie sich weiter ankleidet, und dies zudem nicht in einer geschützten Atmosphäre, sondern in der Präsenz weiterer Personen der Fall ist. Der Geheimhaltungstopos des Hohen Minnesangs spielt an dieser Stelle offenkundig keine Rolle mehr. Die satirische Komponente dieses Liedteils wird zudem dadurch verstärkt, dass der Sänger ausgerechnet in diesem Augenblick nicht dazu fähig ist, auch tatsächlich der Liebeswerbung nachzugehen, zu der er sogar explizit von der Frau aufgefordert worden war. Grund dafür ist die trockene Kehle des Sängers: *ich was in dem halse niht bereit* (IV,6). Wie die *dörper* es in zahlreichen Winter- wie auch Sommerliedern nicht zu Wege bringen, den von ihnen angestrebten höfischen Idealen in angemessener Weise zu entsprechen, die sie stattdessen konstant überschreiten, so ist es auch für das lyrische Ich nicht möglich, seinen Dienst gegenüber der Geliebten auszuführen, wie es gemäß des Prätextes des höfischen Minnesangs vorgesehen wäre.

Das Problem wird jedoch von der Frau rasch gelöst, wobei in der Erzählung endgültig mit dem Hintergrund der Hohen Minne gebrochen wird:

> *das verstuont diu gvote vil gefuoge*
> *das ich mich schampt si schanht mir mit dem kruoge*
> *das mir diu kel*
> *wider wurde heiter vnde hel*

[842] Vgl. Wießner 1954a, S. 248, zu XLIX,22.

(C IV,7–10)

Sie zeigt großes Verständnis für die Lage des peinlich berührten Sängers und gibt ihm einen Krug – mit, wie aus V,1 ersichtlich wird, Birnenmost – zu trinken. Sowohl das Entgegenkommen der Geliebten gegenüber dem Mann als auch die Adressierung von dessen Gemütslage und das Angebot eines Getränks liegen klar außerhalb der literarisch-deskriptiven Möglichkeiten des Hohen Minnesangs. Somit handelt es sich hierbei um eine Schlüsselstelle, in der die Frau als nicht dem höfischen Milieu zugehörig entlarvt wird. Die Erwähnung der Tatsache, dass sie dem Mann Most zu trinken gibt, der aus im Spätsommer und Herbst geernteten Früchten hergestellt wird, stellt das Lied zudem – wie bereits das gänzlich singulär überlieferte Winterlied C 116[198]–118[200] – wieder in die Nähe des Herbstliedes, wobei jedoch die für dieses Genre von Schweikle als typisch definierte Maßlosigkeit beim Lebensmittelkonsum sowie das explizite Lob auf herbstliche Vergnügungen[843] fehlen. Es scheint also, dass derartige Vorstufen der Herbstlied-Dichtung, wie sie sich in Neidharts Lyrik finden, ein spezifisches Charakteristikum der C-Überlieferung darstellen, während sie in der Parallelüberlieferung jeweils nicht vorkommen; selbst dann, wenn wie hier für einen Teil des Liedes noch weitere Textzeugen vorhanden sind, ist gerade dieser Abschnitt nur im Codex Manesse vorhanden.

Wie auch im bereits unter Variationsform I analysierten Lied tritt in Str. V durch die Nennung von Herbstfrüchten noch erotische Metaphorik hinzu:

IR pirn most den trank ich also swinde
des was si fro
do sang ich vns beiden gar genvoc
vil zühteklich sprach si zvo ir gesinde
vil liebe also
bring vns aber einen vollen kruoc
das wir den tac hie mit frœide also versliessen
die brvnen nvsse mit einander bissen
do sprach div dirn
dar zvo schenke ich miner teigen pirn

Im Zuge der satirisch gehaltenen Erzählung, wie der Sänger mithilfe des Getränks seine Stimme wiedererlangt, wird hier nun auch erwähnt, um welche Art von

[843] Vgl. SCHWEIKLE 1990, S. 92.

Most es sich handelt. Dabei bildet die *pirn* für die Strophe einerseits in formaler Hinsicht einen Rahmen, nachdem sie sowohl im ersten Vers als zweites Wort als auch im letzten Vers als letztes Wort genannt wird. Andererseits erhält die geschilderte Situation angesichts der Tatsache, dass Birnen in der mittelalterlichen Literatur auch als Symbol für das weibliche Geschlechtsorgan fungieren,[844] dadurch eine zusätzliche erotische Konnotation. Damit erscheint nun bereits das Angebot des zuvor nicht näher bezeichneten Getränks rückblickend als erotische Einladung.

Über die Wiederaufnahme dieses Lexems tritt in weiterer Folge auch noch die Dienerin der Frau als dritte Figur in das Liebesverhältnis ein: Indem sie am Ende des Liedes das Angebot *dar zvo schenke ich miner teigen pirn* äußert, eröffnet sie dem Sänger und seiner Geliebten die Aussicht auf ihre eigene Teilnahme am Liebesspiel. *Pirn* in Kombination mit dem in dieser Strophe singulär überlieferten Adjektiv *teic* wurde hierbei von Samuel Singer als Metapher für die Brüste der Dienerin interpretiert;[845] zugleich bleibt jedoch auch die bereits genannte Konnotation bestehen. Nachdem in den Versen zuvor nicht nur vom männlichen Ich allein die Rede ist, sondern die Frau von ihm und sich als Kollektiv spricht (vgl. V. 6–8), führt die Gegebenheit, dass die Dienerin ihre Bereitschaft signalisiert, den beiden Gesellschaft zu leisten, zu einer Situation, „in der sich Homo- und Heterosexualität überschneiden".[846] Ersterer Aspekt wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass das Gespräch zwischen der Herrin und ihrer Dienerin stattfindet, die als *viel liebe* (V. 5) bezeichnet wird, während der Mann damit beschäftigt ist, für seine Geliebte zu singen. Auf eine ähnliche Beziehungskonstellation der handelnden Figuren weist Mireille Schnyder in Bezug auf das Märe *Die halbe Birne* hin, wo die Königstochter und ihre Magd den als Narr verkleideten Ritter als Mittel zum Zweck missbrauchen, um

---

[844] Vgl. MÜLLER, Jan-Dirk: Die *hovezuht* und ihr Preis. Zum Problem höfischer Verhaltensregulierung in Ps.-Konrads ‚Halber Birne', in: *Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft* 3 (1984/85), S. 281–311; TERVOOREN, Helmut: Flachsdreschen und Birnenessen. Zu Neidharts Winterlied 8: *wie sol ich die bluomen überwinden*, in: Lindemann, Dorothee/Volkmann, Berndt/Wegera, Klaus-Peter (Hgg.): *‚bickelwort' und ‚wildiu maere'. Festschrift für Eberhard Nellmann*, Göppingen 1995 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 618), S. 272–293, hier: S. 274–277; S. 283.

[845] Vgl. SINGER 1920, zitiert nach WIEßNER 1954b, S. 270.

[846] SCHNYDER, Mireille: Die Entdeckung des Begehrens. Das Märe von der halben Birne, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 122 (2000), S. 263–278, hier: S. 273.

gemeinsam den Geschlechtsakt zu vollziehen. Sie schreibt: „Das Minnespiel ist Spiel der Frauen. Der Tor ist lediglich Spielzeug und wird entsprechend nach Ende der Aufführung wieder vor den Palas geworfen."[847] Als derart unbedeutend wird die Rolle des Mannes im Neidhart-Lied nicht dargestellt, doch es zeigt sich jedenfalls eine Handlungsparallele zu der auf die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts datierten Kurzerzählung. Die Aussage der Dienerin, die eine erotische Annäherung zwischen den beiden Frauen andeutet, stellt dabei angesichts ihrer Positionierung im Schlussvers zugleich den Höhe- und Endpunkt der Erzählung dar.

Als ein weiteres herbstliches Nahrungsmittel werden in V. 8 *die brvnen nvsse* genannt, nach denen die Frau ihre Dienerin ebenso bittet wie nach einem weiteren Krug Birnenmost (vgl. V. 7), um den Tag gemeinsam mit dem Sänger auf vergnügte Art und Weise beschließen zu können (vgl. V. 9). Ebenso wie die Haselnüsse in Lied C 116[198]–118[200] sind diese wiederum als Metapher für die männlichen Geschlechtsorgane verstehbar, womit sie das Gegenstück zur *pirn* bilden.

Insgesamt kann C 145[227]–149[231] aus überlieferungsgeschichtlicher wie auch stilistischer Sicht in zwei Abschnitte geteilt werden: zum einen in die ersten zwei Strophen, die jeweils noch zwei Mal andernorts tradiert sind und inhaltlich der Grundform des Winterlied-Typus entsprechen; und zum anderen in drei weitere, nur in C erhaltene Strophen, die von der Grundform abweichen und z.T. mittels Elementen der Herbstlied-Gattung von einer erotischen Begegnung des Sängers mit seiner Geliebten und ihrer Dienerin erzählen. Dabei kommt es zur impliziten Andeutung eines homosexuellen Verhältnisses, was ebenfalls eine unikale Gegebenheit innerhalb von Neidharts Corpus darstellt.

[847] SCHNYDER 2000, S. 272.

Variationsform VI – Expansion der Themenstruktur: C 119[201]–123[205][848]

	2. Liedteil	3. Liedteil	2. Liedteil	4. Liedteil
Strophenform	Kanzonenstrophe			
Themen	Minne- und Dörperklage	Bericht von Begegnung mit Dame	Minneklage	**Bericht von heimlich beobachteter Liebesbegegnung in der Natur**
Tempus	Präsens	Präteritum	Präsens	Präteritum

Das letzte der in diesem Abschnitt diskutierten Winterlieder, die in C zur Gänze singulär überliefert sind, weist – wie die meisten unikalen Texte der Handschrift – eine Reihe von Abweichungen von der Grundform auf: Zunächst handelt es sich angesichts des Fehlens des ersten Liedteils um eine Reduktionsform. Dadurch ist es auch nicht möglich, das Lied bereits angesichts der Art der Naturdarstellung einem Liedtypus zuzuweisen, sondern die Zuordnung wurde anhand von verschiedenen anderen Indikatoren getroffen: Während erstens die Strophen in Kanzonenform gehalten sind, weisen zweitens auch die vorhandenen Liedteile den für die Winterlieder typischen Klagegestus auf, der sich sowohl auf ein unerfülltes Liebesverhältnis als auch auf den Umgang mit den *dörpern* bezieht. Drittens sind hierbei typische Bestandteile des in Unterabschnitt III.2.2.2 definierten Winterlied-Typus erkennbar: Die entsprechenden Klagestrophen I und III, die im Präsens stehen, können als zweiter Liedteil betrachtet werden. Dem dritten Liedteil gehört schließlich die in der Vergangenheitsform gehaltene Str. II an, die allerdings keinen typischen Dörperbericht über die Ereignisse bei einer Tanzveranstaltung enthält, sondern in der von der Begegnung des männlichen Ichs mit seiner Geliebten erzählt wird.

Darüber hinaus geht der ebenfalls präterital vermittelte Inhalt von Str. IV und V, wo im Zuge der Erzählung einer Liebesbegegnung zwischen der Geliebten und einem anderen Ritter, die das Ich heimlich beobachtet, ein neues Thema angeschnitten wird, wobei zudem eine Verlagerung des Geschehens von einem zuvor nicht näher definierten Ort an den Waldrand stattfindet. Angesichts dessen wird dieser Abschnitt als Expansion der Themenstruktur kategorisiert und bildet damit den vierten Liedteil. Die Szene, in der sich das Liebespaar im

[848] Vgl. Anhang a, S. 68f.

Freien miteinander vergnügt, ist dabei an sich naturgemäß im Sommer zu verorten; nachdem hier im Präteritum davon erzählt wird, fügt aber auch sie sich in das Schema des Winterlied-Typus ein, der gelegentlich auch Rückblicke auf die vergangene warme Jahreszeit enthält.

In Bezug auf die Passage *ich kan iu niht gezeigen / des minen gvotes mer / wan riuwental ist min eigen* (II,5–7), in der er den letzten Vers zu *wan Riuwental min eigen* konjiziert, schreibt Haupt 1858: „schon durch die reime dieses rohen gedichtes hat sein verfasser dafür gesorgt dass kein verständiger Reuenthal für sein eigen halten kann und ihn für *den der daz gimpel gämpel gesanc* (s. 18,29)“[849]. Letztere Bemerkung bezieht sich auf den vierten Abschnitt, in dem explizit sexuelle Handlungen geschildert werden, wobei das nur bei Neidhart überlieferte Lexem *gimpel gempel* sowohl konkret als verschleierter Ausdruck für den Penis des Ritters als auch im übertragenen Sinn für ein Lied bzw. eine Weise verwendet wird, die zu einem Springtanz gesungen wird.[850] Die zweite Interpretationsmöglichkeit kommt in C 119[201]–123[205] selbst nicht vor, jedoch zum einen im in C nicht tradierten – und von Haupt im Gegensatz dazu als ‚echt‘ kategorisierten – R 23 (SL 16), wo im Zuge eines Mutter-Tochter-Dialogs die ältere Frau eine Warnung vor dem Mann ausspricht, *der daz gimpel gämpel gesanc* (18,29), d.h. vor dem Sänger beim sommerlichen Tanz, dem sie damit zugleich implizit sexuelle Absichten unterstellt. Zum anderen wird der Ausdruck in SL 18 (C 196[276]–199[279]) erwähnt, wo die Mutter ihre warnende Erzählung von der schwanger gewordenen Gespielin ihrer Tochter mit den Worten *also lert er si den gimpel gempel* (C II,6) beschließt. Diese Passage übersetzt Wießner mit „so lehrte er sie seine Weise“, bzw. im übertragenen Sinne mit „machte sie seinem Willen gefügig“[851] .

Bei der Bezeichnung *gimpel gempel* handelt sich dabei also um eine intertextuelle Referenz innerhalb der Neidhart'schen Dichtung, die jedoch in den beiden anderen Texten nur jeweils einmal vorkommt, während der Ausdruck im vorliegenden Lied in den letzten beiden Strophen, die den vierten Liedteil bilden, drei Mal genannt wird. Haupts formal wie moralisch begründeten Urteil und der damit einhergehende Abdruck von C 119[201]–123[205] in der ersten Neidhart-Edition unter den ‚unechten‘ Liedern hatte wie

[849] HAUPT 1858, zu XLV,25.
[850] Vgl. WIEßNER 1954b, S. 107.
[851] WIEßNER 1954b, S. 107.

auch bei sämtlichen weiteren singulär überlieferten C-Liedern mit erotisch-sexuellem Inhalt die Konsequenz, dass der Text in weiterer Folge in der literaturwissenschaftlichen Forschung großteils kaum berücksichtigt wurde.

Der hochminnesängerische Duktus, der in den Eingangsversen *ich erwinde nimer / si werde mir* (I,1–2) sowie *vil wol getruwe ich ir* (I,4) vorhanden ist, wird hier bereits im weiteren Verlauf von Str. I unterminiert: Das lyrische Ich offenbart sogleich auch den Namen der Geliebten, *diemel* (I,3), und in der relativ unvermittelt einsetzenden Dörperklage wird ein Konflikt zwischen zwei *dörpern* thematisiert, der in Handgreiflichkeiten ausartet: *ekeman der rovfet ekemammen / da von so hab ir roten mvnt zesammen* (I,9–10). Die zweite Minneklage-Strophe, III, setzt mit der für den Hohen Minnesang typischen Formel *der ich mich mit wille / ie ze dienste bot* (III,1–2) ein, woraufhin der Sänger jedoch sogleich von einem roten Gürtel spricht, den er bei der Geliebten entdeckt hat (vgl. III,3–4). Dieser wird als *smaler riemen* (III,9) bezeichnet, der ihr von einem Ritter aus Wien geschenkt wurde (vgl. III,10) und angesichts einer gläsernen Schnalle und kupfernen Schnallenzunge (vgl. III,7–8) als minderwertig beschrieben wird. Während materielle Gaben in der Hohen Minne tabu sind, fungiert der Gürtel hier nicht nur als Anzeichen für die Materialisierung des Liebesverhältnisses, sondern auch als erotisches Symbol. Wie bereits im Kontext von C 50[109]–57[116] (SL 21) angemerkt wurde, spielt dieses auf die Jungfräulichkeit eines Mädchens an, auf die in der Antike wie auch im Mittelalter ein geschlossener Gürtel hindeuten konnte. Eine schmale Variante dieses Kleidungsstücks kann dabei nicht nur auf eine prekäre Lebenssituation des werbenden Mannes, sondern auch auf die Liebesbereitschaft der beschenkten Frau anspielen.[852] Zugleich handelt es sich bei der Erwähnung des Geschenks des fremden Ritters um eine Vorausdeutung in Bezug auf das Geschehen, das im vierten Liedteil geschildert wird.

In den zwei Schlussversen der Strophe zeigt sich die Dichotomie zwischen verschiedenen Liebeskonzepten in konzentrierter Form: Das Ich beschließt die kurze Erzählung von seinem Gut *riuwental* mit dem Angebot *frowe das wil ich iv gippen gappen* (II,9) – welches die Angesprochene daraufhin mit den Worten

[852] FRITSCH 1976, S. 107f. Nachdem seine Analyse der erotischen Motive in Neidharts Dichtung nur die von HAUPT 1858 als ‚echt' deklarierten Lieder umfasst und damit das vorliegende Lied ausklammert, wird eine einschlägige Erwähnung des Gürtels hier nur in Bezug auf die Sommerlieder genannt.

herre das sult ir iv hippen happen (II,10) energisch ablehnt. Einerseits beginnen beide Figuren ihre Rede jeweils mit einer Adressierung ihres Gegenübers, wie sie dem Hohen Minnesang entsprechen würde, andererseits beenden sie diese mit einem Sprachspiel, das Wießner im Bereich der „spielerischen Kindersprache“[853] verortet, und welches in starkem Kontrast zur Ernsthaftigkeit der innerhalb dieses Liebeskonzepts vorgebrachten Äußerungen steht. Diese Passage weist quasi im Schnelldurchlauf auf die poetische ‚Entwicklung‘ vom höfischen Minnesang bis zur Neidhart'schen Poetik hin, wobei der Inhalt des Gesprächs aus der ‚Innovation‘ der materiellen Werbung um eine Frau besteht, mit der das Ich jedoch dennoch – wie auch bereits im Hohen Minnesang – nicht erfolgreich ist.

In Str. II, die den dritten Liedteil enthält, kommt es – wiederum im Kontrast zum Hohen Minnesang – zur Interaktion zwischen der Geliebten und dem Sprecher-Ich. Wie auch Str. I und II beginnt dieser Abschnitt mit zwei Versen im höfischen Stil (*Ich het an si gewendet / gar allen minen mvot*), bevor durch die Wiedergabe des Dialogs zwischen den beiden Figuren und die materielle Liebeswerbung des Ichs erneut ein Bruch mit dem Prätext erfolgt. Die Hoffnungen des Mannes, der sich bereits am Ziel seiner Bemühungen glaubte, werden durch die Frage der Frau (*wa ist das gvot*; II,4) zunichtegemacht. Angesichts ihres Interesses am Besitztum ihres Gegenübers positioniert sich dabei auch sie dem hohen Minnegedanken diametral entgegengesetzt. In Analogie zu dem Ritter, der der Frau einen Gürtel aus Wien gebracht hat, bietet das Ich ihr nun sein Gut *riuwental* an, womit er seinen Rivalen auf den ersten Blick zu überbieten versucht. Allerdings spricht es zuerst selbst davon, dass das Erbe dieses Besitztums von seiner Mutter der Grund dafür ist, dass er der Geliebten keine weiteren materiellen Güter präsentieren kann (vgl. II,5–6); dessen Instandhaltung scheint also all seine finanziellen Mittel zu verschlingen. Zudem geht aus anderen Liedern – im Textbestand von C etwa aus C 78[139]–84[145] (WL 3) – hervor, dass die Lebensumstände auf dem Gut schwierig sind und es für ihn vordergründig eine Belastung darstellt. Wird in einigen Sommerliedern im Zuge des Mutter-Tochter-Dialogs kurz angedeutet, dass der Ritter *von riuwental* mittels von Geschenken um junge Dörperfrauen wirbt, während jedoch auch andere Elemente wie die Freude angesichts des Frühlingsanbruchs zum Tanzwunsch der Mädchen mit dem Ritter beitragen, so liegt der Fokus der

[853] WIEßNER 1954a, S. 245, zu XLV,27,28.

in diesem Lied geschilderten Liebeswerbung ausschließlich auf materiellen Gütern. Dadurch, dass auch die Geliebte vordergründig am Besitz ihres Verehrers interessiert scheint, kommt es zu einer Zuspitzung dieser Komponente, womit hier eine besonders starke Ausprägung dieses Aspekts vorliegt.

Die letzten beiden Strophen des Liedes enthalten eine weitere Ausgestaltung des narrativen Abschnitts dieses Liedes, wobei eine Art Pastourellensituation geschildert wird. Deren satirische Komponente ergibt sich daraus, dass das lyrische Ich dabei nur als erzählende Instanz fungieren kann, die von einem heimlich beobachteten Liebestreffen der von ihm verehrten Frau mit einem *ritter stolz* (IV,4) berichtet:

Ich kom ir nach geslichen
in ein fiur holz
ir froeide div was michel
bi einem ritter stolz
ich kom dar nach gegangen
des wart ich vnfro
div wile wert vnlangen
nider druht er si do
er gab ir schiere in ir wissen hentel
eines heisset man den gimpel gempel
(C IV)

Bei dem *ritter* handelt es sich offenkundig um jenen Adligen aus dem Schlussvers der vorangegangenen Strophe, der ihr den erwähnten roten Gürtel schenkte; die Konkurrenzsituation hat sich augenscheinlich trotz der Bemühungen des Ichs um seine Geliebte zu dessen Nachteil entwickelt. Die *froeide* (IV,3) der Dörperfrau angesichts der Anwesenheit des fremden Mannes steht im Kontrast zur Stimmung des Ichs, das sich in seiner Beobachterposition als *vnfro* (IV,6) beschreibt. In weiterer Folge kommt es zum Liebesspiel der beiden, das hier ohne Metaphern auskommt und lediglich eine Umschreibung enthält: Nachdem der Ritter die Frau ins Gras gedrückt hat, legt er ihr *eines heisset man den gimpel gempel* (IV,10) in die Hände, die in Anlehnung an das – mit der Explizitheit dieser Beschreibungen und Diemels *dörperlichen* Herkunft konfligierende – höfische Schönheitsideal als weiß beschrieben werden (vgl. IV,9). Dass es sich hierbei um den Penis handelt, geht aus dem Kontext deutlich hervor; anders als in C 113[195]–115[197], wo die männlichen und weiblichen Geschlechtsorgane mit den Metaphern *swert* und *scheide* bezeichnet werden, sodass die

Formulierung ambig ist, wäre hier keine andere sinnvolle Deutungsweise vorhanden[854]. In der abschließenden fünften Strophe wird die Schilderung der sexuellen Handlungen zwischen dem Ritter und der Dörperfrau fortgeführt:

Do si den gimpel gempel
in die hant genam
si sast in an das wempel
er druht in durh die gram
nv ruera dv den hozel bozel vaste
das der gimpel gempel iht geraste
vrra burra wer gat da
(C V)

Diese Passage weist wiederum über den Reim *gimpel gempel : wempel* eine Einzeltextreferenz auf SL 18 auf, wo es in Bezug auf *den von riuwental* heißt: *mit einem liede wuohs er ir vf das wempel* [...] / *also lert er si den gimpel gempel* (C II,4;6). Dies führt dort zur Schwangerschaft Jütes, deren Freundin wiederum ebenfalls von ihrem Verehrer – in diesem Fall vom Ritter von *riuwental* – beschenkt wurde (*zwen gemalt kalzen die braht er mir vber rin*; C II,4). Im vorliegenden Lied ist also die Rede von einer Situation, in der sich ein fremder Ritter genauso verhält – und damit in der Liebeswerbung erfolgreicher ist als der *riuwentaler* –, wie es in Handschrift C in Bezug auf den Ritter von *riuwental* selbst erzählt wird. Zugleich impliziert die intertextuelle Referenz auf SL 18, wo die Konsequenzen des Liebestreffens zwischen der Gespielin der Tochter und dem Ritter von der Mutter thematisiert werden, auch hier die Möglichkeit einer Schwangerschaft.

Nachdem mit den *gram* laut Wießner die „Haare am Geschlechtsteil[]“,[855] und mit *hozel bozel* das Gesäß[856] des Ritters, das dieser bewegen soll, bezeichnet werden, handelt es sich bei V. 4–6 um die explizite Beschreibung des Geschlechtsverkehrs zwischen Dörperfrau und Ritter. Zugleich steigt in Str. V auf der Ausdrucksebene die Frequenz der „klangspielerische[n]

[854] Lexer nennt als Bedeutungspotential von *gimpel-gempel* zusätzlich noch ‚mutwilliger Hüpfer‘ oder ‚Springer‘, während das Wort *gimpel* allein den ‚zipfel vom kopftuche‘ bezeichnet (vgl. HWB, Bd. 1, Sp. 1017). Beide Optionen scheiden in der aktuellen Verwendung des Lexems jedoch aus.
[855] Wießner 1954b, S. 110.
[856] Wießner 1954b, S. 133.

Wortverfremdungen“[857] an, indem der *gimpel gempel* zwei Mal erwähnt wird (vgl. V. 1 und 6), wobei außerdem noch der *hozel bozel* (V. 5) sowie die Interjektion *vrra burra* (V. 7) hinzukommen. Nicht nur in inhaltlicher Hinsicht, sondern auch bezüglich der Verwendung dieser scherzhaften Doppelausdrücke läuft das Lied hier auf einen ‚Höhepunkt‘ zu. Auffällig ist zudem ein Aspekt im formalen Bereich: Während die anderen drei Strophen jeweils zehn Verse umfassen, endet die letzte mit dem siebten Vers unvermittelt. Nachdem dort der Ausruf *vrra burra wer gat da* die Entdeckung des bisher verborgenen Beobachters nahelegt, die die beiden sofort in ihrem Tun innehalten lässt, ist es denkbar, dass diese inhaltliche ‚Störung’ auch auf die äußere Form des Liedes übertragen wurde. Damit würde es sich beim vorzeitigen Abbruch der letzten Strophe um einen künstlerischen Effekt handeln, der zugleich auch auf das Liebesspiel beziehbar wäre, das auf den Höhepunkt zugehend jäh unterbrochen wurde, und sich so nahtlos in die insgesamt in diesem Lied dominante sexuelle Semantik einfügen würde.

Variationsform VII – Umstellung von Liedteilen und Variationsform VIII – Variation im Tempusgebrauch: C 158[240]–162[244] (WL 15)[858]

	1. Liedteil	**2. Liedteil**	**1. Liedteil**	**2. Liedteil**
Strophenform	Kanzonenstrophe			
Themen	Naturdarstellung	Dörper- und Minneklage	**Naturdarstellung**	Dörper- und Minneklage
Tempus	**Sommer: Präsens**	Präsens, Einschub im Präteritum	**Sommer: Präsens**	Präsens, Einschub im Präteritum

Für die Veranschaulichung der Variationsformen VII und VIII des Winterlied-Typus wurde mit der C-Version von WL 15 ein Lied ausgewählt, in dem beide Abweichungen von der Grundform eine tragende Rolle spielen. Der Text ist mit derselben Strophenabfolge auch in der Berliner Neidhart-Handschrift c (Lied Nr. 109) überliefert, und die beiden letzten Strophen, die eine Minneklage enthalten, bilden – in vertauschter Reihenfolge – Str. 5 und 4 des Neidhart-

[857] SCHWEIKLE 1990, S. 118.

[858] Vgl. Anhang a, S. 79ff. Das Lied ist eines von vielen, das zugleich mehreren Abweichungen von der Grundform angehört, und wird in diesem Unterabschnitt sowohl exemplarisch für Variationsform VII als auch für Variationsform VIII herangezogen.

Corpus in Handschrift A. Nachdem hier auch in der ‚Maximalversion' in C und A kein dritter Liedteil vorkommt, handelt es sich um eine Reduktionsform.

Während eine Vertauschung des zweiten und dritten Liedteils in der Regel keine größeren Veränderungen in Bezug auf den Inhalt eines Liedes mit sich bringt, ist die Tatsache, dass hier nach dem ersten und zweiten Liedteil beide Bestandteile des Textes noch einmal wiederholt werden, signifikant. Dadurch, dass im Zuge der Naturdarstellung der Winter durch das lyrische Ich direkt angesprochen wird – was hier nun nach einem Blick auf die Rivalität der *dörper* hinsichtlich einer Frau auch noch ein zweites Mal geschieht –, ist nämlich auch die Sprechsituation eine andere als in ‚herkömmlichen' Natureingängen, in denen lediglich einmal die Anzeichen des beginnenden Sommers beschrieben werden. Anhand der Wiederholung der Anrede unter veränderten Bedingungen wird dem Publikum in diesem Lied das Dahinscheiden des Sommers umso deutlicher und quasi ‚in Echtzeit' vor Augen geführt.

Dies geschieht in enger Wechselwirkung mit einem weiteren Unterschied, den das vorliegende Lied im Vergleich zur Grundform des Winterlied-Typus aufweist, nämlich der Variation im Tempusgebrauch. Diese kommt dadurch zustande, dass im ersten Liedteil die Referenz auf den Sommer, der in den Winterliedern normalerweise der Vergangenheit angehört, jeweils im Präsens gehalten ist. So beginnt das Lied mit einer Anrede des Sommers, die mit dem Sprechzeitpunkt übereinstimmt:

> *Nv sage an svmer war wilt dv den winter hin fliehen*
> *geruochest dv sin gerne ich leiste dir geselleschaft*
> *ich wil mich von minen vplichen sange ziehen*
> (C I,1–3)

Die Frage des lyrischen Ichs, wohin der Sommer den Winter über fliehen wolle, sowie sein Angebot, ihn auf der besagten Flucht vor der Kälte zu begleiten, implizieren, dass die warme Jahreszeit in diesem Augenblick noch präsent ist. Auf eine dem Publikum bereits bekannte Tradition des Winterlied-Genres verweist die Bemerkung des Sänger-Ichs, dass es in dem Fall, dass es mit dem Sommer von dannen ziehen könne, auch auf seinen *vplichen sange* (V. 3) verzichten würde, d.h. offenkundig auf jenen Gesang, den es üblicherweise angesichts des Winteranbruchs anstimmt.

Hierbei zeigt sich eine Parallele zur C-Version von Sommerlied 3, wo im Natureingang umgekehrt der Winter im Zuge einer Klage adressiert und dabei

noch als gegenwärtig dargestellt wird. Erscheint die kalte Jahreszeit dort in weiterer Folge als trotz der Beschreibung des Frühlingserwachens latente Bedrohung, was auf inhaltlicher Ebene mit der im dritten Liedteil geschilderten Gefahr des Todes korreliert, so trägt die direkte Anrede des Sommers in WL 15 jedoch nicht etwa dazu bei, dass dieser implizit auch weiterhin als präsent erscheint. Vielmehr geht die Strophe nahtlos in eine für die Winterlieder typische Klage über das Verhalten der *dörper* über, die das Ich bei der Liebeswerbung behindern, indem sie ihm das Singen für die Frau verleiden (vgl. C I,4–8). Nach einem Rekurs auf das Spiegelraub-Ereignis zwischen Engelmar und Friderun (vgl. C II,1–2), das v.a. in den Winterliedern immer wieder thematisiert wird[859], steht erneut die Charakterisierung der Dorfbewohner als *tretzic* und *hoenic* (C II,3) sowie ihre Rivalität gegenüber dem Sänger-Ich (vgl. C II,5) im Mittelpunkt. Der Sprecher äußert zudem die Befürchtung, seine Geliebte könne *einen tvmben wan* (C II,5) gegenüber einem *dörper* hegen, womit hier auch eine Referenz auf den Hohen Minnesang mit Umkehrung der dortigen Beziehungsverhältnisse vorhanden ist.

Dass dem in der Naturdarstellung adressierten Sommer nicht mehr viel Zeit zu bleiben beschert ist, zeigt sich implizit bereits mittels einer inhaltlichen bzw. lautlichen Responsion zwischen dem Eingangsvers des ersten Liedteils und jenem des zweiten: Beginnt das Lied mit den Worten *Nv sage an svmer war wilt dv den winter hin fliehen* (C I,1), so wird die Dörperklage des Ichs mit dessen Feststellung *min wider winde sint mit dem tieuel haft* (C I,4) eingeleitet. Das Lexem *wider winde* bezeichnet die ‚Widersacher';[860] von Haupt wurde es zu *widerwinne*[*n*] konjiziert.[861] Allerdings ist es in keiner der beiden Textzeugen für diese Strophe tatsächlich in ebendieser Form erhalten, sondern in Handschrift c ist vielmehr die Rede von *widerwahen* (c I,4). Wenn man nun jedoch nicht von der Form mit editorischem Eingriff, sondern von dem in C überlieferten Ausdruck ausgeht, so wird eine Wiederaufnahme des Wortes *winter* in den *wider winde*[*n*] erkennbar. Zum einen bewegt sich diese Korrespondenz aufgrund des ähnlichen Klangs der beiden Lexeme auf lautlicher Ebene, zum anderen aber auch im Bereich der Semantik, nachdem die *winde* für sich genommen eines der charakteristischen Elemente der kalten Jahreszeit darstellen. Obwohl innerhalb

[859] Für eine Auflistung konkreter Belege vgl. SCHWEIKLE 1990, S. 111.
[860] Vgl. WIEßNER 1954b, S. 347.
[861] Vgl. HAUPT 1858, S. 57.

der Dörperklage nicht explizit davon die Rede ist, dass der Winter nun tatsächlich begonnen hat, wird auf der Ausdrucksebene diese Vorstellung evoziert.

Bei der zweiten Anrede des Sommers durch das Ich, *svmer ich verklage niemer din manig zier / da vns dirre kalte wi*nter *von gedrvngen hat*[862] (C III,1–2), kehrt dieses hinsichtlich seines Sprechgestus wieder an den Ausgangspunkt zurück, der den Beginn des Liedes darstellte. Genauso wie zu der Zeit, als die Option, die Umgebung zu verlassen und dem Sommer Gesellschaft zu leisten, für das Ich noch im Bereich des Möglichen erschien, wendet es sich wieder an die ihm angenehme Jahreszeit. In der C-Version beklagt es dabei das Fehlen von deren Schönheit, während in Handschrift c eine weitere persönliche Anrede ausbleibt und diese dem *mayen* (c III,1) zugeschrieben wird. Allerdings zeigt sich in V. 2 sogleich, dass sich die Umstände mittlerweile geändert haben: Der Vorgang, dass der Winter das Kollektiv, dem das Ich sich selbst zurechnet, von der *zier* (C III,1) des Sommers verdrängt hat, ist im Perfekt formuliert. Es spricht nun also mit einer personifizierten Jahreszeit, die tatsächlich jedoch nicht mehr anwesend ist, nachdem sich in der Zwischenzeit bereits die winterlichen Witterungsverhältnisse ausgebreitet haben. Dieser Kontrast und damit das Voranschreiten der Zeit, die in die Ankunft des Winters mündet, wird durch die Wiederholung des ersten Liedteils hervorgehoben.

Zugleich ist auch hier wieder eine Wortresponsion zwischen (nun jeweils wiederholtem) erstem und zweitem Liedteil vorhanden: Während der zweite Vers der Sommer-Anrede *da vns dirre kalte wi*nter *von gedrvngen hat* (C III,2) lautet, beginnt die neuerliche Dörperklage mit der Aussage *mich verdringent aber geiler dorf riuchel vier* (C III,3). Die Responsion *von gedrvngen* und *verdringent* ist nun nicht nur ein Phänomen, das sich auf die lautliche Ebene beschränkt, sondern die beiden Lexeme haben auch dieselbe Semantik. Dadurch wird auch der Parallelismus zwischen der unangenehmen Naturerscheinung und den Figuren verdeutlicht, die das Sänger-Ich umgeben: Der Winter konkurrierte mit dem Sommer und verdrängte ihn mit ebensolcher Härte, wie die *dörper* nun den Sprecher von seiner Geliebten wegdrängen, für die er singen möchte. In diese Analogie fügt sich auch die Bemerkung ein, dass er die Dorfbewohner als ‚vom Teufel besessen' (vgl. C I,4) beschreibt. Im Umkehrschluss stellt sich das Ich selbst als vielmehr dem Sommer entsprechend dar, den es gern begleitet hätte, der sich jedoch nicht mehr gegen die Übermacht des Winters wehren konnte.

[862] *winter* c.

Ein weiteres Analogieverhältnis zwischen Natur und Menschenwelt ist im Lied in Bezug auf den Aspekt der Vergänglichkeit zu erkennen. Während durch die Gegenüberstellung der beiden ersten Liedteile der Wechsel der Jahreszeiten und damit die begrenzte Dauer des Sommers verdeutlicht wird, blickt das männliche Ich im Zuge der Minneklage auf seine eigene Lebensspanne sowie teilweise auch auf jene der Frau. Es bittet sein Gegenüber darum, *vor unser tage none* (C III,8) Gnade zu zeigen, d.h., bevor ihrer beider ‚Blütezeit' vorbei ist. Im nächsten Vers klagt es bereits mit ungleich größerer Eindringlichkeit (*min tage lovfent von der hoehe vf die neige*; C IV,1) über die Befürchtung, dass ebenjene Blüte seines Lebens bereits überschritten und dessen zweite Hälfte angebrochen sei, und bittet die Frau schließlich: *frowe troeste mich die wile ich vf der hoehe ste* (C IV,2) bzw. *e das min vil tvmber lip / in senden sorgen alt* (C IV,7–8). Nachdem sich das Ich der Vergänglichkeit des Sommers bewusst werden musste, den es zuvor noch in dessen Gegenwart angesprochen hatte, reflektiert es nun auch über die Begrenztheit seines eigenen Daseins. Wie der Sommer vor dem Winter geflohen ist, so wird das Ich von den *dörpern* verdrängt, während es bezüglich der Liebeswerbung um seine Geliebte noch immer nicht ans Ziel gelangt ist.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die beiden anhand der C-Version von WL 15 veranschaulichten Abweichungen von der Grundform, die sich auf eine Positionierung des ersten Liedteils abseits des Liedbeginns sowie auf die Tempusform beziehen, keine Erscheinungen sind, die sich nur auf diese Liedvariante beschränken. Im Allgemeinen weist das Lied keine gravierenden Unterschiede zur c-Version oder der reduzierten Überlieferung in Handschrift A auf. Das Beispiel zeigt jedoch auch, dass es sich bei seinen Merkmalen nicht etwa um willkürlich erscheinende, inhaltlich konsequenzlose Variationen der Grundform handelt, sondern vielmehr um Veränderungen gegenüber dieser, die bestimmte Aspekte des Liedes – in diesem Fall die Analogie von Natur und Mensch in Hinblick auf Konkurrenzverhältnisse und Vergänglichkeit – in den Fokus rücken und somit als Bestandteil der poetischen Konzeption des Liedes betrachtet werden können.

III.2.3.3 Analyse der Lieder ohne Hinweis auf die Jahreszeit

Die letzten beiden Texte, die im Zuge dieser Untersuchung analysiert werden, weisen die Besonderheit auf, dass in ihnen keine Naturdarstellung enthalten ist und sie auch nicht anhand von anderen Indikatoren einem Neidhart'schen Liedtypus zugewiesen werden können, der an eine Jahreszeit gebunden ist. Zum einen handelt es sich dabei mit C 20–22 um ein singulär im Codex Manesse überliefertes Lied, das angesichts der Abwesenheit sämtlicher für Neidhart spezifischer Komponenten dem Hohen Minnesang zugeordnet wurde. Zum anderen wird auch C 110[192]–112[194] / WL 37 zu dieser Kategorie gezählt, obgleich dieses – wie noch seine Bezeichnung in der ATB-Ausgabe verdeutlicht – von der früheren Forschung im Bereich der Winterlieder verortet wurde. Im Abgleich mit dem in Unterabschnitt III.2.2.2 definierten Winterlied-Typus zeigt sich allerdings, dass das Lied mit diesem lediglich der Einbezug der Dörperthematik verbindet, während es insgesamt jedoch vielmehr der Sangspruchdichtung, d.h. der zweiten großen mittelhochdeutschen Lyrikgattung neben dem Minnesang, zugehören zu scheint. In beiden Fällen sind kaum für Neidhart typische poetische Elemente beobachtbar, sondern WL 37 weist vorwiegend und C 20–22 fast ausschließlich Merkmale auf, die man für sich genommen nicht zwangsläufig mit dem Autor in Verbindung bringen würde. Im Folgenden wird der Argumentationsgang, der zur jeweiligen Klassifizierung der Texte führte, erörtert.

C 20–22[863]

Dieses Lied ist als Frauenpreis in hochminnesängerischem Stil kategorisierbar, womit es nicht nur aufgrund seiner unikalen Überlieferung, sondern auch angesichts der gattungsbezogenen Einordnung des Textes eine singuläre Position innerhalb des Neidhart-Œuvres des Codex Manesse erhält. Letzterer Aspekt veranlasste Haupt offenkundig zu der Bemerkung „dass dieses lied nichts von Neidharts art hat wird niemand leugnen"[864] und der insgesamten Klassifikation des Textes als ‚unecht', was auch die Rezeption dieses Liedes in der Forschungsgeschichte erheblich einschränkte. Hier soll nun gezeigt werden, weshalb sich der Text nicht in das typologische System ‚Neidhart-typischer'

[863] Vgl. Anhang a, S. 12.
[864] HAUPT 1858, S. XXXVIII, zu 17.18.

Lieder einordnen lässt, indem das Lied zum einen in Hinblick auf die drei Beschreibungskategorien ‚Strophenform', ‚Thematik' und ‚Tempus' überprüft wird, die in Abschnitt III.2.2 für Sommerlied-Typus I bzw. den Winterlied-Typus in Anlehnung an Bleuler (2008, 2022) definiert wurden. Zum anderen wird es auch hinsichtlich potentieller Merkmale von Sommerlied-Typus II untersucht und die Frage nach der Aufteilbarkeit des Liedes in verschiedene Liedteile gestellt. Zugleich wird seine Verortung außerhalb jener Kategorien, die sich als Beschreibungsinstrument für 43 von 45 erhaltenen bzw. rekonstruierbaren C-Liedern Neidharts eignen, im Zuge dieser Abhandlung nicht als Aussage über die ‚tatsächliche' Zugehörigkeit zum Werk des Autors betrachtet, sondern vielmehr als Bestätigung der hohen Relevanz der Jahreszeitenthematik für die Neidhart zugeordnete Lyrik. Ist diese ausnahmsweise nicht gegeben, sind auch die restlichen typologischen Kriterien nicht mehr auf die betreffenden Lieder anwendbar, und die Texte sind anderen, nicht erst durch Neidhart begründeten Gattungen zuzuordnen.

Formal betrachtet besteht das Lied aus Kanzonenstrophen, was auf den ersten Blick auch in den Kontext der Winterlieder verweisen kann, der immerhin vor dem Hintergrund des Hohen Minnesangs operiert. In thematischer Hinsicht ist keine Naturdarstellung vorhanden; zwar wird bereits im zweiten Vers der Eingangsstrophe das Wort *zît* erwähnt, doch fungiert es in diesem Fall nicht etwa als Bezeichnung für eine Jahreszeit, sondern wird im übertragenen Sinn verwendet:

> *Wol ich iemer wol*
> *der wnneklichen zit*
> *swenne ich si sehen sol*
> *diu mir ze herzen lit*
> (I,1–4)

Der Beginn der *wnneklichen zit* – womit innerhalb von Neidharts poetologischem System stets der Sommer gemeint wäre – wird hier dadurch bedingt, dass das lyrische Ich seine Geliebte erblickt. Damit tritt an die Stelle einer Naturerscheinung, von der der Gemütszustand des Sprechers bzw. eines ihn inkludierenden Kollektivs in den meisten Neidhart'schen Sommer- bzw. Wintereingang abhängig ist, die Anwesenheit einer Frau, die ihn in Hochstimmung versetzt. Vergleichbar mit der Aussage dieser Passage ist der

Inhalt der zweiten Strophe aus dem ersten Lied im Codex Manesse, mit dem zugleich das Corpus Kaiser Heinrichs eröffnet wird. Dort heißt es:

> *Mir sint diu rich vnde diu lant vndertan*
> *swenne ich bi der minneclichen bin*
> *unde swenne ich gescheide von dan*
> *so ist mir aller min gewalt unde min richtvom da hin*
> *wan senden kvmber den zelle ich mir danne ze habe*
> *sus kan ich an freuden stigen vf vnd ouch abe*
> *vnde bringe den wehsel als ich wenne dur ir liebe ze grabe*
> (Kaiser Heinrich C II)

Hier ist zwar nicht von einer Jahreszeit die Rede, sondern – sofern man den ersten Vers nicht als absolute Aussage, sondern als einen durch den zweiten Vers temporal restringierten Teilsatz interpretiert – lautet die äquivalente Metapher zur *wnneklichen zit* bei Neidhart im Œuvre Kaiser Heinrichs *mir sint diu rich vnde diu lant vndertan*. Das bedeutet, das lyrische Ich fühlt sich machtvoll wie ein Herrscher, wann immer er sich bei seiner Geliebten befindet. Beiden Textstellen gemeinsam ist somit die Abhängigkeit der Stimmungslage des männlichen Sprechers von der Gegenwart der Frau, wobei diese Komponente einem Topos entspricht, der im Hohen Minnesang häufig Verwendung findet. Während bei Kaiser Heinrich auch vom gegenteiligen Fall, nämlich von der Trennung von der Frau und dem damit einhergehenden sehnsuchtsvollen Schmerz (vgl. C II,5) die Rede ist, sodass sich ein Vergleich dieses ständigen Auf und Abs mit dem Rad der Fortuna anbietet, liegt der Fokus bei Neidhart nur auf den positiven Gefühlsregungen, welche die Minnedame dem Ich vermittelt. Zugleich werden hier keinerlei Angaben bezüglich einer zeitlichen oder räumlichen Einordnung des Liedinhalts gemacht, sodass der Text die typische Zeit- und Raumfreiheit höfischer Liebesdichtung aufweist.

Unter der Voraussetzung, dass C 20–22 nicht nur zufällig im Laufe seiner Überlieferungsgeschichte in Neidharts C-Corpus gelangte, sondern bereits zur Schaffenszeit des Autors in einem Neidhart-Kontext stand, lässt sich zudem folgende Hypothese aufstellen: Nachdem die *zît* bei Neidhart ansonsten stets mit der Nennung einer Jahreszeit verbunden ist, ist es denkbar, dass es sich dabei um ein Spiel mit der poetischen Signalwirkung des *zît*-Begriffs im Rahmen der Neidhart'schen Dichtung handelt. Hat man sich mit dieser als Rezipient näher auseinandergesetzt, so wird bei der Erwähnung dieses Wortes in einem mit

Neidhart verknüpften Text üblicherweise zunächst die Erwartungshaltung evoziert, dass die Natur hier als innerliterarisch realer Handlungsraum für das im Anschluss thematisierte Geschehen fungiert, d.h., dass trotz diverser anfänglicher Anklänge an den Hohen Minnesang früher oder später Brüche mit dessen Konventionen sichtbar werden. Im Fall des vorliegenden Liedes erfolgt jedoch – zumindest aus der Perspektive des mit Neidharts Lyrik vertrauten Rezipienten – wiederum ein Bruch mit dem poetologischen Schema des Autors, gemäß dem mit der *wnnklichen zît* hier der Sommer gemeint wäre; stattdessen entpuppt sich die Lesart des Hohen Minnesangs als die einzige semantisch sinnvolle Interpretationsmöglichkeit. So kommt es dazu, dass ein ‚konventionelles' Hohe-Minne-Lied angesichts der Tatsache, dass es als einziges solches im Kontext einer Sammlung von Neidhart-Texten auftritt, eine unerwartete Erscheinung darstellt und sich damit wiederum, was den Bruch mit den Erwartungen des Publikums betrifft, äquivalent zu Neidharts ‚typischer' Dichtung verhält.

Die Thematik des Liedes beschränkt sich auf den Lobpreis der Minnedame durch ein männliches Ich. Während dessen Wohlergehen von der Gegenwart der Dame abhängig ist, wie die oben diskutierte Passage verdeutlicht, wird anhand des Vergleichs der *minneblike* der Frau mit [...] *strike*[*n*] / *die mich vahent ane strit* (vgl. I,6–7) zudem deutlich, dass es sich seinen Gefühlen ihr gegenüber völlig ausgeliefert und nicht zu Gegenwehr fähig betrachtet. In der zweiten Strophe kommt es zu einer Verdichtung von Signalwörtern, die für ein hohes Minneverhältnis typisch sind: Unter der Voraussetzung, dass er sie auf die richtige Art und Weise zu begehren weiß, erhofft sich das Ich nach *sender arebeit* (II,2) kostbaren *lon* (II,1) vonseiten der Frau. Gegen *sendiv leit* würden *trost* (II,7) wie auch *hohgemvete* (II,5) helfen, die ihre *gvete* (II,6) gewähren könne. Schließlich lobt der Mann in Str. III die *reine* der Dame (vgl. III,1) und bittet wiederum um Erlösung von dem Leid, das er ihretwegen ertragen muss (vgl. III,5–8). Auch der Refrain *ir schoene ist froeiden zil / si git swem si wil / froede vnd eren vil* (I,8–10) am Ende jeder der drei Strophen stellt die Vorzüge der Minnedame in den Mittelpunkt. Es handelt sich also um einen klassischen Frauenpreis, der keinerlei Elemente aufweist, die aus dem Rahmen dieses poetischen Systems fallen würden. Betrachtet man schließlich mit der Tempusform die dritte für Neidharts Lieder etablierte Beschreibungskategorie, so zeigt sich, dass im Lied durchgehend das Präsens verwendet wird.

Im Vergleich des Textes mit den verschiedenen Liedtypen des Autors, die in Abschnitt III.2.2 definiert wurden, ist somit zusammenfassend zu konstatieren:

Hier fehlen jegliche Bezüge auf eine Jahreszeit, eine räumliche Anbindung des Geschehens sowie jegliche in Neidharts Lyrik ansonsten üblichen thematischen Bezüge. Von Sommerlied-Typus I unterscheidet C 20–22 zusätzlich, dass hier keine unterschiedlichen Liedteile erkennbar sind. Selbst, wenn man versuchte, das Lied angesichts der Kanzonenstrophe und des Nichtvorhandenseins von Freude-/Tanz-Appell (zweitem Liedteil) und Frauenrede (drittem Liedteil) als Abweichung der Strophenform sowie als Reduktionsform einzuordnen, müsste der Frauenpreis dann als vierter Liedteil bzw. Expansion der Themenstruktur klassifiziert werden, nachdem es sich dabei um ein grundsätzlich anderes Thema handelt – was diese typologische Subkategorie aufgrund des Fehlens jeglicher weiteren Themen, deren Struktur durch den Frauenpreis expandiert werden könnte, *ad absurdum* führen würde.

Wenig sinnvoll erscheint auch eine Kategorisierung des Liedes als Reduktionsform des grundsätzlich ebenfalls dreiteilig konstruierten Winterlied-Typus, zu dessen Minne- und Dörperklage (zweiter Liedteil) oder Dörperbericht (dritter Liedteil) der Frauenpreis ebenso wenig zuordenbar ist. Zwar könnte der Text eine vollständige thematische Abweichung des zweiten Liedteils darstellen, nachdem der Frauenpreis inhaltlich mit der Minneklage verwandt ist; in diesem Fall würden dann auch die Strophenform und das Tempus mit den Merkmalen ‚typischer' Winterlieder bzw. dieses Liedteils übereinstimmen. Damit wäre jedoch wiederum der Fall gegeben, dass das gesamte Lied lediglich aus dem zweiten Liedteil besteht, wobei sich diese ‚extreme' Ausprägung der Reduktionsform bei Sommer- wie auch Winterliedern allerdings nur in einem alleinigen Vorhandensein des dritten Liedteils äußern kann (vgl. Unterabschnitt III.2.2.2). Der Umstand, dass ebendieser einzig verbliebene zweite Liedteil hierbei noch dazu aus einer Abweichung von seiner typischen Thematik bestünde, ließe eine derartige Klassifikation zudem als relativ ‚weit hergeholt' erscheinen.

Mit Sommerlied-Typus II hat das Lied zwar die durchgehende Verwendung des Präsens wie auch das Fehlen von Angaben zu lokaler und temporaler Anbindung des Textes gemeinsam; allerdings stimmt zum einen die Strophenform nicht damit überein. Zum anderen ist hier auch keine kontinuierliche Entfaltung eines Gedankengangs mit einer Hierarchie der Themen und – außerhalb des Refrains – entsprechenden Konnektoren im Text oder eine metalyrische Reflexion des Sängers über sein Handwerk festzustellen.

Auch der Abgleich mit den formal-inhaltlichen Merkmalen der unterschiedenen Neidhart'schen Liedtypen verdeutlicht somit, dass der Text außerhalb dieses Systems und damit im Bereich des ‚klassischen' Minnesangs zu verorten ist.

C 110[192]–112[194] (WL 37)[865]

An der gängigen Klassifizierung dieses Textes als Winterlied werden einmal mehr die oftmalige Willkür bei der Kategorisierung von Neidharts Liedern in den Anfängen der altgermanistischen Editionsphilologie sowie deren weitreichende Konsequenzen sichtbar. Das Lied, das außerdem in Handschrift c (Nr. 54) mit zwei zusätzlichen Strophen überliefert ist, wurde von Moriz Haupt in der Rubrik der ‚echten' Texte Neidharts unter den Winterliedern ediert. Dabei argumentiert er wie folgt:

> [...] dass diese strophen von neidhart sind scheint mir nicht zweifelhaft, obwohl sie nicht zu seinen reihen und tänzen gehören und deshalb von mir an das ende der sammlung gestellt sind. sie enthalten nichts was seiner unwürdig oder ihm nicht gemäss wäre.[866]

Im Anschluss äußert er als weiteres Indiz, das auf eine Autorschaft Neidharts hindeuten soll, die Beobachtung, dass der Name der Dörperfrau *matzen* (C III,7) bzw. *meczen* (c 54,IV,7; V,7) auch in Neidharts WL 7 (C 168[249]–173[254]; *min matze* in C 172[253]) vorkommt. Eine dezidierte Begründung für die Entscheidung, den Text den Winterliedern zuzuordnen, findet sich in Haupts Kommentar indes nicht; folgt man seinem Hinweis darauf, dass er nicht den sommerlichen Reien entspricht, wurde die Kategorisierung hier schlichtweg nach dem Ausschlussprinzip vorgenommen.

Dementsprechend wird das Lied in der Forschung bis in die Gegenwart als „WL 37" bezeichnet, was seine typologische Zugehörigkeit von vornherein eindeutig erscheinen lässt. Dass diese allerdings durchaus nicht selbsterklärend ist, bemerkt etwa Wießner in seinem Kommentar zu den Neidhart-Liedern: „Die fünf Strophen dieses Tones [...] stehn formal gänzlich außerhalb des Rahmens der andern Lieder N.s, die sich immer als Sommer- oder Winterlieder geben."[867]

[865] Vgl. Anhang a, S. 65f.
[866] Haupt 1858, S. 243.
[867] Wießner 1954b, S. 223, zu XXXVIII.102,32–103,28.

Schwierigkeiten, innerhalb des Liedes tatsächlich Eigenschaften der ihm zugesprochenen Neidhart'schen Winterliedgattung zu identifizieren, wurde im Rahmen des Versuchs einer Typologie zuletzt auch von Schweikle erkannt, der vom Fehlen „situative[r] Bezüge"[868] zu diesem Genre spricht. Er klassifiziert es als eines der „Reise-(Kreuzzugs-)Lieder" innerhalb der Kategorie der „Sondergattungen", wobei WL 37 allerdings auch im Vergleich zu den weiteren Texten dieses Bereichs hervorsticht:

> Wie die Autoren des 12. Jh.s die Kreuzzugsthematik z. T. in die Gattung der Minneklage einbanden, bringt auch Neidhart seine Heimkehrlieder (mit Ausnahme von WL 37) in den für ihn charakteristischen Liedtypus ein [...].[869] [...] Lediglich WL 37 ist nur einem Thema, dem Heimkehrwunsch angesichts persönlicher Strapazen (*der ê dâ heime tiutschiu büechel las, / der muoz hie rîten umbe fuotergras,* I) und Sorgen (um die Treue der Frauen zuhause), gewidmet.[870]

In dem Punkt, dass die Bezeichnung des Liedes nicht mit den typischen Merkmalen von Winterliedern konform geht und es dadurch auch bei der Zuordnung zu einer nicht über die Jahreszeit definierten zusätzlichen Liedkategorie zwischen den restlichen Texten aus dem Rahmen fällt, herrscht also allgemeiner Konsens. Dennoch wurden bis dato keine Versuche einer typologisch besser begründbaren Kategorisierung fernab von Sommer- bzw. Winterliedern unternommen. In diesem Abschnitt sollen nun systematisch die Punkte durchgegangen werden, die gemäß der für das C-Corpus erstellten Typologie den Winterlied-Typus charakterisieren. Davon ausgehend wird gegen eine Zuordnung von C 110[192]–112[194] zu diesem Genre und für die Verortung des Liedes im Bereich der Sangspruchdichtung argumentiert.

Das Lied umfasst in C drei Strophen in Kanzonenform mit jeweils zweizeiligen Stollen, was im Prinzip tatsächlich einem Merkmal des Winterlied-Typus entspricht, als Einzelbeobachtung jedoch noch wenig aussagekräftig ist. Im Hinblick auf die Thematik ist das Lied von Verwünschungen eines männlichen Ichs geprägt, das sich als Teil eines Kollektivs begreift und sich in Str. II und III direkt an einen Bischof Eberhard wendet. Diese Klagen beziehen sich zunächst – relativ unvermittelt einsetzend – auf eine Gegend, die als *marke*

[868] SCHWEIKLE 1990, S. 88.
[869] SCHWEIKLE 1990, S. 88.
[870] SCHWEIKLE 1990, S. 89.

(C I,1) bezeichnet wird, womit Haupt die Steiermark identifizierte;[871] das Wort kann allerdings auch im Allgemeinen für ein ‚Grenzland' bzw. einen ‚abgegrenzten Landteil' verwendet werden.[872] Der Sprecher erwähnt *manig flemink* (C I,3), die ebenso wie er selbst unter den widrigen Lebensumständen in ihrer aktuellen Umgebung – d.h. der *marke* – zu leiden haben (vgl. C I,3–4). Während man zu Hause deutsche Bücher lesen konnte, gilt es hier nun, sich zu Pferd auf die Suche nach Futter und Gras zu machen, was zu großem Heimweh führt (vgl. C I,5–7).

Nach dieser einleitenden Strophe wendet sich das Ich an Bischof Eberhard, den es bittet, den aktuellen Aufenthaltsort zu verlassen (vgl. C II,1–2). Eine Begründung für diesen Wunsch folgt sogleich: *ein wib ich heime lie / diu ist ein toerschiu krot / diu vberret vil lihte ein ander man* (C II,3–5). Die Möglichkeit, in seiner Abwesenheit von seiner Geliebten oder Ehefrau mit einem anderen Mann betrogen zu werden, bestärkt das Ich offenkundig in seiner Bitte nach einer baldigen Heimkehr. Diesem Wunsch scheint der angesprochene Geistliche tatsächlich stattzugeben, nachdem das Ich in Str. III schließlich von *ein reiniu vart / die wir gegen beiern tuon* (C III,1–2) spricht und sich erfreut darüber zeigt, der verhassten *marke* den Rücken zugewandt zu haben (vgl. C III,5–6). Des Weiteren fordert es den Bischof zu Beständigkeit auf (vgl. C III,3–4) und erwähnt, dass ‚seine' *matzen*, bei der es sich offenbar um die besagte Frau handelt, bereits zuvor von dem Ungemach geträumt hatte (C III,7).

Aus den hier getroffenen Aussagen des lyrischen Ichs, die sich auf realhistorisch Orte, Personengruppen, konkrete Figurennamen und die Situation einer Reise beziehen, leitete die Forschung über die Jahrhunderte hinweg verschieden geartete realhistorische Bezüge des Liedes ab. Laut Haupts 1858 getroffener Einschätzung etwa handelt es sich beim Angesprochenen um den Salzburger Erzbischof Eberhard II., der während seiner Amtszeit 1200–1246 oft in der seinem Sprengel zugehörigen Steiermark verweilte;[873] 1998 versuchte sich Hages-Weißflog an einer „Lokalisierung des Geschehens in Oberitalien, der alten Mark Verona",[874] die zumindest die Klage über die in der Fremde offenbar nicht mehr vorhandenen deutschen Bücher (vgl. C I,5) nachvollziehbarer erscheinen

[871] Vgl. HAUPT 1858, S. 243.
[872] Vgl. HWB, Bd. 1, Sp. 2049.
[873] Vgl. HAUPT 1858, S. 243, zu II,102,32.
[874] HAGES-WEIßFLUG 1998, S. 346.

ließe. Auch über die konkrete Art der Unternehmung, die in diesem Lied thematisiert wird, konnte nur gemutmaßt werden, wie die unterschiedlichen Kategorisierungen des Liedes als „Heimkehrerlied“ (Hans Becker)[875] oder als „Reise-(Kreuzzugs-)Lied“ (Günther Schweikle)[876] zeigen, während Bleck wiederum vehement gegen jegliche Bezüge auf einen Kreuzzug argumentiert[877]. Während die Frage nach der eventuellen Referenz auf ein realhistorisches Ereignis im Zuge dieser Arbeit nicht relevant erscheint, ist doch die Tatsache, dass hier eine Reihe von in der außerliterarischen Welt verortbaren Elementen genannt wird, auch für die an dieser Stelle vorzunehmende typologische Einordnung des Liedes von Interesse.

In Hinblick auf den Inhalt des Liedes als zweite Beschreibungskategorie bzw. das dreiteilige Konstruktionsprinzip des Winterlied-Typus ist also zu konstatieren, dass hier kein klar abgetrennter erster (winterliche Naturdarstellung), zweiter (Minne- und Dörperklage) oder dritter Liedteil (Dörperbericht) zu erkennen sind. Nachdem auch Sommerlied-Typus I mittels verschiedener Liedteile strukturiert wird, fällt diese Option der Zuordnung ebenfalls weg. Vielmehr handelt es sich bei der Schilderung der misslichen Lage des männlichen Ichs in der *marche* fernab seiner Heimat, der Bitte um eine möglichst baldige Heimkehr und der Beschreibung seiner Freude angesichts der Realisierung des Wunsches um die kontinuierliche Entfaltung eines durchgehenden Themas, die ohne Strukturbrüche vollzogen wird. Somit entspricht das Lied zumindest hinsichtlich der Darstellung der Thematik Sommerlied-Typus II; zu einer solchen Kategorisierung würde grundsätzlich auch die Verwendung des Präsens in allen drei Strophen passen. Ungleich schwerer als diese beiden Argumente, die für eine dahingehende Zuordnung sprechen, wiegen allerdings jene, die zu deren Ausschluss führen: Zum einen wird die Rolle des Sprecher-Ichs als Sänger in diesem Lied mit keinem Wort adressiert, sodass es auch zu keiner metapoetischen Reflexion seines Vortrags in Bezug auf die dadurch beim Publikum hervorgerufene *vreude* kommt. Zum anderen lässt sich gerade das für Sommerlied-Typus II definierte Raumkonzept keineswegs mit den Gegebenheiten in WL 37 in Einklang bringen:

[875] Becker 1978, S. 315.
[876] Schweikle 1990, S. 87ff.
[877] Bleck 1998, S. 9.

> Aufgrund der fehlenden Tanzthematik bleibt die Körperlichkeit der Sprecherfigur und mit ihr die Raumperspektive auf den sommerlichen Tanzplatz ausgeblendet. Die Rede ist ganz im Stil des klassischen Minnesangs in einem abstrakten, zeitfreien Raum angesiedelt.[878]

Zwar wird auch der sommerliche Tanz in diesem Lied nicht erwähnt, doch dies bringt nicht etwa mit sich, dass dadurch der Aspekt der räumlichen Verortbarkeit des Geschehens verlorenginge. Ganz im Gegenteil werden durch die Angaben *marke* (C I,1), *lant* (C I,2), *flemink* (C I,3), *hie* (C I,4), *der da heime wol tiutschiu buechel las* (C I,5), *daheime* (C I,7), *Bischof eberhart nv rume es hie* (C II,1), *ein wib ich heime lie* (C II,3), *dis ist ein reiniu vart / die wir gegen beiern tuon* (C III,1–2) und *sit ich der marke den rugge han gekert* (C III,5) Vorstellungen vom jeweiligen Aufenthaltsort des Ichs bzw. in einigen Fällen auch von realhistorischen Bezügen evoziert. Dies ist in diesem Lied durchweg in einem Ausmaß der Fall, das nicht nur in allen anderen erhaltenen bzw. rekonstruierbaren Texten im Codex Manesse weitaus geringer ausfällt, sondern auch für Neidharts Œuvre insgesamt untypisch ist. Wenn darin Namen genannt werden, so beziehen sie sich meist auf fiktive *dörper*; wird ein realhistorischer Herrscher angesprochen, dann handelt es sich dabei in der Regel um eine an einen Mäzen gewandte Heischestrophe bzw. ein Herrscherlob. Topographische Angaben wie etwa Hinweise auf die Herkunft des Sänger-Ichs werden für gewöhnlich nur sporadisch eingesetzt.

Auch temporale Angaben finden sich innerhalb des Liedes: Bereits die Tatsache, dass die bittere Gegenwart im Präsens, der Rückblick auf das Lesen deutscher Bücher (vgl. C I,5) und das Zurücklassen der Frau in der Heimat (vgl. C II,3) jedoch im Präteritum gehalten sind, vermittelt ein Bild vom zeitlichen Ablauf des Geschehens. Auch die wiederum in der Vergangenheitsform realisierte Bemerkung *sit ich der marke den rugge han gekert / des bat ich got nv hat er mich sin gewert* in Str. III,5–6 verdeutlicht wiederum ein Voranschreiten der Handlung im Vergleich zu Str. I, wo sich das Ich noch in der *marke* befindet, die es in I,1 im Zuge seines Fluchs direkt adressiert. Dasselbe gilt für den Verweis darauf, dass Matze dieses Unglück bereits im vergangenen Jahr erwartet hatte, im letzten Vers. Genauso handelt es sich bei *nv* in den Aufforderungen *Bischof eberhart nv rume es hie* (C II,1) und *nv si ein stetiu svon* (C III,4) sowie in der Feststellung [...] *nv hat er mich sin gewert* (C III,6) um Temporaldeixis.

[878] BLEULER 2008, S. 191.

Ein weiteres Merkmal des Sommerlied-Typus II wäre zudem das Fehlen eines „Rückblick[s] in die *dörper*-Welt“[879]. Dieser ist hier – wenngleich nicht explizit mit diesem Signalwort versehen, was allerdings in SL 11 auch nicht der Fall ist – durchaus vorhanden, indem das Ich wiederholt seine zu Hause gebliebene Geliebte erwähnt (vgl. C II,3; C III,7). Indem es diese als *toerschiu krot* bezeichnet, die sich möglicherweise in der Zwischenzeit von einem anderen Mann überreden lässt (vgl. C II,4–5), wird sie in einen Kontext gestellt, der aus der Dörperthematik v.a. der Winterlieder bekannt ist: *Dörper* werden vom Ich im Allgemeinen als töricht bezeichnet, und das Interesse einer Frau ist in diesem Milieu nicht notwendigerweise einem einzigen Mann vorbehalten.

Bewegt man sich angesichts dessen vom Abgleich des Liedes mit den Merkmalen des Sommerlied-Typus II weg und blickt stattdessen nochmals auf die unterschiedlichen Bestandteile des Winterlied-Typus, so zeigt sich aber auch, dass die Ähnlichkeiten zur Minne- und Dörperklage sehr gering ausgeprägt sind. Die Sorge über die etwaige Untreue seiner Geliebten äußert sich nämlich nicht etwa in einer Minneklage des Ichs, sondern dieses beschimpft sie vielmehr (vgl. C II,4), wohingegen es mit keinem Wort davon spricht, dass die räumliche Trennung von ihr per se zu seinem Kummer beitragen würde. Abgesehen von der Bezeichnung der Dörperfrau als *toerschiu krot* und der Befürchtung in C II,5–7, dass ein anderer *dörper* mit ihr ein Liebesverhältnis eingehen könnte, was beim Ich zu Reue darüber führen würde, dass er *si ie gewan* (C II,7), finden sich im Lied auch keine Bezüge zur Dörperklage. Einer auffällig hohen Dichte von realhistorischen topographischen bzw. Personen(gruppen)bezeichnungen sowie temporaler deiktischer Elemente steht also die Tatsache gegenüber, dass das Lied keiner einzigen der drei typologischen Kategorien, einer jeweiligen Variations- oder einer Mischform davon in sinnvoller Weise zugeordnet werden kann.

Im Fall der Lieder C 23–35 und C 107[189]–109[191] führte der Blick in die nur in der jeweiligen Parallelüberlieferung tradierten Strophen zu einem differenzierteren Blick auf die Kategorisierung der C-Version. Auch für WL 37 sind in der Berliner Neidhart-Handschrift c noch zwei weitere Strophen überliefert, wobei dort an dritter Stelle folgender Abschnitt eingeschoben ist:

Ja ist ir mer wenn ich
die auch von hynnen sterben

[879] BLEULER 2008, S. 191.

also so zimet mich
wann sie in sorgen lebent
wie es vmb ir iglichs weib da heymen stee
die sorig thut einem armen knecht we
das ymant fremder an sein pette gee
(c 54,III)

Diese Passage fügt sich nahtlos in die Thematik der zweiten C- sowie c-Strophe ein, wo das lyrische Ich die Treue seiner Geliebten anzweifelt. Hier spricht es nun von seiner Vermutung, dass sich noch mehrere Männer darum sorgen, ihre zu Hause gebliebenen Frauen könnten in ihrer Abwesenheit ein Verhältnis mit einem fremden Mann eingehen. Dabei handelt es sich um die Fortsetzung eines Inhalts, der keinerlei Bezüge zu Neidharts ‚typischer' Sommer- oder Winterlied-Poetik aufweist, zumal hier eine allgemeine Problematik geschildert wird und keine konkreten Namen bzw. Anschuldigungen von *dörpern* erwähnt werden.

Des Weiteren ist in Handschrift c eine zusätzliche letzte, d.h. dort fünfte Strophe an das Lied angefügt:

So wol dir payern landt
Ia wer Ich gern In dir
da han ich weib erkannt
der ich vnsanfft empir
Sein ist lanck das ich Ir keine nye gesahe
des muß mein hercz leiden vngemach
das ich zu meiner meczen nicht ensprach
(c 54,V)

Auch dieser Abschnitt geht in thematischer Hinsicht Hand in Hand mit der in C und c vorangestellten Strophe. Wieder wird das Land Bayern erwähnt, in das sich das lyrische Ich sehnt, das sich bereits kurz zuvor über die *reiniu vart* gefreut hatte, die es nun im Kollektiv mit den anderen Männern im Gefolge von Bischof Eberhard *gegen beiern* unternimmt (vgl. C III,1–2). Des Weiteren spricht es davon, dass es in Bayern eine Frau gefunden hat, die es nun schmerzlich vermisst (vgl. V. 3–7), womit hier eine Empfindung geäußert wird, die in der C-Version – wie bereits gesagt – nicht vorkommt. Diese entspricht an dieser Stelle semantisch durchaus der Minneklage als einem der beiden Abschnitte des zweiten Liedteils der Winterlieder, was jedoch nichts an der Tatsache ändert, dass eine weitere inhaltliche wie formale Einbettung des Textes in diesen Typus nicht möglich ist.

Angesichts des Befunds, dass in diesem Fall auch die Parallelüberlieferung keine Hinweise in Hinblick auf die Zuordnung des Liedes zur Neidhart'schen Gattungskategorie der Sommer- oder Winterlieder liefert, kann diese Option endgültig ausgeklammert werden. Nachdem das Lied ebenso wenig im Bereich des ‚klassischen' Minnesangs zu verorten ist, bleibt nach dem Ausschlussprinzip nur noch eine mögliche Gattungszugehörigkeit übrig, nämlich die zur Sangspruchdichtung. Die Definition dieses Genres wird grundsätzlich *ex negativo* vorgenommen: Sangspruch ist alles, was nicht dem Minnesang zugeordnet werden kann.[880] Diesem Kriterium entspricht die C-Version des Liedes noch stärker, während das Ich in der c-Variante über die Trennung von einer Frau klagt; dennoch kann diese Passage im Kontext der gesamten innerliterarischen Situation vielmehr als exemplarische Erwähnung einer Problematik, die die Umstände der *vart* mit sich bringen, denn als Klage über ein unglückliches Liebesverhältnis betrachtet werden. Was die Inhalte von Sangsprüchen im Allgemeinen betrifft, so zeichnen sich diese gerade dadurch aus, dass sie „thematisch offen" sind, wobei „ihre Sprechweise [...] überwiegend konstatierend-belehrend, lobend und tadelnd [ist]"[881]. Ebendieser tadelnde Sprechgestus wird im vorliegenden Lied in Hinblick auf die Haltung des Ichs gegenüber der Reise im Allgemeinen, in Bezug auf die Entscheidungen des Bischofs sowie hinsichtlich seiner Geliebten sichtbar, während es in der letzten Strophe Lob angesichts dessen äußert, dass Eberhard offenbar seiner Bitte stattgegeben hat.

Die Definition der Sangspruchdichtung als zweite große Lyrikgattung neben dem Minnesang impliziert, dass sie im Allgemeinen eine Vielzahl an Themen betreffen kann. Dazu zählen:

> Reflexionen über den Zustand der Welt, Kritik an weltlichen und kirchlichen Missständen, Erörterungen religiöser, moralischer und ethischer Fragen; des weiteren Fürstenlob und Fürstentadel, Totenklagen, Kritik an Künstlerkollegen, Kunstreflexionen, Naturbeobachtungen, Kosmologie und Gnomik (Lebensweisheit).[882]

---

[880] Vgl. RUNOW, Holger: Sangspruchdichtung als Gattung (statt einer Einleitung), in: Klein, Dorothea/Runow, Holger/Haustein, Jens (Hgg.): *Sangspruch/Spruchsang. Ein Handbuch*, Berlin/New York 2019, S. 1–18, hier: S. 4.

[881] RUNOW 2019, S. 1.

[882] BLEULER 2018a, S. 109.

Zu nennen sind u.a. auch Texte mit Bezug auf politische Ereignisse, wie etwa Manfred Kern am Beispiel der „soziopolitischen Lyrik“ Walthers von der Vogelweide deutlich macht.[883] Die Auflistung all dieser thematischen Bereiche zeigt an, dass hier anders als im Minnesang, wo die textintern handelnden Figuren – die erst in der Spätphase z.T. Namen erhalten – fiktional sind,[884] außerliterarische Bezüge vorhanden sind. Das im Sangspruch behandelte Geschehen ist nicht in einem fiktiven Setting ohne räumliche und zeitliche Anbindung, sondern innerhalb der realen Welt zu verorten. Genau in diesem Punkt unterscheidet sich C 110[192]–112[194] auch von den restlichen Liedern im C-Corpus, wie bereits oben im Zuge der Diskussion der darin vorzufindenden lokalen und temporalen Verweise sichtbar wurde. Entscheidend ist dabei nicht die Klärung der Frage, wie die im Text im Mittelpunkt stehende Reise konkret historisch einzuordnen ist; die drei in C und c überlieferten Strophen bieten in jedem Fall ausreichend Anhaltspunkte, um nicht nur einzelne Passagen, sondern das gesamte Lied in einen realhistorischen Kontext zu stellen. Innerhalb dessen übt das sich nach seiner Heimat, dem damaligen Bayern, sehnende Ich Kritik am Entschluss seines Bischofs, mit dessen berittenem Gefolge – dem neben dem Sprecher selbst offenbar auch zumindest einige Ritter aus Flamen angehören – eine *vart* in die *marche* zu unternehmen. Dabei fungiert das Schicksal des Ichs, das zurückkehren möchte und mit Sorge an eine zu Hause gebliebene Frau denkt, als repräsentatives Beispiel für das Los all jener Männer, die mit ihm losgezogen sind. Zwar wird auch in den ebenfalls in Handschrift C enthaltenen Sommerliedern 11 und 12, die etwa von Schweikle genauso als „Reise-(Kreuzzugs-)Lieder“ klassifiziert wurden, eine missliche gegenwärtige Situation in der Fremde der Idylle in der fernen Heimat gegenübergestellt, in die sich das Ich zurückwünscht. Im Unterschied zu diesem Lied kommen jedoch in SL 11 mit den *walche*[n] in C 27,VII und *oesterich* in C *34,VII (nach R 12,N[IX],7) nur wenige und in SL 12 überhaupt keine Eigennamen vor, wohingegen der Aspekt der fiktionalen *dörper*-Welt jeweils viel stärker ausgeprägt ist als in WL 37. Zudem verweist das dreiteilige Konstruktionsprinzip auf Sommerlied-Typus I,

[883] Vgl. KERN, Manfred: Walther von der Vogelweide, in: Klein/Runow/Haustein 2019, S. 329–346.

[884] Eine Ausnahme bilden die – so auch bei Neidhart – vereinzelt vorkommende Herrscherlob- und Heischestrophen sowie die positiv besetzte Erwähnung von Herrschernamen, die allerdings mit der Abhängigkeit des Autors bzw. realhistorischen Sängers von dessen Mäzen zu erklären sind.

im Fall von SL 12 die Verwendung der Periodenstrophe sowie die metalyrische Reflexion über gesanglich vermittelte *vreude* darüber hinaus auch auf Sommerlied-Typus II.

Zugleich lässt sich nicht leugnen, dass das Lied im Vergleich mit etlichen anderen Texten der Sang-spruchlyrik auch Elemente enthält, die nicht als genuin für diese vielgestaltige Gattung ‚typisch' bezeichnet werden können, sondern vielmehr Neidharts Poetik zuzuordnen sind. Dabei handelt es sich um den Rückblick in die Heimat des Ichs, wo sich besagte Frau befindet, die den – wie bereits Haupt feststellte – auch in einem weiteren Neidhart-Lied, außerhalb seiner Dichtung jedoch nicht vorkommenden Namen *Matze* trägt. Auch der Einbezug der Möglichkeit, sie könne ihn betrügen, fügt sich in das ein, was andernorts über die Unbeständigkeit von Liebesverhältnissen in der *dörper*-Welt berichtet wird. Dabei entspricht auch ihre derbe Beschimpfung als *toerschiu krot* der Tendenz Neidharts zu derben Bezeichnungen, die für die Sangspruchdichtung unüblich sind. Nachdem in seinem Werk in anderen Liedern in Hinblick auf die Dörperfrauen – bis auf die Mutter – stets von unverheirateten Frauen die Rede ist, wurde an dieser Stelle auch der Status des *wîps* als jener einer Geliebten statt einer Ehegattin interpretiert. Angesichts der Nähe des Liedinhalts zum *dörper*-Milieu, das ein Spezifikum von Neidharts Dichtung darstellt, wird dafür plädiert, das vorliegende Lied als ‚Sangspruchlyrik unter Einbezug der *dörper*-Thematik' zu klassifizieren.

Des Weiteren passen auch die formalen Aspekte von C 110[192]–112[194] bzw. c 54 prinzipiell zu seiner hier postulierten Gattungszugehörigkeit: Die die Metrik des Liedes bestimmende Kanzonenstrophe wurde in diese Gattung durch Walther von der Vogelweide eingeführt,[885] war also zur Schaffenszeit Neidharts in der Sangspruchdichtung bereits etabliert. Mehrstrophigkeit wiederum, d.h. die ebenfalls aus dem Hohen Minnesang bekannte Entfaltung ein und desselben Themas über mehrere Strophen hinweg, wurde im Sangspruch bis zum ersten Viertel des 14. Jahrhunderts bzw. bis zu Heinrich von Meißen gen. Frauenlob selten verwendet, wobei jedoch auch Ausnahmen bestanden.[886] D.h., Lieder sind z.T. sowohl im Strophenverband als auch als Einzelstrophen verstehbar; auch im Hinblick auf die C-Version kann man trotz des Vorhandenseins eines

[885] Vgl. etwa BRUNNER, Horst: Einzelstrophe – Mehrstrophigkeit – Barbildung – Anordnung in den Quellen, in: Klein/Runow/Haustein 2019, S. 317–328, hier: S. 319.
[886] Vgl. BRUNNER 2019, S. 318.

übergreifenden Themas – den Gegebenheiten auf einer vom Bischof angeführten Reise – von unterschiedlichen Themen der einzelnen Abschnitte sprechen: In Str. I steht die Sehnsucht des Ichs sowie seiner Gefährten nach der fernen Heimat im Mittelpunkt, in Str. II die potentielle Untreue seiner Geliebten und in Str. III die Freude über die Umkehr in Richtung Bayern.

Insgesamt ist somit zu konstatieren, dass sowohl inhaltliche als auch formale Aspekte des diskutierten Liedes dafür sprechen, es in typologischer Hinsicht nicht den Winterliedern zuzuordnen, sondern bei der Klassifizierung vielmehr seine Nähe zur Sangspruchdichtung zu berücksichtigen. Trotz der prinzipiellen Verortbarkeit des Geschehens in der realen Welt besteht mittels der Erwähnung der Geliebten des Ichs jedoch auch ein Bezug auf das fiktionale *dörper*-Milieu, der es auf inhaltlicher Ebene mit jenen Texten verknüpft, die sich innerhalb des typologischen Systems der Winter- bzw. Sommerlieder befinden.

III.2.4 Synthese: Charakteristika des Neidhart-Corpus im Codex Manesse

Im Anschluss an die Besprechung früherer Kategorisierungsversuche von Neidharts Lyrik (siehe Abschnitt III.2.1) sowie an die detaillierte Erörterung der theoretischen Grundlagen für die Erstellung einer Typologie der C-Lieder Neidharts (siehe Abschnitt III.2.2) erfolgte in Abschnitt III.2.3 die exemplarische Analyse einer Reihe von Liedern. Diese wurden so ausgewählt, dass sie jeweils mindestens ein Beispiel für die Grundformen von Sommerlied-Typus I und den Winterlied-Typus sowie die unterschiedlichen Variationsformen darstellen[887]; zudem wurden zwei Lieder diskutiert, die eine Kombinationsform aus SL-Liedtypus I und II darstellen, sowie zwei weitere, die sich nicht anhand der prinzipiell von Jahreszeitenzuweisungen bestimmten Typologie beschreiben lassen, sondern bereits vor Neidhart etablierten Großgattungen angehören. Dabei wurden einerseits spezifische Merkmale der verschiedenen Ausprägungen einzelner Liedtypen und Subkategorien veranschaulicht, wobei sich im Zuge der Liedanalyse auch noch weitere, der jeweiligen C-Version bzw. auch singulären C-Überlieferungen inhärente

[887] Eine Ausnahme bildet lediglich C 158[240]–162[244] (WL 15), an dessen Beispiel zugleich Variationsform VII und VIII des Winterlied-Typus illustriert werden.

Charakteristika beobachten ließen. Andererseits zeigte sich bereits bei der Arbeit an der C-Typologie, die v.a. in Auseinandersetzung mit jener von Bleuler 2008 für die Sommerlieder in R sowie mit Bleulers Beobachtungen zu Struktur und Inhalt der Winterlieder von 2024 vorgenommen wurde, dass in Bezug auf dieses Neidhart-Œuvre einige Modifikationen von Nöten sind, welche zugleich die Besonderheiten seines Werks in C widerspiegeln.

Im Folgenden werden die Erkenntnisse, die im Rahmen der Erstellung des typologischen Systems für Handschrift C sowie der Analyse einzelner Lieder sichtbar wurden, nochmals in komprimierter Form wiedergegeben. In den Unterabschnitten III.2.4.1–2.4.3 stehen somit Beobachtungen im Mittelpunkt, die in Bezug auf die den Sommer- und den Winterliedern zuordenbaren Texte sowie in Bezug auf jene ohne Jahreszeitenhinweise gemacht wurden. Schließlich wird in Unterabschnitt III.2.4.4 noch auf Aspekte eingegangen, die sämtliche in dieser Untersuchung definierten Liedtypen gleichermaßen betreffen und damit das gesamte C-Corpus Neidharts prägen.

III.2.4.1 Die Sommerlieder

Sämtlichen weiteren rekapitulierenden Ausführungen ist vorauszuschicken, dass die in Kapitel II durchgeführte Rekonstruktion des Blattverlusts Voraussetzung für die typologische Zuordnung bestimmter Strophen von zwei Sommerliedern zu Liedteilen des Sommerlied-Typus I war. Ohne die Auseinandersetzung mit der Frage, welcher Art die Texte waren, die sich auf den herausgerissenen Pergamentseiten befanden, wäre es nicht möglich gewesen, weitere Aussagen zu den jeweils fehlenden Strophen der C-Versionen von SL 11 bzw. SL 14 zu treffen.

Zunächst eine Zusammenfassung der typologischen Arbeit, die in Bezug auf Neidharts Sommerlieder in C geleistet wurde: Für den Sommerlied-Typus I wurden die Subkategorien einer Grundform sowie sechs verschiedener Variationsformen erstellt, von denen ein und dasselbe Lied – vorausgesetzt, es entspricht nicht ohnehin der Grundform – maximal drei aufweisen kann. Im Zuge der Zuordnung von Liedern zu den unterschiedlichen Variationsformen zeigte sich, dass insbesondere jene Sommerlieder ein großes Spektrum an Variation aufweisen, die im Codex Manesse singulär überliefert sind: Unter den insgesamt sechs Liedern, die eine ‚extreme' Ausprägung der Reduktionsform

(Variationsform I) besitzen, d.h. bei denen gleich zwei von drei Liedteilen wegfallen (wovon stets der erste und der zweite Liedteil betroffen sind), befinden sich vier in Handschrift C unikal tradierte Texte. Von den fünf Liedern mit einer Abweichung der Strophenform, d.h. die nicht aus Reienstrophen bestehen (Variationsform II), sind wiederum drei ausschließlich in diesem Textzeugen enthalten.

Während der von Bleuler für die R-Sommerlieder deklarierte Sommerlied-Typus III in C zur Gänze fehlt, konnte Sommerlied-Typus II hier nur in Kombination mit Typus I festgestellt werden. Dabei sind es jeweils verschiedene Elemente der beiden Liedtypen, die gemeinsam eine Art Mischform bilden. Im Fall von C 107[189]–109[191] war zum Zweck der Liedtypisierung zusätzlich der Blick in weitere Textzeugen notwendig, in denen noch u.a. eine weitere, eindeutig Typus II zuordenbare Strophe überliefert ist. Angesichts dessen konnte das Lied in C letztendlich der Mischform von Liedtypus I und II zugeordnet werden, was zugleich die Wichtigkeit des Vergleichs der C-Lieder mit der Parallelüberlieferung verdeutlicht.

Grundsätzlich weisen die Sommerlieder in C gegenüber den Versionen in anderen Handschriften eine Erhöhung der Frequenz bzw. Verstärkung der Intensität auf, mit der Ordnungsgefüge in verschiedener Hinsicht ge- bzw. zerstört werden. Dieses spezifische Charakteristikum kann sich auf unterschiedlichen Ebenen konstituieren, die im Folgenden noch einmal kurz beschrieben und an Beispielen der untersuchten Texte illustriert werden.

Erstens kommt es in einigen Mutter-Tochter-Dialogliedern in C zu einer besonders ausgeprägten Destabilisierung des familiären Normengefüges. So beginnt sowohl das singulär überlieferte Lied C 128[210]–130[212] als auch C 150[232]–154[236] damit, dass nicht etwa die Tochter, sondern die Mutter – die innerhalb des Familienverbandes eigentlich eine Vorbildfunktion innehätte – ihren Tanzwunsch äußert (vgl. I,3–5 bzw. I,3–4). Aus diesem Grund war zugleich eine Änderung der Einleitung des dritten Liedteils der Grundform von Liedtypus I von der „Mädchenrede“ (bei Bleuler 2008) zur allgemeiner gehaltenen „Frauenrede“ notwendig. In diesen Liedern wird die *huote*-Funktion auf das Mädchen übertragen, während die Mutter von Liebeserfahrungen mit einem ihr ständisch nicht angemessenen *knappen* spricht (vgl. II,4) und sich damit klar der familiären wie auch allgemeinen gesellschaftlichen Ordnung widersetzt. Im unikalen Lied C 113[195]–115[197] wiederum wird angesichts der Erwähnung des nicht anwesenden Ehemanns der *vrowe* (vgl. I,4–5) explizit

eine Ehebruchsituation geschildert. Des Weiteren ist für SL 23 ausschließlich in C eine Strophe überliefert, in der die Mutter ihre Tochter mehrfach mit einer Spindel schlägt, wodurch sie zugleich gegen das Gewaltverbot innerhalb des mittelalterlichen Familienverbandes verstößt, und sie schließlich aus dem Haus verbannt (vgl. Str. IX). Auch im in C unikal tradierten Lied C 186[266]–191[271] (SL 7) findet eine handgreifliche Auseinandersetzung zwischen den beiden Figuren statt, in deren Zuge Fäuste und ein Rechen eingesetzt werden (vgl. IV, 2–7; V,1). Nur in der C-Version von SL 24 (91[173]–99[181]) wird in singulären Strophen sowohl die Ungeduld des Mädchens in Bezug auf den Kontakt mit jungen Männern (vgl. Str. II) als auch dessen Sorge in Bezug auf die *huote* durch die Mutter (vgl. Str. V) geäußert, sodass hier der Fokus auf dem Konflikt zwischen dem Freiheitsdrang der Tochter und den Zwängen des sozialen Ordnungsgefüges liegt. Eine Verschärfung der Streitigkeiten zwischen Mutter und Tochter bewirkt auch die singuläre Str. VI in der C-Version von SL 21 (C 50[109]–57[116]), wo die Autorität der Mutter zusätzlich betont wird.

Zwar gehen die Sommerlieder – wie in Unterabschnitt III.2.1.3 diskutiert wurde – im Gegensatz zu den Winterliedern nicht auf den Prätext des Hohen Minnesangs zurück, sondern werden in der Tradition volkssprachiger erotischer Lieddichtung verortet. Dennoch sticht die jeweilige C-Version eines Liedes – zweitens – im Vergleich mit den anderen Textzeugen einerseits hinsichtlich der Hohe-Minne-Bezüge oftmals hervor: Mittels diverser Varianten auf lexikalischer und syntaktischer Ebene wird in C stärker als in anderen Handschriften auf das Konzept der Hohen Minne bzw. auf höfische Schlagwörter rekurriert. Dies ist etwa im singulär überlieferten Lied C 124[206]–127[209] der Fall, wo zahlreiche Signalwörter wie z.B. *minnen* (I,1), *pris* (II,4) oder *ere* (II,4) den Wunsch des Mädchens begleiten, einem jungen Mann zu dienen (III,1–3), der dem Geschlechterverhältnis der ‚klassischen' Minne diametral entgegengesetzt ist. Ebenso weist die erhaltene C-Version von SL 14 mit den nur hier vorkommenden Bezeichnungen *diu hiubscher* (vgl. III,3) und *zvht* (vgl. IV,5) auf lexikalischer Ebene eine stärkere Orientierung am höfischen Wertesystem auf. Auch in C 174[255]–176[257] treten mehr einschlägige Begriffe auf als in der Parallelüberlieferung (vgl. III,6; III,8; III,13), während zugleich – entgegen jeglichen höfischen Gepflogenheiten – ein namentlich genannter dörperlicher Liebhaber vom Mädchen abgelehnt wird (vgl. II,8–9).

Andererseits rückt – drittens – zugleich die Liebesthematik bzw. in diesem Kontext auch der erotische Aspekt in einigen C-Liedern gegenüber der

Parallelüberlieferung tendenziell mehr in den Mittelpunkt. Dazu tragen sowohl in den anderen Versionen nicht vorhandene syntaktische und lexikalische Varianten sowie Wortresponsionen mit dahingehendem Bezug als auch die Voranstellung von Strophen bei, die die Liebesthematik enthalten. So gelangen etwa in den C-Versionen von SL 21 und SL 24 (C 91[173]–99[181]) Strophen an den Liedbeginn, in denen Naturmetaphern auf den erotisch-sexuellen Subtext des weiblichen Tanzwunsches verweisen (vgl. I,2–5 bzw. I,1). SL 21 enthält in dieser Handschrift zudem die Wortresponsion *las* – *gelesen*, über die eine Verbindung zwischen der ‚schön gefalteten' Tanzkleidung (vgl. IV,5; VIII,2) und dem mit sexuellen Absichten ‚gepflückten' Blumenkranz (vgl. I,5) hergestellt wird. Nur in der C-Version von SL 24 befindet sich der Aufruf an die jungen Mädchen, sich einen Gefährten zu suchen, sowohl am Beginn (vgl. I,2–6) als auch am Schluss des Liedes (vgl. VII,4–6), und reiht sich somit ins *da capo ad infinitum* ein. Im unikalen Lied C 186[266]–191[271] (SL 7) wird das Verhalten eines männlichen *dörpers* mit der sexuell konnotierten, fruchtbaren Natur parallelgesetzt (vgl. I,4 und I,7). Über ein ganzes Lied hinweg deutlich wird die Affinität von C zu expliziter Liebesthematik angesichts der Beschreibung des Geschlechtsakts zwischen Ritter und Dame im singulären Text C 113[195]–115[197]. In SL 11, wo das Sprecher-Ich anders als in den meisten anderen Sommerliedern männlich ist, wird die Perspektive – wiederum durch Strophenumstellungen und Wortvarianten – hin zu dessen Liebenden-Rolle verdichtet, während jene des Sängers zwar ebenfalls thematisiert wird, doch im Vergleich zu den anderen Versionen zurücktritt. Die C-Variante von SL 23 (C 41[100]–49[108]) indes zeichnet sich dadurch aus, dass nur hier der Tanzwunsch des Mädchens (vgl. III,1) in der Ich-Form formuliert ist und aufgrund seiner Positionierung den formalen und inhaltlichen Ausgangspunkt des Mutter-Tochter-Dialogs darstellt. Insgesamt kommt es durch das Auftreten der genannten Elemente in C zu einer Betonung des Bruchs mit literarischen Normen, die Neidharts Publikum in Bezug auf den ‚klassischen' Minnesang bekannt gewesen sein müssen.

Viertens sind Normbrüche in Handschrift C auch in Bezug auf die narrative Kohärenz bzw. inhaltliche Logik von Liedern feststellbar. In der Forschung werden diese in der Regel als inhaltlich-logische Fehler bezeichnet, und die Strophenfolge der C-Version erscheint gegenüber jener in der Parallelüberlieferung in solchen Fällen jeweils verwirrt. Im Kontext der vorliegenden Untersuchung wird jedoch eine andere Perspektive eingenommen:

Die beobachteten Normbrüche, die die inhaltliche wie auch die formale Textebene betreffen, werden als Bestandteil der spezifischen Poetik der C-Lieder betrachtet. So kann etwa der Umstand, dass ein potentieller Ehemann vom Mädchen bereits relativ früh im Text abgelehnt wird, während ihn die Mutter erst in einer später folgenden Strophe als Partner vorschlägt (vgl. SL 23 / C 41[100]–49[108],IV,1 bzw. VII,6), auch die satirische Qualität des Liedes erhöhen. In der C-Version von SL 11 (C 26–33 bzw. 26–*36), wo der Bote trotz vorher erfolgter Auflösung der Botenfiktion erneut angesprochen wird, ist dies ebenso als satirischer Ausdruck der verzweifelten und aussichtslosen Lage des Sänger-Ichs interpretierbar (vgl. IV,1–2 bzw. III,1–2;4–5).

Die C-Versionen einiger Sommerlieder tendieren zudem – fünftens – zu inhaltlichen Extremen: So wird in SL 3 (C 155[237]–157[239]) die durch den Präsensgebrauch vermittelte latente Bedrohung durch den Winter in ein paralleles Verhältnis mit dem Tod gesetzt (vgl. I,5 und III,1). Zudem wird nur in der C-Version desselben Liedes die animalische Komponente im Verhalten der alten, tanzwütigen Frau betont (*als ein wider*, III,4), und der Kontrast zwischen ihrer anfänglichen Krankheit und der späteren Agilität fällt stärker aus (vgl. III,1 vs. III,5). In SL 6 wiederum wird von der Überlistung der Mutter durch ihre Tochter erzählt: Das Mädchen gibt vor, sich vor betrügerischen jungen Männern zu hüten, wobei sie in der C-Version (C 180–185[265]) jedoch zugleich die Worte *so si vil lange vnstete / die velte an miner wete* (IV,4–5) äußert. Diese lexikalische Variante verweist vielmehr auf eine durch den Tanz mit Männern ‚lange Zeit unbeständige Kleiderfalte', d.h. auf das genaue Gegenteil dessen, was die Mutter von ihrer Tochter fordert, während die Kleiderfalte in der c-Version gemäß des Wunsches des Mädchens zumindest kurze Zeit beständig sein soll.

Schließlich finden sich mit dem singulär überlieferten Lied C 128[210]–130[212] (SL 1) in Neidharts C-Corpus zudem Bezüge auf das sogenannte *Lindenlied* Walthers von der Vogelweide (L 39,11). Dass hier eine Einzeltextreferenz vorliegt, wird einerseits anhand der einander ähnlichen onomatopoetischen Ausrufe in den Refrains – bei Walther *tandaradei*, bei Neidhart *traranuretun traranuritunt und eie* – deutlich. Andererseits zeigt sich dies auch beim Blick auf den komplementären Inhalt der beiden Lieder: Bei Walther wird an das Liebesspiel zweier junger Leute erinnert, deren Stand nicht genannt wird, während bei Neidhart eine ältere Dörperfrau einen Ritter von zweifelhaftem Ruf begehrt. Dabei ist in diesem Fall angesichts der Datierung der beiden Autoren und der persiflierenden Gestaltung von Neidharts Lied

unschwer erkennbar, dass es sich um eine satirische Replik Neidharts auf Walthers Lied handelt.

III.2.4.2 Die Winterlieder

Im Zuge der typologischen Arbeit wurde für die Winterlieder nur ein einziger Winterlied-Typus identifiziert. Dieser weist in Analogie zu den Sommerliedern ein dreiteiliges Konstruktionsprinzip auf, dessen Teile ebenfalls mittels der drei Beschreibungskategorien ‚Strophenform', ‚Thema' und ‚Tempus' deskriptiv erfasst werden können. Innerhalb dieses Typus lassen sich wiederum eine Grundform und acht verschiedene Variationsformen feststellen. Auch unter den Variationsformen der Winterlieder nehmen die singulär in C überlieferten Lieder bzw. Liedteile – wenngleich gegenüber den Sommerliedern in etwas reduzierter Form – in formaler Hinsicht eine besondere Position ein: So ist das einzige Lied, das in dieser Kategorie angesichts des Fehlens des ersten und zweiten Liedteils als ‚Extremform' der Reduktionsform (auch hier Variationsform I) zu klassifizieren ist, mit C 116[201]–123[205] ein unikal tradiertes. Zudem sind drei von vier thematischen Abweichungen des dritten Liedteils (Variationsform V) in der Handschrift unikal erhaltene Lieder bzw. im Fall von C 145[227]–149[231] Strophen.

Eine umso wichtigere Bedeutung kommt der Rekonstruktion des Blattverlustes in Bezug auf die typologische Verortung der Winterlieder in C zu: Ohne diesen Arbeitsschritt wäre es nicht möglich gewesen, sechs ganze Lieder sowie Abschnitte eines weiteren in Hinblick auf deren Liedteile zu bestimmen. Zwar bestehen bezüglich der Frage, ob bestimmte Liedteile innerhalb der C-Version eines Textes vorhanden waren und daher für diese bestimmte Variationsformen angenommen werden können, angesichts diverser unsicherer Strophenzuordnungen gelegentlich Unwägbarkeiten. Diese beschränken sich allerdings in vier Fällen auf die potentielle Zugehörigkeit eines Liedes zu einer Variationsform, und in einem einzigen Fall auf jene zu möglicherweise zwei verschiedenen. Insgesamt erweist sich die Textrekonstruktion also als sehr effektiv, was die typologische Einordnung einer möglichst großen Anzahl von Winterliedern betrifft.

Ebenso wie bei den Sommerliedern zeigte sich auch bezüglich der Winterlieder, dass diese gegenüber der Parallelüberlieferung verstärkt von

Normbrüchen geprägt sind. Dabei ist allerdings insgesamt – anders als bei den Sommerliedern – ein klarer thematischer Schwerpunkt auf dem Bruch mit dem literarischen System des Hohen Minnesangs zu erkennen. Zwar ist der Aspekt der (Zer-)Störung des sozialen Ordnungsgefüges angesichts der Androhung wie auch Ausführung von Gewalt unter *dörpern*, die besonders in den rekonstruierten C-Winterliedern häufig thematisiert wird, innerhalb dieses Liedbestandes prinzipiell in vielen Fällen vorhanden. Bei den diesen Gewalt-Aspekt enthaltenden Liedern bzw. Strophen handelt es sich jedoch nicht um solche, die nur in C überliefert sind, sodass das Merkmal nicht als herausstechende Eigenschaft des Corpus in dieser Handschrift deklariert werden kann.

Ebenjener in C häufig vorkommende Bruch mit Normen der höfischen Minnelyrik kann auf unterschiedliche Arten evoziert werden, die hier erneut anhand von ausgewählten Liedbeispielen exemplarisch veranschaulicht werden sollen. Zum einen geschieht dies dadurch, dass in der C-Version mehrfach tradierter Winterlieder oftmals mehr Signalwörter dieses Prätextes auftreten, während gleichzeitig typisch Neidhart'sches Vokabular verwendet und das Geschehen explizit im *dörper*-Milieu verortet wird. So enthält C 145[227]–149[231] etwa neben diversen höfischen Signalwörtern (vgl. I,5; I,7; I,8; II,3; II,6; II,7; II,9) auch ein Zitat Reinmars des Alten (vgl. I,10), das auf das Konzept der ‚klassischen' Minne verweist, wozu das dazwischen eingestreute Neidhart-spezifische Vokabular (I,6; I,7; I,9) einen scharfen Kontrast bildet. In der C-Version von WL 17 (C 35[94]–40[99]) kommt zum nur hier auftretenden Begriff der höfischen *frveiden* (II,3) hinzu, dass in den letzten drei – in C singulär überlieferten – Versen (vgl. VI,9–11) die eingangs wie eine Minnedame angesprochene Dörperfrau nun wieder implizit als Adlige dargestellt wird. Zugleich führt die Tatsache, dass in diesen Versen wiederum die Ebene des Sinnlich-Körperhaften adressiert wird, zu einer weiteren Verschränkung von höfischem und dörperlichem Milieu. Im unikalen Lied C 116[198]–118[200] wird im Gespräch zwischen Mann und Frau zunächst auf das hochminnesängerische Geheimhaltungstopos angespielt (vgl. II,5); der dabei angesprochene *lon* (II,6) stellt sich jedoch rasch als körperliche Annäherung heraus (vgl. Str. III). Dieser wird zudem von der Frau eingefordert, die von Beginn an offen die Liebeserfüllung begehrt (vgl. II,1–2), was eine Verkehrung der Geschlechterverhältnisse gegenüber der Hohen Minne darstellt. Des Weiteren handelt es sich um eine Parodie von Elementen der Hohen Minne, wenn etwa die Kritik am Verhalten der Geliebten des Ichs in der singulären C-

Strophe IV von WL 28 (C 11–19) umso stärker ausfällt, oder wenn die dürftige Versorgungslage auf dem Gut des Ritters von *riuwental* in der C-Version von WL 3 (C 78[139]–84[145]) bereits in Str. II, d.h. früher als in anderen Textzeugen, erwähnt wird.

Zum anderen wird der Kontrast zum System der Hohen Minne auch durch Beschreibungen des Erotischen und Sexuellen verstärkt, die bei den Winterliedern insgesamt noch häufiger zu beobachten sind als bei den Sommerliedern. Dahingehende Schilderungen können in expliziter Form auftreten, wie es etwa im singulären Lied C 119[201]–123[205], wo die Liebeserfüllung zwischen der Geliebten des Ichs und einem fremden Mann beschrieben wird, mittels onomatopoetischer Sprachspiele (*gimpel gempel*, V,1; *hozel bozel*, V,5; *vrra burra*, V,7) der Fall ist. Ebenso kann die Liebeserfüllung mithilfe von metaphorischen Umschreibungen angedeutet werden, wie beispielsweise im unikalen Lied C 116[198]–118[200] wie auch im singulär überlieferten Teil von C 145[227]–149[231]. Dort wird jeweils auf Herbstfrüchte als erotische Metaphern zurückgegriffen, wodurch in diesen – nur in C enthaltenen – Strophen bereits Anklänge des Herbstliedes zu finden sind, als dessen erster Autor im Allgemeinen erst der nach Neidhart datierte Sänger Steinmar gilt. Der in C unikal überlieferte Abschnitt desselben Liedes ist zudem dahingehend interpretierbar, dass ein homosexuelles Verhältnis zwischen der Geliebten des Ichs und ihrer Dienerin impliziert wird (vgl. V,6–8).

Neben diesen Formen der Distanzierung vom literarischen Prätext des ‚klassischen' Minnesangs ist außerdem speziell in den Winterliedern des Codex Manesse eine Besonderheit auf der semantisch-strukturellen Ebene feststellbar: In drei Fällen besteht nur in der C-Version eine Korrelation zwischen Form und Inhalt eines Liedes. Die drei bereits erwähnten singulären Verse am Ende der C-Version von WL 17 (vgl. VI,9–11) führen dazu, dass hier eine Ringkomposition etabliert wird, in der die Vorstellung der vom Sänger-Ich geliebten Dörperfrau als Minnedame und die Weltklage ein *da capo ad infinitum* bilden. Durch die nur in C in WL 28 (C 11–19) eingefügte Strophe VII, in der die zuvor genannte *frowe* als Frau Welt identifiziert wird, kommt es zu einer Verknüpfung der davor und danach behandelten thematischen Felder ‚Minne' und ‚*laudatio temporis acti*', angesichts derer die C-Version als zeit- und gesellschaftskritisches *werltsüeze*-Lied klassifiziert werden kann. Im ebenfalls bereits erwähnten singulären Lied C 119[201]–123[205] spiegelt das vorzeitige Abbrechen der letzten Strophe (mit *vrra burra wer gat da*; V,7) auf formaler Ebene die inhaltliche Störung des

Geschehens durch einen unerwarteten Beobachter wider. Insbesondere in Bezug auf den ersten und dritten Fall kann konstatiert werden, dass es sich bei diesen Eingriffen in die Textstruktur um eine poetische Qualität der jeweiligen C-Fassung handelt und nicht etwa um ein Anzeichen für deren Minderwertigkeit oder mangelnde Komplexität, wie sie die Forschung in Bezug auf die Neidhart-Lieder im Codex teilweise zu erkennen glaubte.

Zudem wurde in Übereinstimmung mit Bleuler 2024 festgestellt, dass die Perspektive des Sprecher-Ichs in C mittels lexikalischer bzw. syntaktischer Varianten und Strophenumstellungen stärker in den Blick genommen wird. So kommt es in der C-Version von WL 3 (C 78[139]–84[145]) über das ganze Lied hinweg gegenüber der Parallelüberlieferung zu einer stärkeren Betonung von Gesichtspunkten, die das Sänger-Ich betreffen, wozu etwa die nur hier erfolgende Äußerung persönlicher Betroffenheit angesichts des Wintereinbruchs (vgl. I,2) oder die Platzierung der Strophe über die Lebensumstände auf dem Gut *riuwental* an zweiter Stelle zählen. Anders als bei den Sommerliedern geht der Umstand der Hervorhebung des Ichs in den Winterliedern jedoch nicht mit einer gleichzeitigen Verdichtung der Perspektive auf die Rolle des Sängers als Liebenden einher. Diese ist jedoch in vielen Liedern mit Winterthematik – u.a. in den singulären Texten C 113[195]–115[197], C 116[198]–118[200] und C 119[201]–123[205] – schon allein angesichts der Tatsache gegeben, dass das Ich dort durchweg als Liebender spricht und agiert, während seine Funktion als Sänger nicht erwähnt wird.

Schließlich ist auch unter Neidharts Winterliedern eine Referenz auf das Werk eines anderen Autors festzustellen: Str. II von Lied C 23–25, in der das männliche Ich den Aufenthaltsort seiner Geliebten thematisiert, erscheint innerhalb von Neidharts Corpus ungewöhnlich, während sie vielmehr an den Duktus verschiedener Strophen im C-Corpus Tannhäusers erinnert. Es handelt sich somit um eine Systemreferenz der Einzelstrophe auf letzteren Dichter, der angesichts urkundlicher Zeugnisse möglicherweise auch einen biographischen Bezug zu dem darin erwähnten geographischen Gebiet aufweist. Zudem legt die Erwähnung des Wiener Hofs Friedrichs II. von Österreich in den Corpora Neidharts und des Tannhäusers eine realhistorische Verbindung zwischen den beiden Autoren nahe. Anders als beim ersten Fall von Intertextualität, wo ein Bezug auf Walther von der Vogelweide vorliegt, muss hier allerdings offenbleiben, welcher Dichter sein Werk an jenes des jeweils anderen anlehnte.

III.2.4.3 Die Lieder ohne Hinweis auf die Jahreszeit

Die Tatsache, dass sich unter Neidharts Liedern im Codex Manesse auch solche befinden, die weder eine thematische Anbindung an den Winter noch an den Sommer aufweisen, unterscheidet diesen Textbestand beispielsweise von jenem in Handschrift R. Während die 58 in letzterem Überlieferungsträger enthaltenen Lieder mittels der Naturdarstellungen klar in 23 Sommer- und 35 Winterlieder unterschieden werden können, ist das formale und inhaltliche Spektrum in Handschrift C größer: Auch ein konventionelles ‚klassisches' Minnelied – das zugleich als singuläre C-Überlieferung wiederum die Tendenz dieser Gruppe an Liedern zu Alleinstellungsmerkmalen bestätigt – ist mit C 20–22 Bestandteil davon. Ebenso befindet sich darin das seit Haupts Edition als ‚Winterlied 37' bezeichnete Lied C 110[192]–112[194], das jedoch im Abgleich mit dem in Abschnitt III.2.2 eingeführten typologischen System weder dem Winterlied-Typus noch anderen ‚typisch Neidhart'schen' Liedtypen zuordenbar ist, sondern vielmehr ein Sangspruchlied mit Einbezug der Dörperthematik des Dichters darstellt.

Das Vorhandensein dieser beiden Texte in C verdeutlicht zum einen die gegenüber der Parallelüberlieferung vergleichsweise große Vielfalt an Texten, die darin unter dem Namen des Autors enthalten ist. Diese erfordert eine Ausdifferenzierung der einzelnen Kategorien und Instrumentarien zur Lied(teil)beschreibung, um der heterogenen Beschaffenheit der Lieder Genüge zu tun und nicht etwa umgekehrt diese – wie es in der früheren Forschung z.T. gehandhabt wurde – an vorgegebene Schemata anzupassen, denen sie (wie etwa WL 37) im Grunde nicht entsprechen, bzw. Probleme der Zuordnung nur scheinbar durch die Etablierung von ‚Sondergattungen' zu lösen. Auf den Aspekt des für Handschrift C spezifischen Variationsreichtums wird auch im Zuge der liedtypenübergreifenden Beobachtungen in Unterabschnitt III.2.4.4 noch einmal zurückzukommen sein.

Zum anderen verdeutlicht die Gattungszuordnung der beiden erwähnten Lieder aber auch, dass die Unterscheidung zwischen Sommer- und Winterliedern ein essenzielles Merkmal von Neidharts Dichtung darstellt: Abgesehen von den erwähnten Ausnahmen sind seine Texte in C durchgehend entlang dieser Trennlinie typisierbar. In der Hinsicht hat sich allerdings auch gezeigt, dass zur Bestimmung dieser beiden übergeordneten Kategorien auf inhaltlicher Ebene nicht – wie von Liliencrôn postuliert – ausschließlich die Art der

Naturdarstellung, sondern auch noch weitere Hinweise auf die Jahreszeit miteinbezogen werden müssen. So kann ein Lied trotz des Fehlens eines Sommer- oder Wintereingangs angesichts der Erwähnung des Ballspiels und *hopelrei*-Tanzes (vgl. C 107[189]–109[191]), eines Mutter-Tochter-Dialogs (vgl. C 124[206]–127[209]), von Tanzlust (vgl. C 128[210]–130[212] / SL 1) oder von Liebeserfüllung (vgl. C 113[195]–115[197]) eindeutig als Sommerlied kategorisiert werden, während der Bezug auf Ereignisse im vergangenen Sommer (vgl. C *74–*87 / WL *14; C *167–*90[*172] / WL *4), auf die Stube im Haus als Tanzplatz (vgl. C *167–*90[*172] / WL *4) oder auf Nahrungsmittel wie Haselnüsse und Birnen(most) (vgl. C 145[227]–149[231]; C 116[198]–118[200]) eine Zuordnung des betreffenden Textes zu den Winterliedern notwendig macht.

Ist es jedoch nicht möglich, ein Lied anhand der darin explizit oder implizit getroffenen Angaben zur Jahreszeit einer der beiden grundlegenden Kategorien ‚Sommerlieder' oder ‚Winterlieder' zuzuordnen, so fügt sich dieses, wie sich gezeigt hat, auch auf formal-struktureller Ebene nicht in das für Neidharts Dichtung spezifische typologische System ein. Daran wird sichtbar, wie eng die Jahreszeitenthematik mit dem poetischen Profil des Autors verknüpft ist. Lieder, die sie nicht enthalten, gehören anderen, nicht genuin ‚Neidhart-typischen' Gattungen an, wie die Identifizierung von C 20–22 und C 110[192]–112[194] als hohes Minnelied bzw. Sangspruchlied deutlich macht.

III.2.4.4 Liedtypenübergreifende Beobachtungen

Immer wieder wurde im Zuge der Liedanalyse die Wirkmächtigkeit von editorischen Entscheidungen sichtbar, die in den Anfängen der Edition mittelhochdeutscher Texte im 19. Jahrhundert getroffen wurden. Zum einen wurden Lieder, die den ästhetischen und moralischen Wertvorstellungen dieser Zeit aus Sicht der frühen Editionsphilologie nicht genügten, als nicht tatsächlich vom Autor stammend erklärt. Durch diesen Versuch, innerhalb von Neidharts Werk textzeugenübergreifend Konformität mit jenem Bild zu schaffen, das man zu der Zeit mit einem bedeutenden mittelhochdeutschen Dichter in Verbindung brachte, wurde der Blick auf spezifische Themen und Merkmale des C-Corpus verstellt. Dies betrifft etwa diejenigen in C singulär überlieferten Lieder bzw. Strophen, die explizite Darstellungen des Erotischen bis Sexuellen enthalten

(C 113[195]–115[197]; C 116[198]–119[200]; C 119[201]–123[205]; und die unikalen letzten drei Strophen von C 145[227]–149[231], angesichts derer das gesamte Lied in diese Kategorie gelangte).

Umgekehrt führte die von Haupt vorgenommene Aussonderung der drittletzten Strophe der R- und c-Version von SL 21, in der die Mutter ihre Tochter aus dem Haus vertreibt, dazu, dass diese nicht mehr als Vergleichsgröße zur Liedstruktur in C zur Verfügung stand. Ohne ihren Miteinbezug wird allerdings nicht erkennbar, dass in den beiden anderen Handschriften die Verstoßung des Mädchens durch die ältere Frau ein alternatives Liedende darstellt, während diese Option in C von vornherein nicht gegeben ist. Dort kommt es vielmehr zum definitiven Sieg der jungen Frau und damit zur Destabilisierung des sozialen Normengefüges, innerhalb dessen die Mutter als Hüterin der familiären Ordnung fungiert. In Bezug auf die C-Version von SL 24 wurden die beiden letzten Strophen für ‚unecht' befunden, nachdem die durch sie entstehende Liedstruktur einer Ringkomposition bei Neidhart prinzipiell nicht üblich ist. Das hatte zur Folge, dass diese poetische Konzeption, die ein Formsymbol für das *da capo ad infinitum* des Reientanzes darstellt, in der Forschung weitgehend unbeachtet blieb.

Im Fall von C 20–22 ist die Deklarierung des Liedes als ‚nicht von Neidhart stammend' damit zu begründen, dass es sich hierbei um einen Text handelt, der inhaltlich-formal dem hohen Minnesang zuzuordnen ist, wobei dessen Komponenten vom Autor andernorts nur in Kombination mit seiner ‚typischen' *dörper*-Lyrik verwendet wurden. In weiterer Folge kam auch der Tatsache, dass unter seinem Namen in C auch ein ‚klassisches' Minnelied überliefert ist, kaum mehr Aufmerksamkeit zu. Unter den untersuchten Liedern finden sich aber auch solche, deren Klassifikation als ‚unecht' Haupt nicht weiter argumentierte. So wurde etwa Lied C 23–25 durch ihn stillschweigend in dieser Rubrik ediert, womit eine Systemreferenz und damit zugleich auch der Hinweis auf eine zumindest poetische Interaktion – wenn nicht gar außerliterarische Verbindung – zwischen Neidhart und dem Tannhäuser aus dem literaturwissenschaftlichen Fokus geriet. Auch im Fall von C 107[189]–109[191] wurde die Kategorisierung als ‚unechtes' Lied ohne die explizite Angabe jeglicher Gründe vorgenommen, was zugleich dazu führte, dass damit ein Text ‚aussortiert' wurde, der das inhaltlich-strukturelle Spektrum des Liedbestandes in Handschrift C zusätzlich erweitert: Dabei handelt es sich nämlich um eine Kombinationsform aus den Sommerlied-Typen I und II, in dem die jeweiligen Merkmale der beiden Lied-

Unterkategorien wiederum in einem anderen Verhältnis zueinander stehen als in der C-Version SL 11.

Zum anderen zeigt das Beispiel von ‚Winterlied 37', dass die Zuteilung eines Textes zu einem Liedtypus nicht in allen Fällen argumentativ fundiert war, sondern auch schlichtweg eine ‚Verlegenheitslösung' mangels inhaltlich und formal passender typologischer Kategorien darstellen konnte.

Sowohl die erwähnten Werturteile als auch der eher willkürliche Umgang mit klassifikatorischen Problemen haben die Rezeption von Neidharts Liedern vielfach bis in die Gegenwart geprägt: Die in Haupts Neidhart-Edition von 1858 in der Kategorie der „unechten Lieder" abgedruckten Texte waren bis heute kaum Gegenstand von Forschungsarbeiten, nachdem sich Letztere gemeinhin am ‚Kanon' Neidhart'scher Lieder orientierten, der im Wesentlichen durch die Haupt'sche Deklarierung bestimmter Texte als ‚echt' geschaffen wurde. Auch die Bezeichnung ‚Winterlied 37' wird bis heute großteils unhinterfragt verwendet, wenngleich bereits Haupt eingestand, das Lied nur mangels anderweitiger Möglichkeiten der Klassifizierung an das Ende der Kategorie ‚Winterlieder' positioniert zu haben. An diesen im Rahmen der Analyse exemplarisch festgestellten ‚blinden Flecken' der Forschung wird neben der Signifikanz, die Entscheidungen der frühen Editionsphilologie für den weiteren Fokus der Wissenschaft in Bezug auf Neidharts (C-)Œuvre hatten, auch ersichtlich, welch hoher Stellenwert dem unvoreingenommenen Blick in die Überlieferung der Handschrift selbst zukommt. Nur dadurch ist es möglich, das gesamte inhaltliche und formale Spektrum der Dichtung zu erfassen, die im Codex Manesse das Corpus des Autors ausmacht – welche weitaus größer ist, als es bisherige Arbeiten zu Neidharts Liedern vermuten lässt.

Ein weiterer Punkt, der im Zuge der vorliegenden Untersuchung über verschiedene Liedtypen und -subkategorien hinweg deutlich wurde, ist die Tatsache, dass der Miteinbezug der Parallelüberlieferung – falls vorhanden – nicht nur bei der Hervorhebung besonderer Charakteristika der jeweiligen C-Version, sondern auch bei der Typisierung von Liedern einen wichtigen Arbeitsschritt darstellen kann. Natürlich steht stets die Liedvariante im Codex Manesse im Mittelpunkt der Betrachtungen, und es wurde auch keineswegs angestrebt, anhand des Vergleichs mit anderen Textzeugen ein Urteil über die Qualität der einzelnen Versionen zu fällen. Doch gerade in Fällen, wo die potentielle Zuordenbarkeit eines Liedes zunächst unklar erscheint oder sich mehrere Optionen ergeben, ist es hilfreich, den Strophenbestand in der

Parallelüberlieferung zu überprüfen. Dies wurde am Beispiel von C 23–25, C 107[189]–109[191] und C 110[192]–112[194] (WL 37) deutlich, wo in den weiteren Handschriften jeweils mehr Strophen vorhanden sind als in C. Erst anhand der Durchsicht dieser zusätzlichen Strophen konnte eine zielgerichtete Typisierung der einzelnen Lieder getroffen werden: Zum einen können diese Merkmale bestimmter Liedtypen aufweisen, die in C nicht vorhanden sind. Dies trifft auf die ersteren beiden Texte zu, wo eine winterliche Naturdarstellung bzw. eine metapoetische Reflexion über das Singen in Kombination mit einer Weltklage deren Zuordenbarkeit zum Winterlied-Typus bzw. zu Sommerlied-Typus II (in Kombination mit Typus I) vereindeutigen. Zum anderen lässt sich im Fall von WL 37 anhand von ihnen bestätigen, dass der betreffende Text nicht in das System der Neidhart'schen Sommer- und Winterlieder einordenbar ist.

Zugleich spiegelt sich die Andersartigkeit des C-Corpus in der Beschaffenheit des entsprechenden typologischen Systems wider. Grundsätzlich orientiert sich die hier neu eingeführte Liedtypologie für Neidharts Sommerlieder in Handschrift C an jener Typologie, die Bleuler 2008 für die Sommerlieder in der Berliner Neidhart-Handschrift R erstellte. Bei der Arbeit an einer für den Textbestand in C geeigneten Adaption dieses Schemas wurde allerdings rasch deutlich, dass es hierfür notwendig war, gegenüber Bleulers R-Typologie einige Veränderungen vorzunehmen: Das hohe Variationsspektrum der Lieder erfordert diverse Modifikationen gegenüber Neidharts in R homogener gestaltetem Œuvre. So muss die Grundform von Sommerlied-Typus I dahingehend größere Flexibilität aufweisen, dass der dritte Liedteil nicht nur mit der Rede eines Mädchens, sondern auch mit den Worten von dessen Mutter oder von einer nicht innerhalb eines Familienverbands verorteten Dame beginnen kann, weshalb der allgemeinere Begriff der ‚Frauenrede' gewählt wurde. Des Weiteren ist es nicht möglich, einzelne Variationsformen des Sommerlied-Typus I mit einer Kombination aus zwei oder drei verschiedenen Merkmalen zu beschreiben; vielmehr wurde zur Erhöhung der Flexibilität des Systems pro Abweichung von der Grundform nur eine einzige Eigenschaft definiert, wobei ein Lied entweder der Grundform oder einer bis drei verschiedenen Variationsform(en) angehören kann.

Auch das Vorhandensein unterschiedlich gearteter Kombinationsformen von Sommerlied-Typus I und II sowie zweier Lieder ohne Jahreszeitenhinweis weist in die Richtung der stärkeren formal-inhaltlichen Ausdifferenziertheit des C-Corpus. Dem gegenüber steht die Tatsache, dass kein einziges Lied in

Handschrift C dem für R definierten Sommerlied-Typus III zugeordnet werden konnte, der die größten Ähnlichkeiten mit dem Hohen Minnesang aufweist. Dieser Befund deckt sich mit der allgemeinen Beobachtung, dass die C-Lieder – ausgenommen C 20–22, das allerdings überhaupt einem ‚klassischen' Minnelied entspricht, wie es in R auch nicht vorkommt – einen höheren Grad der Variation und Innovation aufweisen, was impliziert, dass sie sich noch weiter vom konventionellen Minnesang entfernen.

In Bezug auf die Winterlieder war bis dato noch keine ebenfalls am dreiteiligen Konstruktionsprinzip orientierte Typologie vorhanden, anhand derer ein Vergleich mit den Charakteristika des Liedbestandes in R oder einer anderen Handschrift angestellt werden könnte. Der Umstand, dass für diese Kategorie ein Winterlied-Typus definiert wurde, dem neben der Grundform nicht weniger als acht unterschiedliche Variationsformen zugeordnet sind, spricht allerdings ebenfalls für die Notwendigkeit hoher Flexibilität bei der Zuweisung verschiedener Abweichungen von der Grundform zu ein und demselben Lied. Auch hier wäre es nicht möglich gewesen, einzelne Variationsformen – wie in Bleulers Sommerlied-Typologie für R – zu festen Kombinationen von zwei oder mehreren strukturellen Merkmalen zusammenzufassen.

An jene Beobachtungen bezüglich der neun in C singulär überlieferten Lieder bzw. Strophen anknüpfend, die bereits in den Unterabschnitten III.2.4.1–III.2.4.3 erwähnt wurden, kann zusammenfassend konstatiert werden: Diese Gruppe an Texten zeichnet sich erstens in formaler Hinsicht dadurch aus, dass sie allgemein in Bezug auf die Reduktionsform (jeweils Variationsform I) mit insgesamt fünf Liedern die größten Abweichungen von der Grundform aufweisen. In Bezug auf das Fehlen bestimmter Liedteile fällt dabei auf, dass die ‚extreme' Ausprägung der Reduktionsform bei den vier betroffenen Sommer- und Winterliedern stets nur aus dem dritten Abschnitt besteht; zugleich ist in fünf von neun unikalen Überlieferungen keine Naturdarstellung vorhanden. Drei von fünf Liedern mit einer Abweichung der Strophenform – die nur unter den Sommerliedern auftritt – sind ebenso ausschließlich in C erhalten.

Zweitens sind in Bezug auf den Inhalt zwei der drei Sommerlieder, in denen die Frauenrede im dritten Liedteil nicht – wie von Bleuler für die R-Sommerlieder definiert – durch die Tochter, sondern durch eine erwachsene Frau eingeleitet wird, ebenfalls nur in Handschrift C überliefert. Drittens wird in den unikalen C-Liedern auf inhaltlicher Ebene der Aspekt des Erotischen bzw.

Sexuellen verstärkt betont. Es finden sich darin viertens aber auch insofern innovative und das C-Corpus gegenüber der zeitgenössischen Neidhart-Überlieferung weiter ausdifferenzierende Ansätze, als in C 116[198]–118[200] und in den letzten beiden Strophen von C 145[227]–149[231] bereits Anklänge an die spätmittelalterliche Gattung des Herbstliedes erkennbar sind. In letzterem Fall tragen singulär überlieferte Strophen zugleich zu einer Veränderung des inhaltlichen Schwerpunkts in C gegenüber den anderen Liedversionen bei; derselbe Effekt ist als fünfter Punkt in Hinblick auf C 11–19 (WL 28) sowie auf C 41[100]–49[108] (SL 23) zu nennen, wo nur im Codex Manesse – wie bereits oben erwähnt – eine Vereindeutigung der Lesart zugunsten einer Zeitklage bzw. die Beschreibung von Gewalt der Mutter gegenüber ihrer Tochter vorhanden ist. Angesichts der genannten Merkmale besitzen die in C singulär überlieferten Lieder bzw. Strophen eine besonders hohe Dichte an Charakteristika, die sie gegenüber der Neidhart-Dichtung in anderen Handschriften in formaler wie inhaltlicher Hinsicht hervorstechen lassen.

In Bezug auf das Verhältnis von liedinternem und liedexternem Kommunikationssystem wurde über unterschiedliche Liedtypen hinweg (d.h. Kombinationsform von Sommerlied-Typus I und II und Winterlied-Typus) die Beobachtung gemacht, dass im C-Corpus die Grenze zwischen beiden Bereichen seltener aufgelöst wird als in den vergleichbaren Liedversionen anderer Handschriften. Entgegen früheren Forschungsmeinungen, die sich insbesondere auf SL 11 beziehen, ist dieser Umstand jedoch nicht mit einem Mangel an Komplexität der C-Version zu begründen, sondern es handelt sich schlichtweg um eine andere Form der Perspektivierung. Steht nicht die inner- wie außerliterarisch verankerte Rolle des Ichs als Sänger, sondern jene rein fiktionale als Liebender im Vordergrund, oder wird ohne den Miteinbezug des Ichs über das Liebeswerben der *dörper* gesprochen, bedarf es keiner Anbindung des Geschehens im Lied an die reale Aufführungssituation mittels deiktischer Verweise. So fehlt im Sommerlied C 107[189]–109[191] jene Strophe, wo das Ich in der Parallelüberlieferung metapoetische Reflexionen über sein Handwerk anstellt, völlig, während hier ausschließlich die mit Rivalität verbundene Liebesthematik unter Dorfbewohnern thematisiert wird. In C 35[94]–40[99] (WL 17) ist der Verzicht auf den Miteinbezug der textexternen Kommunikationssituation ebenso wie in SL 11 mit der Betonung des Liebesverhältnisses des Sänger-Ichs verbunden, wobei dessen (textinterne) Rolle als Sänger dort allerdings – im Gegensatz zu SL 11 – ebenso im Fokus steht,

nachdem diese im Winterlied-Typus in Anlehnung an das Hohe Minnekonzept untrennbar mit der Liebesthematik verbunden ist.

Insgesamt kann in Bezug auf Neidharts poetisches Profil im Codex Manesse gesagt werden, dass sich Holznagels überblicksartige Beobachtungen bezüglich der inhaltlichen Beschaffenheit des Corpus – abgesehen von der scheinbaren Dominanz der Sommerlieder, die im ursprünglichen, in Kapitel II zu großen Teilen rekonstruierten Liedbestand des Codex Manesse nicht gegeben war – als zutreffend erwiesen haben. Zugleich konnten anhand des Unterfangens, das gesamte C-Corpus mittels eines typologischen Systems zu erfassen, sowie anhand der Analyse exemplarischer Lieder jedoch noch zahlreiche weitere Detailerkenntnisse gewonnen werden, die allesamt in eine ähnliche Richtung weisen: Es handelt sich hierbei um einen Textbestand, der gegenüber der Parallelüberlieferung sowie in den ausschließlich hier erhaltenen Liedern zu einer Betonung der Zerstörung von Ordnungsgefügen tendiert – sei es in Bezug auf soziale Normbrüche wie den Sieg des Mädchens über die *huote* der Mutter, die Anwendung von Gewalt innerhalb des im Grunde zu friedlichem Verhalten verpflichteten Familienverbands, die explizite Schilderung von sexuellen Absichten und Handlungen, z.T. zwischen Figuren mit unterschied-licher Standeszugehörigkeit, oder auch hinsichtlich einer Verstärkung des Bruchs mit der literarischen Tradition des hohen Minnesangs.

Auch in formaler Hinsicht weist Neidharts Œuvre in C – mit Schwerpunkt bei den singulären Überlieferungen – erheblichen Variantenreichtum auf. Nachdem insbesondere Sommerlied-Typus I und der Winterlied-Typus im Prinzip jeweils auf eine dreiteilige Grundform mit bestimmten Merkmalen bzgl. der Strophenform, Thematik und des Tempus zurückgeführt werden können, deutet dies auf einen hohen Grad der Experimentierfreude mit Versatzstücken (d.h. einerseits den Liedteilen, andererseits der konkreten Realisierung ihrer Beschreibungskategorien) hin, die immer wieder in unterschiedlicher Weise miteinander kombinierbar sind. Diese Beobachtung deckt sich mit Jürgen Kühnels These von „Neidharts Zettelkasten", gemäß derer Neidharts Lieder jeweils aus mehreren Strophenblöcken bestanden, die in variabler Form zusammengefügt werden konnten.[888] Dieser Ansatz wird auch von Bleuler 2024

[888] Vgl. KÜHNEL, Jürgen: Aus Neidharts Zettelkasten. Zur Überlieferung und Textgeschichte des Neidhartschen Sommerliedes 23, in: Krohn, Rüdiger/Dreeßen, Wulf-Otto (Hgg.): *Dâ hoeret ouch geloube zuo*. Überlieferungs- und Echtheitsfragen zum Minnesang, Stuttgart 1995, S. 103–173.

als Basis für ihre Edition der zehn mit Randstrophen versehenen Neidhart-Lieder in Handschrift R herangezogen, wobei sie diese These durch die Annahme ergänzt, dass

> das Material für die Liedproduktion – die Strophenblöcke – mit Wort- und Versvarianten versehen war bzw. nach und nach versehen wurde. Bei der Herstellung von Liedfassungen standen diese Varianten zur freien Verfügung. Dies stellt die einzige Möglichkeit dar, die freie Kombinatorik der Varianten zu erklären, die wir in den voneinander unabhängigen Überlieferungszeugen vorfinden.[889]

Diese Überlegung erweist sich in Bezug auf die hier betrachteten mehrfach überlieferten Lieder ebenso als plausibel. Auch im Fall der jeweiligen C-Version, die – wie die farbliche Kennzeichnung der Abweichungen zwischen den verschiedenen Varianten in der Tabelle in Anhang b verdeutlicht – in keinerlei Abhängigkeitsverhältnis zu den weiteren erhaltenen Liedversionen steht, dürften, wenn man Bleulers Erweiterung der These folgt, solche Varianten auf Wort- und Versebene zum Einsatz gekommen sein. Nachdem dabei insbesondere in den C-Sommerliedern im Vergleich mit der Parallelüberlieferung immer wieder Elemente auftreten, welche Normbrüche unterstützen bzw. bewirken, ist nicht auszuschließen, dass es sich bei der Wahl von Texten mit bestimmten Varianten um ein planvolles Vorgehen vonseiten der C-Redaktoren handelte. Ein solches würde in dem Fall – genauso wie die hier sehr variationsreiche Kombination der Strophenblöcke – auf die Intention hindeuten, dem C-Corpus Neidharts bestimmte Charakteristika zu verleihen, die es gegenüber anderen damals bereits vorhandenen Überlieferungszeugen als besonders vielseitig, die Bekämpfung von Ordnungsgefügen verstärkend und damit innovativ ausweisen. Genauso ist aber auch denkbar, dass das C-Corpus auf eine Vorlage zurückgeht, in der die Neidhart-Texte mit diesen spezifischen Merkmalen vorgelegen haben, und die den Schreibern der anderen Neidhart-Handschriften (R, A, B, c, etc.) nicht zugänglich war. In jedem Fall bleibt unbestreitbar, dass das Œuvre in C im Vergleich zur Parallelüberlieferung hinsichtlich der Normbrüche auf formaler wie auch inhaltlicher Ebene eine Sonderstellung einnimmt.

[889] Bleuler 2024, S. 365.

IV Kontextualisierung des Neidhart-Corpus im Sammlungsaufbau von Handschrift C

Das folgende Kapitel widmet sich abschließend der Frage nach dem kodikologischen Kontext, in den das Neidhart-Corpus in Handschrift C eingebettet ist. Seine Position innerhalb des Codex Manesse ist grundsätzlich insofern signifikant, als es sich bei Lage XXV – die ausschließlich dieses Œuvre enthält – um einen Teil der Handschrift handelt, in dem der Text deutlich früher als die ihn umgebenden Lagen eingetragen wurde. Hellmut Salowsky, der für die Corpora der Handschrift Abbreviaturenindices berechnete und sie anhand von diesen in verschiedene Arbeitsphasensegmente einteilte, wobei höhere Werte auf spätere Eintragungen verweisen, gelangte in Bezug auf die ersten drei Seiten (Bl. 273v–274v) auf einen Wert von lediglich 23[890]. Das restliche Œuvre weist einen Schnitt von 46 auf, womit es der mittleren Arbeitsphase (Index bis ca. 80) zugerechnet wird. Erstere Tatsache deutet auf eine Zugehörigkeit zu den ältesten Abschnitten des Corpus (Index bis ca. 30) hin, was bedeutet, dass das Corpus in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Erstellung der Ursammlung eingetragen wurde. Dabei fällt auf, dass die meisten frühen Einträge der Handschrift in die ersten drei Lagen integriert wurden,[891] während sich Neidharts Textbestand deutlich weiter hinten befindet.[892]

---

[890] Vgl. SALOWSKY 1993, S. 261.

[891] Dabei handelt es sich um die acht Corpora der Ursammlung. Eine Ausnahme bildet lediglich das wie Neidharts Œuvre kurze Zeit später eingetragene Corpus Burkhards von Hohenfels, in dem fünf Strophen (Bl. 110v) angesichts eines Werts von 31 ebenfalls noch der zweitältesten Stufe zugerechnet werden. Dieses befindet sich allerdings bereits am Beginn von Lage XI, sodass noch ein erheblicher räumlicher Abstand zum Corpus Neidharts vorhanden ist; vgl. SALOWSKY 1993, S. 261, und HENKES-ZIN 2004, S. 34.

[892] Insgesamt ist der Befund bezüglich der beiden abweichenden Abkürzungsindices ein Hinweis darauf, dass das Neidhart-Corpus in unterschiedlichen Etappen eingetragen wurde, was wiederum darauf hindeutet, dass es verschiedenen Vorlagen entnommen wurde. Genauere Angaben können zu derartigen potentiellen Vorlagen allerdings nicht gemacht werden, nachdem der Strophenvergleich des C-Corpus gegenüber der Parallelüberlieferung durchweg so große Unterschiede zwischen den verschiedenen Textzeugen anzeigt, dass hier eine Verwandtschaft ausgeschlossen werden kann (siehe Anhang a).

Wirft man einen Blick auf die kodikologische Umgebung dieses Œuvres, so zeigt sich, dass sowohl die davorliegende Lage XXIV als auch die nachfolgenden Lagen XXVI–XXIX später eingetragen wurden: XXIV, XXVIII und XXIX sowie das Corpus des Hardeggers in XXVII sind der letzten Phase des Grundstocks zuzuordnen, während an XXVI Nachtragsschreiber F_s und an den beiden weiteren Corpora in XXVII die Schreiber E_s und G_s beteiligt waren.[893] Dieser Befund zeigt, dass die Anordnung dieser Lagen sowie der darin enthaltenen Autorcorpora nicht dem chronologischen Abschreibvorgang der Texte entspricht, sondern das Ergebnis einer planvollen Anordnung darstellt. Damit führt er zu der Frage, inwiefern diese herstellungstechnischen Vorgänge einen Gestaltungswillen sichtbar machen und Informationen zum Sammlungsaufbau liefern, bzw. in welcher Weise die um Neidhart angeordneten Corpora möglicherweise eine Anbindung an Neidharts Œuvre aufweisen, die diese Anlage begründen bzw. rechtfertigen. Dabei handelt es sich um Forschungsinteressen, denen im vorliegenden Kapitel nachgegangen werden soll.

Zu diesem Zweck wird im Folgenden der Inhalt der Lagen XXIV–XXVIII,[894] die um das Neidhart-Corpus in Lage XXV angeordnet sind, einer genaueren Analyse unterzogen. Dabei wird sich zeigen, dass hier unterschiedliche Kohärenzprinzipien – wie etwa die Angliederung an den prominenten Autor Neidhart, Bildbezüge zwischen Miniaturen oder die Tongleichheit in Autorcorpora aus zwei benachbarten Lagen – zur Anwendung kamen. Sie sind jeweils kleinräumig innerhalb der einzelnen Lagen bzw. über einzelne Lagengrenzen hinaus wirksam und zeugen zum Teil auch von literaturgeschichtlichem Wissen der an der Herstellung des Codex Manesse beteiligten Personen.[895]

---

[893] Vgl. SALOWSKY 1993, S. 261, und HENKES-ZIN 2004, S. 34.

[894] Nachdem sich in Lage XXIX keinerlei Hinweise auf eine Verbindung zu Neidhart bzw. dessen Œuvre finden, wurde es im Zuge dieser Untersuchung außer Acht gelassen.

[895] Die im vorliegenden Kapitel IV präsentierten Ergebnisse wurden von mir, C.M.K., im Rahmen des Projekts „Der Codex Manesse. Sammlungsaufbau und Kontextualisierung der Autorcorpora“ (D-A-CH-Projekt, gefördert von FWF [lead agency] und DFG) erarbeitet. Dieses wurde von März 2021 bis Oktober 2024 unter der Leitung von Prof. Dr. Anna Kathrin Bleuler (bis März 2023 Salzburg, ab April 2023 Augsburg) und Prof. Dr. Andreas Hammer (Konstanz) unter Mitarbeit von Dominik Andreas Nießl (Salzburg bzw. Augsburg), Elisabeth Sünder (Konstanz) und mir, C.M.K., durchgeführt.

Unterkapitel IV.1 beschäftigt sich mit Lage XXIV, innerhalb derer bei allen dort überlieferten Autoren – wenngleich auf unterschiedlicher Ebene – Bezüge zu Neidhart bzw. seinem Werk feststellbar sind. Lage XXVI besteht lediglich aus zwei Textcorpora von Dichtern, die zum Zeitpunkt der Herstellung von Handschrift C in der näheren Umgebung von Zürich tätig gewesen sein dürften und daher als ‚zeitgenössisch' bezeichnet werden können. Hierbei ist zwar kein inhaltlicher Neidhart-Kontext erkennbar, dieser wird jedoch durch die Miniaturen am Beginn der beiden Œuvres evoziert.

In den drei Corpora von Lage XXVII, denen Unterkapitel IV.2 gewidmet ist, sind dagegen überhaupt keine Referenzen auf Neidhart zu finden. Stattdessen enthält dieser Abschnitt des Codex gemeinsam mit Lage XXVIII insgesamt fünf Textbestände, die teilweise oder zur Gänze Sangspruchlieder aufweisen. Zusammen bilden sie eine Gruppe von Texten, die sowohl in überlieferungsgeschichtlicher und inhaltlicher Hinsicht als auch bezüglich der Verwendung z.T. derselben fremden Töne auffällige Übereinstimmungen zeigen. Dementsprechend wird Lage XXVII als ‚Sangspruch-Lage' bezeichnet, während Lage XXVIII eine ‚gemischte' Lage darstellt: Neben zwei weiteren darin tradierten Corpora mit Sangspruchliedern befinden sich dort nämlich auch noch drei Œuvres, die verschiedene Neidhart-Bezüge aufweisen. Diese gestalten sich jedoch unspezifischer als jene in den beiden Lagen, die direkt vor bzw. nach Neidharts Werk angeordnet sind.

Für XXIV und XXVI werden pro Lage jeweils sämtliche Autorcorpora in einzelnen Abschnitten untersucht. Dabei werden zum Zweck der Vergleichbarkeit in Bezug auf jedes Œuvre jeweils dieselben Kriterien betrachtet: Im Rahmen der außerliterarischen Kontextualisierung des Autorcorpus – dem ersten übergeordneten Punkt – stehen zunächst Überlieferungsgeschichte und Sammlungszusammenhänge, die auf eine dahingehende Nähe zu Neidhart hindeuten können, im Zentrum der Analyse. Mittels der Erstellung von Strophenkonkordanzen, die an der Zusammensetzung des Corpus in Handschrift C orientiert sind, sowie von Strophenvergleichen mit der Parallelüberlieferung wird die Frage nach möglichen Zusammenhängen mit der Neidhart-Tradition und Verwandtschaften zwischen der C-Version eines Liedes mit verschiedenen anderen Textzeugen beantwortet. Es folgt eine historiographische Untersuchung, im Zuge derer präsentiert wird, was sich nach dem aktuellen Stand der Forschung zu Lokalisierung und Datierung des jeweiligen Autors sagen lässt. Auch eventuelle metapoetische Aussagen, die von

anderen mittelhochdeutschen Dichtern über den Autor und/oder sein Werk getroffen werden, sind Gegenstand der Untersuchung. Schließlich wird noch überprüft, ob Lieder oder Strophen, die dem jeweiligen Autor zugeordnet sind, an anderer Stelle unter Neidharts Namen überliefert sind. Als zweiter Punkt erfolgt die inhaltlich-interpretierende Erschließung des Autorcorpus in Handschrift C, wobei mittels einer formalen wie inhaltlichen Analyse des jeweiligen Textbestands System- wie auch Einzeltextreferenzen auf Neidhart erschlossen werden. Systemreferenzen können dabei sowohl den Stil als auch die Lexik und das Konstruktionsprinzip ‚typischer' Neidhart-Lieder betreffen, während im Fall von Einzeltextreferenzen Übereinstimmungen sowie Unterschiede eines bestimmten Textes aus der Feder eines anderen Autors mit bzw. zu einem Neidhart-Lied angegeben werden.

Nachdem in Lage XXVII – sowie bei zwei Œuvres in Lage XXVIII – wie gesagt keinerlei Neidhart-Bezüge gegeben sind, werden die darin enthaltenen Textcorpora in diesem Fall nicht ebenfalls im Detail untersucht. Stattdessen erfolgt in Unterkapitel IV.3 lediglich ein Überblick über die Charakteristika der ‚Sangspruch-Gruppe', die für die betreffenden Werke zugleich einen Zusammenhang mit Neidharts Werk ausschließen. Jene drei Autorcorpora in Lage XXVIII, die teils Berührungspunkte mit Neidharts Poetik, teils mit seiner Historiographie aufweisen, werden in Unterkapitel IV.4 wiederum nach den oben genannten Kriterien analysiert.

IV.1 Lage XXIV – die ‚Neidhart-Lage'

Die vierundzwanzigste Lage im Codex Manesse, die sich direkt vor jener befindet, in der das Corpus Neidharts eingetragen ist, zeichnet sich dadurch aus, dass in allen der vier darin enthaltenen Autorcorpora Bezüge auf Neidharts Werk zu finden sind. Im Fall von Von Stamheim, Goeli und dem Tannhäuser, auf deren C-Corpora in den Unterabschnitten IV.1.1.1–IV.1.1.3 näher eingegangen wird, bewegen sich diese im überlieferungsgeschichtlichen sowie inhaltlich-poetologischen Bereich, wobei beim Tannhäuser zusätzlich noch historiographische Übereinstimmungen mit Neidhart hinzukommen. Nachdem die drei Autoren weder untereinander noch – abgesehen vom Tannhäuser – mit Neidhart geographische Übereinstimmungen aufweisen, ist von einer planvollen

Anordnung dieser Corpora unter dem Aspekt des Neidhart-Kontextes auszugehen, welches von literaturgeschichtlichem Wissen des Schreibers zeugt.

Das einzige Corpus dieser Lage ohne derartige Bezüge zu Neidharts Werk ist jenes Von Buchheims, mit dem Lage XXIV schließt. Dessen Œuvre, dem sich Unterabschnitt IV.1.1.4 widmet, enthält nur in der Miniatur einen Anknüpfungspunkt zu Neidhart, nachdem diese auf ein ähnliches Liebeskonzept wie dessen Sommer- und Winterlieder verweist. Demnach sowie angesichts der späteren Ergänzung des Autornamens im Inhaltsverzeichnis ist anzunehmen, dass es sich hierbei um einen sogenannten ‚Lückenfüller' handelt, der nachträglich der Lage hinzugefügt wurde, da dort noch Platz frei geblieben war. Dass der im Text nicht vorhandene Neidhart-Kontext durch das Autorbild neu hinzugefügt wurde, spricht erneut für eine planvolle Anlage und literaturgeschichtliches Wissen des an der Erstellung des Corpus beteiligten Schreibers bzw. Malers.

Im Folgenden werden die einzelnen Textcorpora in Lage XXIV eingehend untersucht, wobei jeweils die Frage nach Berührungspunkten mit Neidhart in Hinblick auf dessen Liedüberlieferung, Poetik sowie auch auf historiographische Aspekte im Mittelpunkt der Untersuchung stehen

IV.1.1 Von Stamheim

Lage XXIV wird durch das Corpus „Von Stamheim" (Bl. 261r–262r) eröffnet, das 11 Strophen überliefert, welche angesichts der durchgehend gleichbleibenden blauen Initialfarbe ein und demselben Lied angehören. Wie auch bei allen weiteren Œuvres dieser Lage stammt die Miniatur vom Grundstockmaler, der Textbestand wurde vom Grundstockschreiber A_s bzw. dem Illuminator J2 eingetragen. Angesichts des Schriftduktus wird das Corpus der letzten Arbeitsphase des Grundstock-Segments zugeordnet.[896]

[896] Der von SALOWSKY 1993, S. 261für das Corpus errechnete Abkürzungsindex beträgt zwar 78, wobei die Grenze, ab der er ein Œuvre der dritten Arbeitsphase zugeordnet, prinzipiell erst bei ca. 80 liegt. Dementsprechend handelt es sich hierbei um einen Zweifelsfall (vgl. HENKES-ZIN 2004, S. 39), wobei sich Henkes-Zin allerdings „aufgrund des Schriftduktus" dafür ausspricht, den Textbestand ebenfalls bereits diesem letzten Abschnitt zuzurechnen (HENKES-ZIN 2004, S. 35, Anm. 109).

Betrachtet man die Überlieferungsgeschichte des Von Stamheim, so wird ein deutlicher Bezug zu Neidhart-Tradition erkennbar: Dasselbe Lied wie in Handschrift C ist auch noch in der auf die Mitte des 15. Jahrhunderts zu datierenden Berliner Neidhart-Handschrift c als Nr. 66 unter dem Titel „der sig" (Bl. 192r–193r) überliefert. Das Lied, dessen Überschrift in c als Referenz auf den Sieg des Mädchens über seine Mutter interpretiert werden kann, ist zugleich von weiteren Sommerliedern im Neidhart'schen Stil – unmittelbar davor und danach: „65. Der wannoldey" und „67. Ein Ray" – umgeben. Die Strophen sind dort in der gleichen Reihenfolge angeordnet.

Dabei zeigt ein Strophenvergleich allerdings, dass die sprachlichen, formalen und inhaltlichen Abweichungen zwischen den Liedversionen in Handschrift C und c gegen ein Verwandtschaftsverhältnis dieser Fassungen sprechen: Zum einen sind große morphologische und lexikalische Unterschiede vorhanden, zudem sind in Str. 6 jeweils drei Verse unterschiedlich angeordnet. Weitere Abweichungen in formaler Hinsicht betreffen die Tatsache, dass unterschiedliche Reimschemata Anwendung finden; so ist in Handschrift c anders als im Codex Manesse etwa die Auftaktgestaltung sehr frei gestaltet.[897] Auch in inhaltlicher Hinsicht zeigen sich einige Unterschiede: So wird in Handschrift c das lyrische Ich schon in Str. I,5 ins Geschehen miteinbezogen (*do hört ich von gesang*), während das in C erst in Str. II,8–9 (*rehte also / tete ovch ich*) der Fall ist. Zudem ist die Verteilung der Sprecherrollen „in beiden Versionen vor allem in den Str. VIIIff. auf unterschiedliche Weise nicht eindeutig".[898] In Bezug auf die jeweils letzten Verse der Lieder ergibt sich zudem eine unterschiedliche Semantik: Heißt es in C Str. XI,8 *in was dort wol, got helfe uns hie*, was auf einen Kontrast der zuvor beschriebenen Sommerfreude in der Vergangenheit zur Notlage eines Kollektivs in der Gegenwart hindeutet, so wird in c in Str. XI,8 (*yne was dortt wol*, *sam ist uns hie*) die Freude innerhalb der erzählten Welt mit der gegenwärtigen Stimmung zum Zeitpunkt des Erzählens gleichgesetzt. Insgesamt wird ersichtlich, dass trotz des unbestreitbaren Neidhart-Kontextes der

[897] Vgl. KLD II, S. 510; wie Kraus schreibt, fand in Handschrift c eine „Umarbeitung in meistersingerischem Sinne" statt.

[898] Vgl. LEIDINGER, Simone: Der von Stamheim, *Nu wol uf, reigen vur den walt* (C 1–11). Kommentar, in: Braun, Manuel/Glauch, Sonja/Kragl, Florian (Hgg.): *Lyrik des deutschen Mittelalters (LDM)*, www.ldm-digital.de/show. php?au=Stam&hs=C&lid=2527 (Stand: 01.12.2025).

Liedüberlieferung für die beiden Textversionen unterschiedliche Vorlagen verwendet worden sein müssen.

Die historiographische Untersuchung des Autorcorpus deutet indes darauf hin, dass zwischen Von Stamheim und Neidhart in Bezug auf die geographische Verortung keine Korrelationen bestanden haben dürfte. Während letzterer Autor im bairisch-österreichischen Raum zu verorten ist, gibt es nämlich Hinweise auf eine Lokalisierung Von Stamheims im schwäbischen Gebiet. Von einer Verortung „im Umfeld des staufischen Sängerkreises um Heinrich VIII."[899], in dessen Umkreis sich neben den Dichtern Gottfried von Neifen sowie Konrad von Kirchberg u.a. auch das schwäbische Adelsgeschlecht Von Stammheim bewegte, ist sowohl im Artikel zu Von Stamheim im Verfasserlexikon als auch in jenem im Deutschen Literatur-Lexikon[900] die Rede. Beide Male wird dabei allerdings mit der Ähnlichkeit zwischen der Aufzählung von Mädchennamen bei Stamheim (VIII,1: *Engeldrut, Irmelin*; VIII,4: *guetelin, ella, bela*; VIII,7: *hiltrut, guetelin*; IX,6: *metze, ella*) und Konrad von Kirchberg (in C-Str. XVII: Aufzählung von insgesamt 54 Frauennamen) argumentiert; dies verweist zwar in Bezug auf Namensbezeichnungen auf die Tradition der Neidhart'schen Sommerlieder, muss aber nicht zwangsläufig bedeuten, dass auch zwischen den beiden Corpora ein Abhängigkeitsverhältnis besteht. Die Indizienlage für eine derartige Lokalisierung würde sich allein angesichts der Textgrundlage also sehr dürftig gestalten und wäre für eine Zuordnung des Autors zur erwähnten Adelsfamilie unzureichend. Während „Stam(m)heim" im oberdeutschen Raum prinzipiell ein häufiger Orts- und Familienname ist, sind die genannten Vermutungen nur auf eine überschaubare Textgrundlage zurückzuführen. So konstatierte bereits Bumke 1979, es gebe „keine ausreichenden Belege"[901] dafür, den Autor überhaupt dem Adelsstand zuzuordnen.

Das Wappen, das im Codex Manesse auf der Miniatur des Autors abgebildet ist (Bl. 261r), zeigt rechts oben im Bild eine dunkelbraune Henne mit rotem Schnabel und roten Fängen auf Goldgrund. Der Rahmen des schräg nach links

---

[899] HAGES, Elisabeth: Art. ‚Der von Stamheim', in: *Verfasserlexikon* 9 (1995), Sp. 230–232, hier: Sp. 230.

[900] ZAPF, Volker: Art. ‚Der von Stammheim', in: Achnitz, Wolfgang (Hg.): *Deutsches Literatur-Lexikon. Das Mittelalter. Autoren und Werke nach Themenkreisen und Gattungen.* Bd. 4: *Lyrik (Minnesang – Sangspruch – Meistergesang) und Dramatik*, Berlin 2012, Sp. 489f., hier: Sp. 489.

[901] BUMKE, Joachim: *Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150–1300*, München 1979, S. 422, Anm. 16.

ausgerichteten Wappens ist wiederum in demselben Rot gehalten und das Tier in dieselbe Richtung schreitend dargestellt. Auch in Bezug auf dieses Herkunftssymbol wurden im Laufe der Forschungsgeschichte verschiedene Vermutungen geäußert, die den Vergleich dieses Wappens mit jenen heutiger Orte namens „Stammheim“ betreffen. So bewog offenbar die Existenz eines gleichnamigen Ortes im Schweizer Kanton Thurgau Friedrich Heinrich von der Hagen Mitte des 19. Jahrhunderts zur Verortung Von Stamheims in diesem Gebiet,[902] während Ingo F. Walther 1988 den Stammsitz seiner Herkunftsfamilie entweder nördlich von Stuttgart oder südlich von Calw, d.h. im heutigen deutschen Bundesland Baden-Württemberg und damit in Schwaben, vermutet.[903] Dabei wurde nicht berücksichtigt, dass es sich dabei, wie in Bezug auf viele andere Wappen in Handschrift C auch, ebenso gut um eine Erfindung des Malers handeln kann, nachdem die Herkunft des Autors zum Zeitpunkt der Corpus-Eintragung nicht mehr bekannt gewesen sein könnte.

Hinsichtlich des Wappens gibt es jedoch auch einen jüngeren Hinweis von Zapf 2012, der schreibt, dass jenes in C dem des Adelsgeschlechts von Stammheim „durchaus nachempfunden sein [könnte]“[904]. Dieser Anmerkung wurde im Zuge der vorliegenden Arbeit näher nachgegangen. Walther 1988 beschreibt in seiner Publikation zu den Autorbildern im Codex Manesse das Gestaltungselement in Von Stamheims Miniatur als „sprechendes Wappen“, wobei der Name „Stamheim offensichtlich als Stamm- oder Baumhenne gedeutet“ wurde.[905] Er macht zudem darauf aufmerksam, dass das Motiv des Vogelkopfs mit dem roten Schnabel in der Helmzier links neben dem Wappen, die sich über dem Kopf des Autors befindet, wiederaufgegriffen wird. Zwar wurde hier noch ein purpurfarbener Hahnenkamm hinzugefügt, und das Gefieder ist in Gold gehalten, wobei letztere Farbe allerdings wiederum jener des Wappenhintergrunds entspricht. Betrachtet man nun das Wappen des angesprochenen schwäbischen Adelsgeschlechts Von Stammheim, wie es im Scheibler’schen Wappenbuch (Cod. icon. 312 c, 1450–1480) überliefert ist,[906] so

[902] Vgl. HMS IV, S. 418f.
[903] Vgl. WALTHER 1988, S. 180.
[904] ZAPF 2012, Sp. 230.
[905] WALTHER 1988, S. 180.
[906] Vgl. Scheibler’sches Wappenbuch. Cod. icon. 312 c. München, Bayerische Staatsbibliothek, www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/3J5D2RBASIEFQVLJUQZSTXUG7YHLPR7N (Stand: 01.12.2025), S. 226.

sind tatsächlich Übereinstimmungen mit dem Von Stamheim zugeschriebenen Herkunftssymbol erkennbar: Das Gefieder des abgebildeten Vogels ist im gleichen Goldton gehalten, darüber hinaus sind auch der Schnabel und die Fänge rot gehalten – wobei hier zusätzlich noch ein Halsband im selben Rotton hinzukommt –, und die Positionierung bzw. Ausrichtung von Schnabel und Fängen ist exakt dieselbe wie im Codex Manesse. Beachtet man außerdem, dass es sich beim Wappen bzw. der Helmzier Von Stamheims um die einzige derartige Darstellung eines Vogels in allen 137 Miniaturen von Handschrift C handelt, gewinnen die Ähnlichkeiten zwischen diesen Statussymbolen und jenem der realhistorischen Adelsfamilie an Signifikanz.

Anders als im Codex ist das Wappen im Scheibler'schen Verzeichnis – das im selben Winkel wie in C leicht nach links gekippt ist – diagonal in einen roten und einen nicht bemalten Hintergrund geteilt und nicht rot, sondern schwarz umrahmt. Dabei ist allerdings auch eine gewisse Variation der Wappengestaltung gegenüber der ursprünglichen Version durch den Grundstockmaler denkbar. Links über dem Wappen des Adelsgeschlechts befindet sich der Name „Von Stainhemb", den die Familie in früherer Zeit trug; dadurch erklärt sich die Assoziation mit dem Vogel, der offensichtlich eine Steinhenne darstellen soll. Der Zusatz „Schwaben" rechts oben sowie unter dem Bild spricht für die von Walther angenommene Verortung Stamheims in Südwestdeutschland. Wenngleich nach aktuellem Forschungsstand keine letztgültige Klärung dieser Frage möglich ist, kann hierbei angesichts der beschriebenen optischen Übereinstimmungen des Wappens in der C-Miniatur mit jenem aus dem Verzeichnis zumindest von einer plausiblen Zuordnung Von Stamheims zu der schwäbischen Familie gesprochen werden, während keinerlei Hinweise auf geographische Berührungspunkte des Autors mit Neidhart vorliegen. Die Nähe der beiden Corpora im Codex Manesse sowie die Korrelationen zwischen ihnen sind also nicht mit historiographischen Hintergründen zu erklären.

Während in der weiteren mittelhochdeutschen Literatur keinerlei metapoetischen Aussagen über Von Stamheim auffindbar sind, kann hinsichtlich der Zuordnung seines Textbestands zu unterschiedlichen Autornamen gesagt werden, dass es sich bei der Bezeichnung des Corpus im Codex Manesse um einen singulär überlieferten Namen handelt. In Handschrift c ist das Œuvre – wie bereits in Kapitel I ausgeführt – genau genommen anonym überliefert, nachdem der Textzeuge erst von späterer Hand Neidhart zugeordnet wurde (vgl. Unterabschnitt I.3.3). Dass das Lied, das in Handschrift c jedoch

zumindest in eindeutigem Neidhart-Kontext überliefert ist, im Codex Manesse unter „Von Stamheim“ eingetragen, könnte des Weiteren auch darauf hindeuten, dass „Von Stamheim“ ein Sammlername war.

Eine große Nähe von Stamheims Corpus zu Neidharts Dichtung ist auch im Zuge einer eingehenden inhaltlich-poetologischen Betrachtung des Textbestands nicht von der Hand zu weisen. Bei dem in C überlieferten Lied handelt es sich um ein Sommerlied in der Tradition Neidharts, in dem das dreiteilige Konstruktionsprinzip von Sommerlied-Typus I erkennbar ist: Str. I und II,3–7 enthalten eine Naturdarstellung, in der der Sommer im Präsens, der Winter hingegen im Präteritum erwähnt wird. Str. II,1–2 enthält einen im Präsens formulierten Freude-/Tanz-Appell, woraufhin ein Ich in Str. II,8–10 bzw. Str. III,1–3 wiederum im Zuge des Natureingangs von seinem Kummer spricht, der im Kontrast zur frühlingshaften Umgebung steht. Schließlich folgt als dritter Liedteil (Str. III,4–XI) ein narrativer Abschnitt im Präteritum, der durch die Rede eines Mädchens eingeleitet wird, in Str. III,6 in einen Gespielinnen-Dialog und ab Str. IV in einen Mutter-Tochter-Dialog übergeht, der bis Str. VIII reicht. Str. IX–XI bestehen schließlich aus einem Bericht von der Tanzveranstaltung vonseiten des Ich-Erzählers. Nachdem hierbei angesichts des Schauplatzwechsels vom Hausinneren zum Tanzplatz eine Raumgrenze überschritten wird, liegt gemäß der in Kapitel III erstellten Typologie eine Expansion des dritten Liedteils vor. Demnach kann das Lied als Variationsform IV von Sommerlied-Typus I klassifiziert werden; angesichts des stolligen Strophenbaus (4a 3b 6c 4a 3b 6c 6d 2d 2e 4e) ist es zudem Variationsform I zuzuweisen. Dass das Lied gemäß des für Neidharts Dichtung erstellten typologischen Systems kategorisierbar ist, zeugt zugleich von großen strukturellen Übereinstimmungen mit dem Werk des eine Lage weiter hinten überlieferten Autors.

Weitere Ähnlichkeiten zeigen sich bei einer genaueren Analyse des Textbestands Von Stamheims. Nachdem im Zuge der einleitenden Naturdarstellung Blumen und Vogelgesang auf der Heide thematisiert und die jungen Leute zum Tanz in der Natur aufgerufen wurden, äußert ein Ich wie erwähnt seine Sehnsucht nach ebensolcher Unbeschwertheit, die jedoch aufgrund seiner persönlichen Notlage nicht möglich ist. Dabei ist ebenso wie in Bezug auf die beiden, erneut zum Tanz aufrufenden Verse vor der *inquit*-Formal *sprach Jytelin* (III,6) – wie gelegentlich auch bei Neidhart – nicht klar, ob diese

Aussagen noch dem Erzähler-Ich oder aber Isentraud zuzuordnen sind.[907] Mit Sicherheit beginnt die Mädchenrede dann in V. III,6, wo Jütlein ihre Gespielin Isentraud (evtl. erneut) auf die Ankunft des Sommers aufmerksam macht und davon spricht, dass sie ihre Tanzkleidung benötigt (vgl. III,8–10). Dies vernimmt allerdings auch die Mutter, die sich über diesen Wunsch sogleich empört zeigt und sich weigert, ihrer Tochter das Gewand zu überlassen (vgl. IV,1–7), woraufhin Letztere jedoch davon spricht, das Versteck für die Kleidung ohnehin zu kennen (vgl. IV,10).

Im weiteren Verlauf des Streits zwischen Mutter und Tochter erwähnt die ältere Frau als Argument gegen eine Teilnahme am Tanz, dass sie selbst auch nie am Tanz teilgenommen hätte, nachdem es zu ihrer Zeit unschicklich war, als Mädchen ebenso wie die Knaben durch den Wald dorthin zu laufen (vgl. V,5–10). Dem Mädchen gelingt es schließlich jedoch, die Auseinandersetzung für sich zu entscheiden: Es erwidert, dass es zu Fehltritten nicht zwangsläufig der Teilnahme am Reientanz bedarf (vgl. VI,4–6) und droht implizit mit einer Enthüllung aus der Vergangenheit der Mutter (*wirt mir zorn / so rede ich das dar nach geriuwet mich*, VI,9–10). Daraufhin verändert sich die Einstellung der älteren Frau gegenüber dem Tanzwunsch ihrer Tochter schlagartig: Sie versichert ihrer Tochter *Nv wis mit froeiden liebes kint / wie wening ich das hasse* (VII,1–2), fordert sie dazu auf, sich den anderen jungen Leuten anzuschließen, erklärt ihr, wo sich die Tanzkleider befinden, und gibt ihr Anweisungen, wie sie sich für den Tanz schmücken soll (vgl. VII,3–10). Eine derartige Auflösung des Konflikts durch die List der Tochter mag für ein Publikum, das mit der oftmals verbal oder auch physisch gewalttätigen Konfrontation zwischen Mutter und Tochter bei Neidhart vertraut war, eine überraschende Wendung dargestellt haben. In weiterer Folge werden Vorbereitungen für den Tanz getroffen, die Schar junger Leute begibt sich zum Wald (vgl. Str. VIII–X), und am Schluss des Liedes werden das Tanzgeschehen sowie weitere dabei stattfindende Aktivitäten wie Gesang und das Ballspiel der Mädchen beschrieben (vgl. Str. XI).

Die Gemeinsamkeiten zu Neidharts Dichtung bewegen sich dabei – abgesehen von der bekannten Thematik des Mutter-Tochter-Dialogs – zum einen auf der Ebene der Stilistik, wenn man etwa die bereits angesprochene

[907] Becker 1978, S. 325, geht ab III,4 davon aus, dass die Rede dem Mädchen zuzuschreiben ist, wobei die ersten Worte des Gespielinnendialogs dann von Isentraud ausgesprochen werden müssten.

Kontrastierung der sommerlichen Natur und Vorfreude auf den Tanz gegenüber dem schmerzvollen Leid eines Ichs (vgl. II,8–10; III,1–3) betrachtet. Auch die Aufzählung der Namen jener Figuren, die am Tanz teilnehmen sollen (vgl. VIII,1,4,7; IX,6), zählt zu diesem Bereich. Zum anderen sind in formaler Hinsicht die Wortresponsionen am Beginn von Str. I und II (*Nv wol vf* in I,1 bzw. II,1; *reigen* in I,1 bzw. II,2; *da die blvomen wunnekliche* in I,3 bzw. II,3) auch für Neidharts Dichtung typisch; dort ist der Strophenbau zudem gelegentlich auch von ungleichversigen Terzinenstollen geprägt. Im Hinblick auf Neidhart-typische Lexik sind etwa die im Lied vorkommenden Frauennamen, die bereits bezüglich der postulierten Ähnlichkeiten zu Konrads von Kirchberg Dichtung erwähnt wurden, sowie auch weiteres Vokabular (z.B. *reigen*, I,1 u.a.; *bluomen* [...] *sint gedrungen*, I,3–4; *kinder*, II,1; *ir besten wat*, II,6; *summer wunne*, III,7 etc.) zu nennen.

Inhaltliche Korrelationen sind jedoch nicht nur mit der Neidhart'schen Poetik an sich, d.h. als Systemreferenzen, sondern im Zuge einer Einzeltextreferenz auch noch mit einem weiteren Neidhart-Lied festzustellen, das u.a. im Codex Manesse überliefert ist. C 50[109]–57[116] (SL 21), das außerdem in den Neidhart-Handschriften R (Nr. 51) und c (Nr. 23) eingetragen wurde, weist die gleiche Strukturierung auf wie das Lied Von Stamheims. Es handelt sich dabei also ebenfalls um einen Text des Sommerlied-Typus I mit Expansion des dritten Liedteils, während bei Neidhart als einziger formaler Unterschied die für Sommerlieder typische Reienstrophe verwendet wird. Wie bereits in Kapitel III in Unterabschnitt 2.3.1 a beschrieben, folgt in SL 21 – ebenso wie bei Von Stamheim – auf den sommerlichen Natureingang und den Tanzaufruf ein Mutter-Tochter-Dialog. Dieser wird dadurch initiiert, dass die Mutter den an eine Gespielin gerichteten Tanzwunsch des Mädchens mitanhört und das Vorhaben ihrer Tochter sogleich dadurch zu unterbinden versucht, dass sie deren Tanzkleider unter Verschluss hält. Auch in diesem Lied endet der Konflikt in allen drei Versionen damit, dass ihn das Mädchen für sich entscheidet und – in der R- und c-Version, nachdem es von der Mutter gewaltsam aus deren Haus vertrieben wurde – am Tanz und Ballspiel teilnimmt.

Die Art und Weise, wie die Tochter an ihre Tanzkleidung kommt, unterscheidet sich dabei in den beiden Liedern allerdings grundsätzlich: Während sie ihre Mutter bei C Von Stamheim durch die Androhung einer unangenehmen Enthüllung dazu bewegt, ihr Vorhaben plötzlich doch zu unterstützen, verschafft sie sich in SL 21 gewaltsam Zutritt zur Truhe, in der sich

das Gewand befindet ([...] *das kint die kisten brach*, C VII,4 / R VI,4 / c VII,4). So kommt es auch dazu, dass der Widerstand gegen den Willen der Mutter dort die Zerstörung des innerfamiliären Ordnungsgefüges nach sich zieht, wohingegen die verbale Überzeugung der Mutter in Von Stamheims Lied in die Beschreibung friedlicher Vorbereitungen auf die Tanzveranstaltung mündet. Die basalen Komponenten von SL 21 wurden also auch in der offensichtlichen Adaption durch den späteren Dichter beibehalten, wobei jedoch die Eskalation der Auseinandersetzung als ein typisches Element v.a. des Neidhart-Textbestandes in C durch Verhandlungsgeschick vonseiten des Mädchens ersetzt ist.

Weitere Abweichungen zwischen Von Stamheims Lied und Neidharts SL 21 betreffen etwa die Verwendung einer Reihe von Frauennamen in ersterem Text, während in diesem Neidhart-Lied sämtliche Figuren anonym bleiben, sowie der Verzicht auf den Einbezug der Liebesthematik bei Von Stamheim. Die Überschreitung der Raumgrenze am Ende des Liedes wird bei letzterem Autor zudem über drei Strophen hinweg (IX,4–XI) beschrieben, bei Neidhart hingegen sind der Expansion des dritten Liedteils nur die in C letzten beiden Zeilen (*in des hant von riuwental / warf diu stolze magt ir vinkel vehen bal*, C VII,4–5) gewidmet. Bei der narrativen Entfaltung dieses Textbestandteils handelt es sich grundsätzlich um ein Merkmal der späteren Neidhart-Überlieferung,[908] die hier allerdings bereits in einem Lied des 12. Jahrhunderts zu beobachten ist. Während der Fokus in SL 21 stärker auf einzelnen Szenen – d.h. der Ankunft des Frühlings, dem Mutter-Tochter-Dialog und der Tanzteilnahme des Mädchens – liegt, kommt es bei Von Stamheim zur „Komposition zu einer kleinen Geschichte“,[909] in der auch diverse ‚Zwischenschritte‘ wie sämtliche Vorbereitungen auf den Tanz sowie der gemeinsame Gang der jungen Leute dorthin auserzählt werden.

Insgesamt zeigt sich jedoch zwischen den beiden Liedern in jedem Fall eine auffällige Menge an Übereinstimmungen, die es erlauben, den Text Von Stamheims auch auf inhaltlich-poetologischer Ebene in einem eindeutigen Neidhart-Kontext zu verorten.

[908] Vgl. BLEULER 2008, S. 312ff.
[909] HAGES 1995, Sp. 230.

IV.1.2 Goeli

Das Textcorpus von Goeli, das von Bl. 262v bis 263v reicht, weist wie alle weiteren Œuvres der Lage XXIV, die ebenfalls der mittleren Phase des Grundstocksegments angehören,[910] einen Abbreviaturenindex von >80 auf.[911] Es besteht aus drei Liedern mit jeweils fünf, zwölf bzw. zwei Strophen, die durchgehend Liebesdichtung in Neidharts Stil enthalten.

Die Parallelüberlieferung umfasst hierbei drei weitere Handschriften: In der Weingartner Liederhandschrift B befinden sich auf S. 196–199 als B 52–63 zwölf C-Strophen (C 1–9, C 11–12, C 15) in großteils unterschiedlicher Reihenfolge. Diese sind Teil eines anonym überlieferten, nicht mit einer Überschrift versehenen Textcorpus (S. 182–204 mit insgesamt 82 Strophen), von denen außerdem noch 65 weitere Strophen andernorts Neidhart zugeordnet sind. Nur die fünf Strophen B 30–34 weisen keinerlei Neidhart-Kontext auf, sondern sind in anderen Textzeugen unter „Konrad von Kilchberg" tradiert. Indes findet sich heute in Handschrift B auch ein Hinweis auf den Autor von B 52–63: Auf S. 196, wo die Parallelüberlieferung einsetzt, sowie auf S. 198 ist jeweils am linken Seitenrand der Name „GOLI" vermerkt; dabei handelt es sich um einee Zuweisung des Corpus, die auf das 19. Jahrhundert zu datieren ist.[912] Dieser Textbestand in B bietet zudem die Besonderheit, dass auf S. 198 vier Strophen Nummern aufweisen – und zwar sind dies ebenjene Strophen, die im Codex Manesse am Beginn des Goeli-Corpus stehen. Die Nummerierungen in B weisen auf die Position der jeweiligen B-Strophen in C hin: B 59, dessen Initiale zudem stärker geschmückt ist als die anderen, was auf einen Liedbeginn hindeutet, entspricht der C-Position „1.", Strophe B 60 der C-Position „3.", Strophe B 61 der C-Position „2." und B 62 der C-Position „4.").

Während der Neidhart-Bezug der Parallelüberlieferung in B darüber herstellbar ist, dass ein Teil der weiteren Überlieferung des Corpus, dem die Goeli-Strophen angehören, andernorts unter „Neidhart" tradiert ist, sind die im Frankfurter Neidhart-Fragment O (Ms. germ. oct. 18) parallelüberlieferten Strophen Goelis explizit Neidhart zugewiesen. Auf Bl. 1ra befindet sich dort nämlich die Überschrift „her nithart", auf Bl. 3vb „dit is heren nithardes scillinc".

[910] Vgl. Henkes-Zin 2004, S. 35.

[911] Goeli wird ein Wert von 94 zugeschrieben; vgl. Salowsky 1993, S. 261.

[912] Schweikle 1990, S. 3.

Somit können auch die fünf Strophen auf Bl. 2rv (C 6–8 und C 11–12), von denen eine (C 6) mit Melodie eingetragen ist, dem Dichter zugeordnet werden.

Der Großteil der Parallelüberlieferung befindet sich schließlich in der jüngsten Berliner Neidhart-Handschrift c, wo die Strophen zwei verschiedenen Liedern zugeordnet sind: „5. Gósßlins dóm", dessen Titel bereits Ähnlichkeit mit dem Namen „Go(e)li" aufweist, enthält auf Bl. 135r–136r fünf C-Strophen (C 1, 5, 3, 19 und 4), die in c das gesamte Lied bilden. „42. Der waibell" überliefert zehn C-Strophen (C 6, 7, 11, 12, 10, 13, 14, 8, 16, 17), nach denen in c noch eine weitere Strophe folgt. Wenngleich die unterschiedlichen Textzeugen angesichts großer lexikalischer Abweichungen voneinander auf keine gemeinsame Quelle zurückgeführt werden können, steht ein überlieferungsgeschichtlicher Neidhart-Bezug im Fall Goelis somit doch außer Zweifel. Hierbei ist denkbar, dass Lieder Neidharts und Goelis im Ensemble miteinander tradiert wurden, wodurch es zu der beschriebenen ‚Verschränkung' der Überlieferungsbestände kam.

In historiographischer Hinsicht ist ein solcher Bezug zwischen den beiden Autoren hingegen nicht erkennbar. Prinzipiell verweist der Name „Goeli" in die Schweiz, wo dieses Lexem bis heute die Semantik ‚Spaßtreiber, Narr' trägt; ab dem 13. Jahrhundert war es aber auch als Familienname gebräuchlich.[913] Das Textcorpus enthält überdies auch den Ausdruck *weibel* (C 8,I), der genauso im Titel eines der beiden parallelüberlieferten c-Lieder vorkommt, d.h. eine schweizerische Amtsbezeichnung, die in Neidharts Texten wiederum nirgendwo auftritt. Das Œuvre, das – wie in weiterer Folge zu zeigen sein wird – deutliche Neidhart-Bezüge aufweist, wurde also auf sprachlicher Ebene in einen Schweizer Kontext transferiert.

Die aktuellste These bezüglich der Herkunft Goelis stammt von Bärmann 1995,[914] der – wie bereits Pfaff 1908[915] – eine Ähnlichkeit zwischen Wappen und Helmzier in der Miniatur und dem Wappen des Adelsgeschlechts von Baden(weiler) erkannte. Die Herkunftssymbole im Codex Manesse zeigen einen Löwen mit Krone und schachbrettartig gemustertem Leib, während das Wappen der Familie ebenfalls ein Schachbrettmuster aufweist und zudem u.a. mit einer Krone geschmückt ist, auf der sich wiederum zwei genauso gemusterte Flügel

[913] MERTENS, Volker: Art. ‚Goeli', in: *Verfasserlexikon* 3 (1981), Sp. 95f., hier: Sp. 95.

[914] BÄRMANN, Michael: *Herr Göli. Neidhart-Rezeption in Basel*, Berlin/New York 1995.

[915] Vgl. PFAFF, Fridrich: *Der Minnesang im Lande Baden*, Heidelberg 1908 (= Neujahrsblätter der Badischen Historischen Kommission, N.F. 11), S. XIV.

befinden. Zwar ist darauf kein Löwe abgebildet, doch könnte es sich bei dem Tier in Handschrift C um eine Inspiration durch das Textcorpus handeln, wo in C 4,III eine Löwenklaue sowie in C 16,VI ein Löwenhaupt erwähnt werden. Bärmann vermutet hinter dem Autor Goeli nun den Basler Diethelmus Goli(n), der 1254–1276 urkundlich bezeugt ist; als dessen Herkunftsbezeichnung wird gelegentlich „de Baden" genannt, was auf die Stadt Badenweiler in Baden-Württemberg hindeutet, die ca. 45 km nördlich von Basel liegt und den Stammsitz der Herren von Baden(weiler) beherbergt.[916] Auch, wenn nicht sicher gesagt werden kann, ob es sich bei Goeli tatsächlich um den Basler Ritter handelte, deuten die genannten Indizien auf eine Verortung des Autors in Südwestdeutschland bzw. in der Schweiz hin, womit sich keine geographischen Übereinstimmungen mit Neidhart feststellen lassen.

Auch im Fall dieses Corpus sind andernorts keine metapoetischen Aussagen über den Autor festzustellen. Die Parallelüberlieferung wird „Go(e)li" bzw. Neidhart zugeordnet, wobei auch im c-Corpus des Letzteren mit „Gósßlins dóm" eine Referenz auf Goeli zu finden ist.

Eine große Nähe zu Neidhart verdeutlicht auch die inhaltlich-poetologische Betrachtung des Œuvres. Zum einen finden sich hier zahlreiche Bezüge auf dessen Poetik: Bei sämtlichen Strophen handelt es sich um Bestandteile von Sommerliedern in Neidhart'scher Tradition. Dabei geht die Überlieferung bei Goeli hinsichtlich der einzelnen Liedteile auch über Neidhart hinaus: Hier wird ein sommerlicher Natureingang und Freude-/Tanz-Appell mit dem für Neidharts Winterlieder typischen Bericht von einer Tanzveranstaltung (vgl. C 1–5, C 6–12, C 15–17, C 19) bzw. mit einer Dörperklage (vgl. C 13–14) kombiniert, wie sie bei Neidhart ebenfalls nur bei den Winterliedern vorkommt. Auch hinsichtlich der Thematik bestehen zahlreiche Überschneidungen mit Neidharts Liedern: Die Beschreibung bzw. Befürchtung von gewalttätigem Verhalten vonseiten der *dörper* (C 4, 14, 19), die Beschreibung ihrer überdimensionalen Schwerter (C 2, 3, 11, 14, 19), Spott über Aussehen und

[916] BÄRMANN 1995, S. 26. Er stellt zudem die Hypothese auf, dass die Vorbilder für die in Goelis Textcorpus genannten Figuren *her kvonze* und *fro bele* (C 9,V) der Stadtweibel Konrad, der 1237 und 1241 urkundlich bezeugt ist, und seine Frau Sibilia gewesen seien. Darüber hinaus führt er noch weitere Namensähnlichkeiten literarischer Figuren mit zeitgenössisch belegten Personen an. Obwohl diese Zeugnisse in die ungefähr anzunehmende Schaffenszeit Goelis fallen würden, ist ihre Stichhaltigkeit fraglich, nachdem es sich genauso gut um an das Neidhart'schen Namensinventar angelehnte Eigennamen ohne realhistorische Bezüge gehandelt haben kann.

Verhalten der Dorfbewohner (C 14, 16, 17), die Beschreibung der Ringellocken eines *dörpers* (C 16, 17) und die Thematisierung des Mangels, dem das Sänger-Ich und die Geliebte auf dem Gut *Riuwental* preisgegeben sind, zählen ebenso zu typischen Neidhart'schen Sujets. Auf dem Gebiet der Lexik wird zudem ein von diesem Autor bekanntes Namensinventar verwendet (C 1–5, C 6–12, C 13–14, C 15–16, C 19), die Lexeme *dærpel* (C 13,IV) sowie *Riuwental* (C 18,IV) kommen auch bei Goeli vor, und ebenso werden aus dem Französischen stammende Wörter – C 16: *schumpentiure* (I), *franzoys* (VII), *purse, puneize* (VIII), *gumpan, zampuneis* (IX) – erwähnt.

Zum anderen ist in Goeli C 14 auch eine Einzeltextreferenz auf eine Strophe aus Neidharts Winterlied 26 zu erkennen. Die geographische Bezeichnung *hohenliten* bei Goeli (14,VI) weist nämlich auffällige Ähnlichkeit mit dem bei Neidhart in C nur an einer Stelle überlieferten Wort *schonerliten* (C 103[185],VIII) / *schonenliten* (R 4,V,8) / *schoenenleiten* (d 10,VII,8) / *schonlitten* (c 87,VII,8) auf. Eine Besonderheit dabei ist, dass es sich beim Wortteil *lîten* um einen österreichisch-bairischen Dialektausdruck handelt, der im Alemannischen hingegen nicht vorkommt, d.h., hierbei ist eine eindeutige Neidhart-Referenz zu erkennen. Die beiden Strophen weisen zudem die Gemeinsamkeiten auf, dass sie Dörperklagen enthalten, dass mit *hohenliten* bzw. *schonerliten* Orte gemeint sind, wo *dörper* wohnen, und es sich jeweils um eine singuläre Erwähnung des entsprechenden Lexems in Goelis bzw. Neidharts Werk handelt. Insgesamt legen diese Details eine planvolle Angliederung des Goeli-Corpus an das Werk Neidharts nahe.

IV.1.3 Der Tannhäuser

Das C-Corpus des Tannhäusers (Bl. 264r–270v; letzte zwei Seiten unbeschriftet) enthält insgesamt 43 Strophen, wobei sechs davon am Beginn des Œuvres jeweils einen Leich bilden, woraufhin – von diesem Abschnitt durch acht Leerzeilen abgesetzt – elf Lieder folgen. Die Leichs sind durchgehend von der Liebesthematik sowie von vereinzeltem Herrscherlob und Totenklagen geprägt; in den anschließenden Liedern steht ebenfalls großteils das – teils von Hoffnung erfüllte (C 7–9, C 19–23, C 40–42), teils von Minneklagen geprägte (C 10–12, C 13–15, C 16–18, C 19–23) Verhältnis eines Ichs zu seiner Geliebten im Vordergrund. Zum Textbestand des Tannhäusers zählen aber auch vier

Sangspruchlieder: zwei Klagen eines fahrenden Sängers über die Unsicherheit seines Daseins (C 24–28[917] und C 34–39), ein Kreuzlied (C 29–33) sowie ein Rätsellied (C 43).

Wirft man einen Blick auf die Parallelüberlieferung, so lässt sich auch in diesem Fall eine Nähe zur Neidhart-Tradition feststellen. Mit dem Lied C 13–15 sind nämlich drei Strophen des C-Corpus jeweils auch in zwei unterschiedlichen späteren Handschriften tradiert und stehen dort in einem Zusammenhang mit dem bairisch-österreichischen Autor. Zum einen befindet sich eine weitere Version des Liedes in der Berliner Liederhandschrift x (Berliner Staatsbibliothek, mgf 922), die aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts stammt und in mittelrhein-niederländischer Sprache verfasst ist.[918] Auf Bl. 65r und 65v ist das Lied dort in anderer Strophenreihenfolge (C 14, 13, 15) unter dem Titel „Mir doyt wel der rijche wan" überliefert. Zwar wurden sowohl dieser Text als auch die Lieder in der unmittelbaren Umgebung anonym eingetragen, doch angesichts dessen, dass davor ein Winterlied („Al yst der winter nidich", Bl. 64v) und anschließend Sommerlieder („So der meye sich lat schouwen", Bl. 65r, und „Die lucht hat sich ghezieryt wol", Bl. 65v) folgen, befindet sich das Lied in einer Umgebung, die in der poetologischen Tradition Neidharts steht.

Zum anderen ist es auch – wiederum in einer anderen Reihenfolge: C 14 (mit Melodie), 13, 15 und fünf weiteren, nur in k vorhandenen Strophen – in der Kolmarer Liederhandschrift k (Staatsbibliothek München, cgm 4997, um 1460)[919] auf Bl. 72r–73v überliefert. In diesem Textzeugen in südrheinfränkischem Schreibdialekt wird es mittels der Überschrift „Des Danhusers Luode Leich" auch als Werk des Autors gekennzeichnet. Davor sind die ebenfalls dezidiert Neidhart bzw. Muskatblüt zugewiesenen Lieder „Dyß ist her nythartz frass" (Bl. 67r) bzw. „Dyß ist in muskatblüt nuwen ton von der

[917] Diesem Lied ist angesichts derselben roten Initialfärbung sowie der Weiterverwendung des Hoftons auch die Strophe C 28 zuzuordnen, welche die an ein Kind gerichtete Verhaltenslehre eines weisen Mannes enthält; vgl. MILDNER, Manuel: Tannhäuser, *Ein wiser man der hies sin liebes kint also gebaren* (C 28). Kommentar, in: Braun, Manuel/Glauch, Sonja/Kragl, Florian (Hgg.): *Lyrik des deutschen Mittelalters (LDM)*, www.ldm-digital.de/show.php?au=Tannh&hs=C&lid=1856 (Stand: 01.12.2025).

[918] Vgl. Berliner Liederhandschrift x. Ms. germ. fol. 922. Digitalisat. Berlin, Staatsbibliothek, www.digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN726185647 (Stand: 01. 12.2025).

[919] Vgl. Kolmarer Liederhandschrift k, Cod. germ. mon. 4997, München, Bayerische Staatsbibliothek, www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00105055 (Stand: 01.12.2025).

schopfinge und der geburt…“ (Bl. 70v) überliefert, und nach Tannhäusers Text folgt wiederum „Muscats nuwer ton“ (Bl. 74r–78v). Hierbei wird neben der überlieferungsgeschichtlichen Nähe des Liedes zum Schwanklied „Neidharts Gefräß“ auch ein Anordnungsprinzip sichtbar: Zuerst wurde ein Text eingetragen, der Neidhart zugewiesen wird; dieser zählte in der Frühen Neuzeit zu den Zwölf Alten Meistern und war somit ein Vorbild für die beiden anschließend tradierten Autoren Tannhäuser, der – wie im Zuge der inhaltlich-poetologischen Analyse zu zeigen sein wird, diverse Elemente der Dichtung von diesem übernahm – und Muskatblüt, einem frühen Meistersänger. Keinen unmittelbaren Neidhart-Kontext weist lediglich die Berliner Meisterliederhandschrift q von Hans Sachs auf (mgq 414, 1517/18, in der Teile von C 24–28 zwei Anfangsstrophen des insgesamt siebenstrophigen Meisterliedes „In don heussers hoff don“ (Bl. 349v–351r) bilden.

Ein Strophenvergleich verdeutlicht unterdessen, dass auch zwischen den Textzeuge x und k[920] und den drei Strophen im Codex Manesse keine Verwandtschaft besteht: Dagegen sprechen neben den Strophen- und Versumstellungen in den Handschriften x und k gegenüber C sowie dem Fehlen des Refrains in den beiden anderen Handschriften auch große lexikalische Unterschiede. So kommt es etwa zu einer Veränderung von Ortsbezeichnungen, die durch Aktualisierung jeweils an den Aufführungsort des Liedes angepasst werden konnten (z.B. in C *miuseberc*, in x *mosewel*, in k *manise*). In Handschrift k sind zudem gegenüber C tendenziell Bedeutungsveränderungen festzustellen, wie etwa das Beispiel von C (*so lonet mir diu reine / alles des min herze gert / des bin ich an ir gewert*, C II,4–6) vs. k (*dez bin ich von ir vngewert*, k I,6) zeigt, wo die ursprüngliche Logik der Aussage, dass das Ich nach der Erfüllung der von der Geliebten gestellten Aufgaben durch sie erhört werde, verloren gegangen ist.[921]

Die historiographischen Hintergründe, die eine realhistorische Verbindung zwischen dem Tannhäuser und Neidhart über den Wiener Hof Herzog Friedrichs II. des Streitbaren nahelegen, wurden bereits in Kapitel III, Unterabschnitt 2.3.2 (Variationsform IV des WL-Typus) ausführlich erörtert.

[920] Mangels einer Digitalisierung von Handschrift q können über die darin enthaltenen potentiellen inhaltlichen Entsprechungen zu Fragmenten von C 24–28 keine Aussagen getroffen werden.

[921] Die Handschriften x und k gehen bezüglich der Strophen- und Versumstellungen großteils zusammen, weisen aber auch lexikalische Unterschiede auf, außerdem überliefert k fünf Strophen mehr. Eine gemeinsame Vorlage dieser beiden Textzeugen ist daher ebenfalls fraglich.

Was metapoetische Aussagen über den Tannhäuser in der mittelhochdeutschen Dichtung betrifft, so findet sich sein Name ausschließlich in Handschrift C. Sein Corpus weist hier fünf Selbstnennungen auf, wobei der Tannhäuser jeweils als fiktionsimmanente Figur vom Sänger-Ich direkt angesprochen wird. Nachdem Letzteres in der realhistorischen Vortragssituation durch den Tannhäuser selbst verkörpert wurde, stellt dies wiederum einen Bezug zu Neidharts Dichtung dar, für die das Spiel mit dem Vexierbild der textexternen bzw. -internen Figur ein prägendes Element ist.[922] Anderen Autoren wurde das Œuvre des Tannhäusers hingegen nirgendwo zugeschrieben, es ist lediglich entweder unter diesem Namen oder aber anonym überliefert.

Im Zuge der Analyse von Neidharts Lied C 23–25 wurde auch auf die inhaltlich-poetologischen Übereinstimmungen zwischen den Œuvres der beiden Autoren verwiesen, wobei Systemreferenzen auf die Aufzählungen von geographischen Elementen in Verbindung mit der Geliebten, die für den Tannhäuser typisch sind, aufgezeigt wurden. Betrachtet man umgekehrt Tannhäusers gesamtes C-Corpus im Hinblick auf Bezüge zu Neidharts Dichtung, werden die Interferenzen zwischen den beiden Œuvres noch weitaus deutlicher. Bereits in gattungstechnischer Hinsicht sind zahlreiche Gemeinsamkeiten sichtbar: Im Œuvre des Tannhäusers befinden sich zwei Sommerlieder (C 7–9, C 40–42), von denen das zweite zugleich eine Zeitklage über die fehlende Anerkennung für die Kunstfertigkeit des Sänger-Ichs enthält, sowie zwei Winterlieder (C 10–12, C 19–23). Drei Leichs (C 2, C 4 und C 5) sowie zwei Lieder (C 13–15 und C 16–18) enthalten ebenso wie einige Sommerlieder Neidharts einen Refrain. Das Kreuzlied C 29–33 ist angesichts der darin ausgedrückten Desillusionierung gegenüber der Kreuzzugspropaganda genauso wie Neidharts SL 11 am Endpunkt der dahingehenden Lyriktradition zu verorten.[923]

Auf inhaltlicher Ebene erinnert die Thematisierung von erfüllter Liebe in sommerlicher Szenerie (C 2, 3, 4, 5) sowie die Beschreibung des explizit Erotischen (C 2, 3, 4, 5, C 19–23) und der Miteinbezug der Möglichkeit, dass eine Frau ein Kind erwartet (C 3) an Neidharts Dichtung. Auch die Beschreibung von Tanzveranstaltungen (Sommer: C 1, C 3, C 4, Winter: C 19–23), die Thematisierung von Rivalität unter Männern (C 19–23) sowie das

[922] Vgl. u.a. SCHWEIKLE 1990, S. 52f.
[923] Vgl. BLEULER 2020, S. 24f.

bereits in Kapitel III, Unterabschnitt 2.3.2 erwähnte Herrscherlob auf Friedrich II. von Österreich. Im Bereich der Lexik ist ein ähnliches Inventar an Frauennamen zu erkennen wie bei Neidhart (C 1: *fro künigunt, mazze, guetel*; C 4: *mazze*, *iuzze*; C 5: *Jute*, *tuetel*, *bele*, *guetel* etc.). Des Weiteren wird im Allgemeinen Neidhart-typisches Vokabular verwendet (z.B. C 1: *sumertocke*), wobei es im Leich C 3 zu einer Häufung französischer Lehnwörter (z.B. *camandre*, *zhantieren*, *tobieren*, *parlieren*, *planiure*, *creatiure*, *saniure* etc.) kommt, wie sie auch Neidhart in satirischer Weise einsetzt.

IV.1.4 Von Buchheim

Wie eingangs erwähnt, besteht im Fall des Œuvres Von Buchheims (Bl. 271r–272v, letzte Seite unbeschriftet) im Gegensatz zu den drei anderen Corpora in Lage XXIV – wie im Folgenden zu zeigen sein wird – weder in überlieferungsgeschichtlicher, historiographischer oder inhaltlich-poetologischer Hinsicht ein Bezug zu Neidhart.

Die Lieder C 1–2 sowie 10–12 sind im Codex Manesse singulär tradiert, während C 3–5 sowie C 8–9 in derselben Handschrift auch noch unter dem Namen „Von Trostberg" (Lage XXIII, Bl. 255v–256r) und C 6–7 unter „Heinrich von der Mure" (Lage VIII, Bl. 76r) parallelüberliefert sind. Bei beiden Corpora handelt es sich um frühere Eintragungen als jene des Œuvres Von Buchheims;[924] auch im Kontext der weiteren Textbestände dieser Autoren sowie der diese umgebenden Corpora ist keine Nähe zu Neidharts Dichtung feststellbar.

Im Hinblick auf die Parallelüberlieferung bestehen allerdings in anderer Hinsicht Auffälligkeiten: Zum einen sind zwischen den drei Strophen Von Buchheims sowie Von Trostbergs generell große Übereinstimmungen zu erkennen – die wenigen Unterschiede betreffen v.a. die morphologische Ebene – , wobei zwischen Von Buchheim C 8 und Von Trostberg C 11 völlige Identität besteht. Das deutet darauf hin, dass das entsprechende Lied jeweils von einer gemeinsamen Vorlage abgeschrieben wurde. Diese dürfte allerdings nicht alle

[924] Die Corpora werden gemäß des Abbreviaturenindex (70 bei Von Trostberg, 35 bei Heinrich von der Mure) der mittleren Phase des Grundstock-Segments (Index ca. 30 bis ca. 80) zugerechnet; vgl. SALOWSKY 1993, S. 260f., bzw. HENKES-ZIN 2004, S. 34f.

drei bei Von Trostberg eingetragenen Strophen umfasst haben: Während bei Von Buchheim im Anschluss an das zweite gemeinsam überlieferte Lied, d.h. nach Von Buchheim C 8–9, nämlich fünf Leerzeilen folgen, wurde im Corpus Von Trostbergs, d.h. nach Von Trostberg C 11–12, noch eine weitere Strophe eingetragen, die fünf Zeilen umfasst. Das deutet darauf hin, dass der Schreiber für dasselbe Lied bei Von Buchheim offenbar ebenfalls noch eine fünf Zeilen umfassende Strophe erwartete. Wenn nun von einer gemeinsamen Vorlage abgeschrieben worden wäre, die alle drei Strophen enthielt, so hätte man diese dritte Strophe angesichts des Vollständigkeitsanspruchs von Handschrift C auch bei Von Buchheim eintragen müssen.[925] Diese dürfte also im Trostberg-Corpus noch aus einer anderen Vorlage hinzugefügt worden sein.

Zum anderen existieren auch zwischen der Überlieferung bei Von Buchheim und Heinrich von der Mure weitgehende Übereinstimmungen, wenngleich sich hier mehr Abweichungen auf lexikalischer Ebene zeigen. Der Vergleich der gemeinsam tradierten Strophen zeigt hierbei, dass sich nach Von Buchheim C 6–7 neun Leerzeilen befinden, während auf das Ende des Liedes bei Heinrich von der Mure ganze 24 Leerzeilen folgen; es gibt also keine Hinweise darauf, welcher Text bei ersterem Autor an dieser Stelle eingetragen werden hätte sollen. Mögliche Beweggründe für die Eintragung von Strophen, die bereits in anderen Autorcorpora festgehalten worden waren, werden unterdessen an späterer Stelle diskutiert.

Die historiographische Untersuchung des Autorcorpus basiert auf einer sehr geringen Menge an Anhaltspunkten, die sich auf Belege im Text beschränken. Die einzigen Bezüge zur außerliterarischen Welt finden sich am Ende des Œuvres Von Buchheims, wo über den frühzeitigen Tod eines Calwer Herrschers geklagt wird (C 11,IV–VI: *owe der grossen swere / der biderbe kalwere / ist zefruege tot* [...]) und es heißt, die Herren im Schwabenland müssten kühner sein, wenn er noch lebte (C 11,XI–XII: *lebte der tugent rich / die herren muesten deste türre sin in swaben lant*). Diese Passage wird in der Forschung als Anspielung auf den Tod des letzten Grafen von Calw, Gottfried V., aufgefasst.[926] Nachdem dieser im

[925] Nachdem die ‚vollständige' dreistrophige Eintragung früher erfolgte als jene von nur zwei Strophen im Corpus Von Buchheims, kann hierbei höchstens noch die Möglichkeit einbezogen werden, dass die Vorlage in der Zeit dazwischen genau an der Stelle der dritten Strophe verderbt wurde.

[926] Vgl. WORSTBROCK 1978, Sp. 1105.

Herbst 1262 zum letzten Mal urkundlich erwähnt wurde, dürfte die Strophe kurze Zeit später verfasst worden sein. Dieser Verweis auf das heutige Baden-Württemberg, der in jedem Fall gegen einen geographischen Bezug zu Neidhart spricht, wurde in weiterer Folge als Hinweis auf die mögliche Identität Von Buchheims interpretiert: Es wurde urkundlich dokumentiert, dass wenige Jahre zuvor der Ministeriale Albrecht Pilgrim von Buochein von Gottfried V. ein Rittergut in Binswangen erhalten hatte.[927] Die Tatsache, dass er dieses Lehen nach dessen Tod wieder verlor, würde zu Vers C 11,X (*sin tot ist mir ze schaden bekannt*) passen. Das Ministerialengeschlecht, von dem jener Albrecht Pilgrim (1251–1282 urkundlich bezeugt) abstammte, hatte seinen Stammsitz in Buchen im Odenwald im nördlichen Baden-Württemberg; allerdings bestehen bei dieser Zuordnung große Unsicherheiten.[928]

Während Von Buchheim wie erwähnt nur in C auch noch unter „Von Trostberg" und „Heinrich von der Mure" überliefert ist, existieren keinerlei Belege für metapoetische Aussagen über ihn, die von Dichterkollegen getroffen worden wären.

Der Inhalt des Autorcorpus umfasst mit drei Liedern im Stil der Hohen Minne (C 1–2, C 3–5, C 6–7 und C 8–9) sowie einer Sangspruchstrophe in Verbindung mit einer Minnereflexion (C 10–12) Texte, die sich stark von Neidhart-typischen Liedern unterscheiden. Gegen ein körperhaft-sinnliches Liebeskonzept wird in der letzten Strophe zudem explizit polemisiert; dort heißt es: *er mehte gerner swigen / der nidere minne triutet vnd die hohen hat vnwert* (C 12,XI–XII). Eine Referenz auf Neidharts Poetik findet sich in diesem Autorcorpus lediglich bei der Betrachtung der Miniatur Von Buchheims: Dabei handelt es sich um ein sogenanntes „Gesprächsbild"[929] mit einer gestikulierenden Dame, neben der der Autor sitzend unter einem Rosenstrauch und damit zugleich als Liebender dargestellt ist. In der Hand hält er ein Trinkglas, während ein zwischen dem Paar positionierter Diener für ihn Harfe spielt. Ein Stängel des Rosenstrauchs mündet in ein rotes, wappenförmiges Blatt, auf dem ein aufgeschlagenes Buch mit einer lesbaren Inschrift dargestellt ist. Diese lautet

[927] Vgl. WORSTBROCK 1978, Sp. 1105.

[928] Vgl. ANDERMANN, Kurt: Zur Herkunft des Minnesängers von Buochein, in: *Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins* 136 (1988), S. 17–34.

[929] Vgl. FRÜHMORGEN-VOSS, Hella: Bildtypen in der Manessischen Liederhandschrift, in: Fromm, Hans (Hg.): *Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung*, Bd. 2, Darmstadt 1985 (= Wege der Forschung 608), S. 77–114, hier: S. 81–83.

Minne sinne twinget / strale qwale bringet; Liebe wird hier also als gewaltige Macht präsentiert, die den Verstand bezwingt und Schmerz hervorbringt. Über das Trinkglas in der Hand des Autors wird damit zugleich ein Bezug zur *Tristan*-Minne hergestellt, nachdem auch die Gefühle des Protagonisten dieses Romans zu Isolde ‚künstlich' durch einen Minnetrank hergestellt werden und nicht etwa auf natürliche Weise ‚von Herzen kommen'. Eine solche Art von Liebe wurde aus mittelalterlicher Sicht als minderwertig eingestuft,[930] wie auch angesichts der Bevorzugung der Hohen gegenüber der Niederen Minne in Buchheim C 12 deutlich wird. Genau diese Thematik findet wiederum auch in Neidharts Winterlied 36 Erwähnung, das laut den Rekonstruktionsergebnissen ursprünglich auch im Codex Manesse überliefert worden sein muss: Dort äußert in C *45 bzw. vermutlich Str. *III des Liedes das lyrische Ich seine Not angesichts des Zaubers, den eine Frau über ihn verhängt hat, und bittet um ein Gegenmittel, um sich davon befreien zu können, bzw. um Schutz davor:

> *Hat aber iender friunt ein stüppe*
> *das mir were guot für zovver lüppe*
> *Dem wol ichs mit golde verwegen:*
> *Old koende iemand mich gefristen*
> *Wol vor sus getanen zovuerlisten,*
> *Der füt zovver were guot*
> (C *45,I–VII, Rekonstruktion anhand von Goldast, *Paraeneticorum veterum*, S. 384f.)

Mittels der impliziten Anspielung auf ebendiese Vorstellung von Liebe, die nicht auf natürliche Weise entsteht, wird bei Von Buchheim über die Miniatur eine Referenz auf Neidharts Poetik hergestellt, wie sie im Rest des Textcorpus nicht vorhanden ist.

Im Hinblick auf die Zusammenstellung der Autorcorpora wird nun die Frage aufgeworfen, warum in Lage XXIV an vierter Stelle noch ein Œuvre eingefügt wurde, das inhaltlich keinerlei Verbindungen zu Neidhart bzw. den anderen drei davor eingetragenen Œuvres aufweist, sondern bei dem lediglich die Miniatur, die eine genuine Neuschöpfung des C-Grundstockmalers darstellt, auf dessen Liebeskonzept hindeutet. Auch die Tatsache, dass in diesem Textbestand

[930] Vgl. SCHNYDER, André: Das Buch im Buch. Von lehrreicher, erfreulicher und gefährlicher Lektüre in mittelalterlichen Texten, in: Stolz, Michael/Mettauer, Adrian (Hg.): *Buchkultur im Mittelalter. Schrift – Bild – Kommunikation*, Berlin/New York 2006, S. 123–146, hier: S. 128.

Strophen enthalten sind, die bereits zu einem früheren Zeitpunkt in derselben Handschrift an einer anderen Stelle eingetragen wurden, ist erklärungsbedürftig.

Eine mögliche Antwort darauf besteht in der Annahme, dass das Corpus hinter den drei offensichtlich planvoll zusammengestellten Textbestände zu dieser Lage hinzugefügt wurde, weil dort nach deren Eintragung noch einige Leerseiten freigeblieben waren. Es handelte sich also quasi um einen ‚Lückenfüller', der ursprünglich in keinerlei Zusammenhang mit Neidharts Dichtung stand. Um dennoch nachträglich einen Bezug auf dessen Poetik zu schaffen, die das Überthema von Lage XXIV bildet, erstellte der Maler ein Autorbild mit darauf verweisender Bildmetaphorik. Bei den Textquellen für das Corpus dürfte es sich um lose vorliegendes Strophenmaterial gehandelt haben, das an einer aus heutiger Sicht nicht mehr bestimmbaren Stelle den Namen „von Buochein" aufwies. Darauf deutet auch die Tatsache hin, dass dieser nicht nur über dem Autorbild, sondern auf Bl. 271v auch über der ersten Textzeile des Œuvres steht. Ein Handschriftenbefund, der diese These zusätzlich stützt, ist die Tatsache, dass Von Buchheim im Inhaltsverzeichnis nicht wie die anderen drei Corpora vom Schreiber A_s, sondern „von einer späteren Hand (wahrscheinlich F_s) nachgetragen" wurde.[931] Obwohl sich sein Corpus zwischen dem Tannhäuser und Neidhart befindet und neben ersterem Namen noch Platz gewesen wäre, wurde sein Name neben Neidhart ergänzt, wobei die Nummerierung jedoch auf eine Positionierung davor verweist. Dies lässt die Vermutung plausibel erscheinen, dass der Textbestand Von Buchheims nicht in einem Zug mit den anderen drei Corpora, sondern erst mit etwas zeitlichem Abstand zu diesen in Lage XXIV eingetragen wurde, wobei der Grundstockschreiber dann vergaß, den Namen selbst noch dem Inhaltsverzeichnis hinzuzufügen.

Was die Doppelüberlieferung bestimmter Strophen mit Von Trostberg und Heinrich von der Mure betrifft, so ist es wahrscheinlich, dass diese dem Schreiber – möglicherweise auf Einzelblättern – anonym vorgelegen haben. In diesem Fall liegt es nahe, dass er sie in seiner letzten Arbeitsphase, als er sich nicht mehr an ihre Niederschrift unter anderem Autornamen erinnern konnte, zusätzlich noch diesem Corpus zuführte. Die betreffenden Strophen können damit aus kodikologischer Perspektive angesichts ihrer Anonymität keinem von beiden Autoren zugeschrieben werden.

[931] HENKES-ZIN 2004, S. 20.

IV.1.5 Lage XXIV im Kontext des Sammlungsaufbaus

In Bezug auf die eingangs gestellte Frage nach der potentiellen Sichtbarkeit eines Gestaltungswillens vonseiten der Redaktoren bei der Anordnung der Autorcorpora zeigt sich, dass in dieser Lage eindeutige und vielfältige Neidhart-Bezüge vorhanden sind. Eine Ausnahme bildet lediglich das Corpus des Von Buchheim, das später eingetragen wurde und offenkundig als ‚Lückenfüller' für einige der noch frei gebliebenen Seiten fungierte. Die in den Abschnitten IV.1.1–IV.1.3 herausgearbeiteten Charakteristika der Corpora des Von Stamheim, Goelis und des Tannhäusers deuten darauf hin, dass die Lage planvoll vor die Neidharts Werk enthaltende Lage XXV gesetzt wurde.

Was die interne Gestaltung der Lage betrifft, so ist von Interesse, ob die drei Autorcorpora auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, die im Neidhart-Kontext stand. Würde dies zutreffen, dann wäre der Schreiber lediglich einer Vorlage gefolgt, wohingegen er im anderen Fall in Eigenregie ‚Neidhart-affine' Corpora zusammengesucht und zu dieser Lage vereint hätte. Hierbei stellt die Tatsache, dass die drei Corpora auch in der Parallelüberlieferung nirgendwo im Verbund tradiert werden, zumindest ein Indiz für zweitere Option dar, und weist damit auf einen zusätzlichen Gestaltungsakt des C-Schreibers hin. Zudem haben historiographische Untersuchungen gezeigt, dass die drei Corpora aus unterschiedlichen Bereichen des deutschen Sprachraums stammen, was ebenfalls eher gegen eine gemeinsame Vorlage spricht. Es kann in Bezug auf diese Frage jedoch keine letztgültige Aussage getroffen werden, nachdem auch die Möglichkeit besteht, dass für die drei Corpora in C eine Vorlage verwendet wurde, deren Spuren in keinem heute erhaltenen Überlieferungszeugen dieser Autoren mehr zu finden sind.

IV.2 Lage XXVI – die Lage der zeitgenössischen Autoren

Die unmittelbar auf das C-Corpus Neidharts folgende Lage XXVI ist eine aus neun Blättern bestehende[932] Nachtragslage, die die Corpora „Heinrich Teschler" und „Rost, Kirchherr zu Sarnen" umfasst. Dass die Lage in einem nicht genau bestimmbaren zeitlichen Abstand zu den Eintragungen des Grundstockschreibers entstanden ist, wird daran erkennbar, dass sie großteils von Schreiber F_s eingetragen wurde und auch die an ihr beteiligten Maler und Illustratoren von denen des Grundstocks abweichen.[933] Wie im Folgenden erörtert wird, weisen die beiden Autorcorpora dieser Lage an sich keine überlieferungsgeschichtlichen, historiographischen oder inhaltlich-poetologischen Neidhart-Bezüge auf, sind jedoch in zeitlicher und räumlicher Nähe zur Entstehung des Codex Manesse zu verorten, d.h., eine Bekanntschaft zwischen ihnen und den Personen, die an ihren Corpora arbeiteten, ist nicht auszuschließen.

Ein Neidhart-Bezug wurde dabei jedoch über die Miniaturen hergestellt, wodurch auch wiederum eine Verknüpfung zwischen den beiden Autorbildern besteht. Sowohl bei Heinrich Teschler als auch bei Rost, Kirchherr zu Sarnen, wurde nämlich jeweils ein Element aus dem Œuvre herausgegriffen, das zu einer Darstellung der Autoren gemäß des Neidhart'schen Liebeskonzepts führt. Bei Teschler ist die erotische Veranschaulichung bereits durch eine wörtliche Beschreibung im Text angelegt, während sie bei Rost zusätzlich graphisch aufbereitet wurde. Auffällig ist zudem, dass es sich bei diesen Miniaturen abgesehen von jener Jakobs von Warte (Lage IV/V, Bl. 46v) um die einzigen Darstellungen von – für mittelalterliche Verhältnisse – handfester Erotik in der gesamten Handschrift handelt.[934] Die drei Corpora haben die Gemeinsamkeit,

---

[932] Gemäß dem kodikologischen Befund von HILLIGER 1926, S. 165, der den Codex in auseinandergenommener Form untersuchen konnte, wurden aus dieser Lage vermutlich bereits bei der Herstellung der Handschrift – in jedem Fall noch vor ihrer Einbindung in Paris – drei Blätter bzw. sechs Seiten entfernt.

[933] Vgl. HENKES-ZIN 2004, S. 16ff., 35f. Eine Ausnahme bilden dabei lediglich die drei letzten Strophen im Corpus Heinrich Teschlers (Bl. 283v / 284r), die mit den drei Schlussstrophen des Walter-von-der-Vogelweide-Corpus in C parallelüberliefert sind. Dabei handelt es sich um Nachträge des Schreibers E_s (vgl. HENKES-ZIN 2004, S. 180, Anm. 3).

[934] Vgl. VETTER, Ewald: Probleme der großen Heidelberger ‚Manessischen' Liederhandschrift, in: *Pantheon* 36 (1978), S. 207–218, hier: 217.

dass sie erst später in den Codex eingetragen wurden (Jakob von Warte vom Schreiber B_s), ihre Miniaturen vom Nachtragsmaler NI erstellt wurden und die Autoren Zeitgenossen der Auftraggeber und Hersteller des Codex Manesse waren. Zugleich besteht über die Darstellung erfüllter Liebe auch eine Anbindung an die – allerdings vom Grundstockmaler stammende – Miniatur Von Buchheims, d.h. an das letzte Autorcorpus vor dem Neidhart-Corpus, womit dieses Kohärenzprinzip über Lagengrenzen hinaus wirksam ist.

Im Fall der drei bei Meister Heinrich Teschler und Walther von der Vogelweide parallelüberlieferten Strophen wiederum bestehen so große Übereinstimmungen, dass von einer gemeinsamen Vorlage auszugehen ist. Die Doppelzuweisung ist dadurch zu erklären, dass diese Vorlage ursprünglich anonym überliefert war – was auch auf die mehrfach erhaltenen Strophen bei Von Buchheim zugetroffen haben dürfte – und die drei Strophen – genau wie jene u.a. bei Von Buchheim – als ‚Lückenfüller' fungierten, die mangels konkreter Autorenzuordnung an mehreren Stellen im Codex eingetragen wurden.

IV.2.1 Meister Heinrich Teschler

Das Werk Heinrich Teschlers (Bl. 281v–284v, erste und letzte Seite unbeschriftet) besteht aus 39 Strophen, von denen jeweils drei insgesamt 13 Lieder bilden. Sein gesamtes Corpus ist ausschließlich in Handschrift C überliefert, wobei – wie bereits angedeutet – Str. 37–39 auch unter C Walther von der Vogelweide 468–470 (Bl. 145r/v) eingetragen wurden. Diese enthalten ein Hohes Minnelied und befinden sich in beiden Œuvres an letzter Stelle, wobei sie bei Teschler an Hohe Minnelieder bzw. bei Walther an für dessen Liebeskonzeption typische Minnelieder anschließen. Hierbei besteht kein Bezug zu Neidhart; allerdings stützt die Position der doppelt überlieferten Strophen am jeweiligen Ende des Corpus die These, dass zur Zeit der Herstellung des Codex Manesse Einzelblätter mit Liedern im Umlauf waren, die angesichts ihrer anonymen Überlieferung an verschiedene Corpora angefügt werden konnten. Auf eine gemeinsame Vorlage für beide Liedversionen weist zum einen die Tatsache hin, dass etliche Verse darin völlig identisch überliefert sind. Zum anderen wurde die Texteintragung zwar von zwei unterschiedlichen Schreibern vorgenommen, allerdings wird angenommen, dass die Schreiber F_s (Heinrich

Teschler) und E_s (Walther von der Vogelweide) zur gleichen Zeit arbeiteten.[935] Grundsätzlich handelt es sich hierbei um dasselbe Prinzip wie bezüglich des thematisch von den anderen Werken isolierten Corpus Von Buchheims am Ende von Lage XXIV, der nur über die Miniatur lose mit diesen verbunden wurde: Auch einzelne Lieder konnten als ‚Lückenfüller' für noch freigebliebenen Platz am Ende eines Corpus dienen. Demnach ist die in der bisherigen Forschung vorgenommene Zuordnung der Strophen zu Walther[936] in Frage zu stellen und angesichts ihrer postulierten Anonymität aus rezeptionstheoretischer Sicht wiederum keiner von beiden Autoren als ihr Verfasser zu nennen.

Als realhistorischer Autor wird ein Heinrich Teschler mit dem Zusatz *magister* – auf den das „Meister" in der Corpusüberschrift verweisen dürfte – angenommen, der seit dem 19.12.1286 noch neunzehn weitere Male in Zürcher Urkunden des ausgehenden 13. bzw. beginnenden 14. Jahrhunderts bezeugt ist.[937] Seine Schaffenszeit wäre demnach kurz vor bis während der Entstehung des Codex Manesse anzusetzen. Zudem befand er sich laut urkundlichen Quellen auch in räumlicher Nähe zu dessen Herstellungsort, nachdem er mit seiner Familie ein Haus im Zürcher Stadtteil Oberdorf bewohnte.[938] Als Sterbedatum wird ein 24. Februar genannt, der zwischen 1301 – als er bei einer Schenkung als Zeuge fungierte – und 1310 vermutet wird; 1338/39 wurde sein Name in das Großmünsteranniversar aufgenommen.[939]

Metapoetische Aussagen in der mittelhochdeutschen Dichtung finden sich hierbei – ebenso wie bei dem im Anschluss überlieferten Kirchherrn zu Sarnen – nicht. Des Weiteren ist Walther von der Vogelweide der einzige Autorname, unter dem Strophen von Heinrich Teschler überliefert sind. Diese parallelüberlieferten Strophen wurden in Walthers Corpus auch als Heinrich zugehörig ausgewiesen, indem der Name Teschlers nachträglich – jedoch „noch

---

[935] Vgl. HENKES-ZIN 2004, S. 25. Dass die Strophen bereits in Teschlers Corpus eingetragen worden waren, wurde Schreiber E_s offensichtlich nachträglich bewusst, wovon die Überschrift „Meister Heinrich Teschler" am Beginn der Parallelüberlieferung auf Bl. 145r zeugt.

[936] Vgl. BEIN, Thomas (Hg.): *Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche*. 15., veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns, Berlin/Boston 2013.

[937] Vgl. SCHIENDORFER, Max: Art. ‚Meister Heinrich Teschler', in: *Verfasserlexikon* 9 (1995), Sp. 713–714.

[938] Vgl. SCHIENDORFER 1995, Sp. 713.

[939] Vgl. SCHIENDORFER 1995, Sp. 714.

von mittelalterlicher Hand“[940] – am Beginn der ersten Strophe hinzugefügt wurde.

Die dreizehn Lieder in Heinrich Teschlers Textcorpus umfassen großteils Hohe Minnelieder und Minneklagen, die in zwei Fällen durchweg an die personifizierte Frau Minne gerichtet sind (C 13–15, C 22–24), und ein Tagelied (C 19–21). Nur in diesem sowie in C 16–18, wo es zu einer Absage an die Minne kommt, wird das Konzept des Hohen Minnesangs überschritten, wobei jedoch auch dort keinerlei spezifisch für Neidhart typischen Elemente vorkommen. Dennoch spielt die Beschreibung der Liebeserfüllung vor der Trennung der Liebenden in C 21 insofern eine Rolle für die Anknüpfung des Corpus an den kodikologischen Neidhart-Kontext von Lage XXVI, als sie offensichtlich die Inspirationsquelle für das Autorbild Heinrich Teschlers darstellte. In der angesprochenen Strophe heißt es nämlich:

Der selben stunt
wart nit gespart
da wurde nahen bi gelegen
froeide vnde spil
ergieng da von in beiden
da tet in kunt
ir edel art
wes lieb bi liebe solte pflegen
do was das zil
das si sich muosten scheiden
[...]
doch muoston siu sich e vereinen
(C 21,I–IX; XII)

Hierbei handelt es sich um die einzige Strophe der gesamten Lage, in der eine erotische Szene zwischen Mann und Frau thematisiert wird. Eine ebensolche findet sich nun auch in der Miniatur auf Bl. 281v: Dort ist der Autor, von zwei Dienern umgeben, kniend vor seiner Geliebten dargestellt, die mit nacktem Oberkörper im Bett liegt, wobei Kommunikationsgesten auf die Interaktion zwischen ihnen hindeuten. Über den Figuren ist – im selben Grün wie die Kleidung Teschlers – ein Himmelbettvorhang platziert, womit es sich um die einzige Andeutung eines Schlafzimmers im gesamten Codex handelt. Dabei ist

[940] Henkes-Zin 2004, S. 180, Anm. 3.

zu beachten, dass die Darstellung von nackten Personen zur damaligen Zeit in der weltlichen Malerei noch völlig unüblich war; lediglich Hals und Arme von unter einer Decke schlafende Personen wurden in Bibel- und Epenillustrationen nackt gezeigt.[941] Nachdem im weiteren Textcorpus – wie erwähnt – ausschließlich hohe Minneverhältnisse thematisiert werden, kann diese Abbildung nicht als repräsentativ für das nachfolgende Œuvre gewertet werden; sie stellt vielmehr eine bildkünstlerische Realisierung der einzigen Textpassage dar, die angesichts der Liebeserfüllung einen Bezug zu Neidharts Minnekonzept enthält, und kann damit als Anknüpfungspunkt an Neidharts Poetik betrachtet werden. In diesem Kontext fällt auch die Schwurgeste der Frau ins Auge, mit der diese vom Bett aus in die Richtung des Autors deutet: Sie dürfte einerseits an das ebenfalls in C 21 thematisierte Versprechen der beiden Liebenden, sich bald wiederzusehen (*das si sich nit lange mitten / des wart da sicherheit gewegen / mit riuwen vil / vnd ovch mit manigen eiden*; V. XIV–XVII) angelehnt sein. Andererseits ist zugleich auch eine Referenz auf Neidharts Miniatur denkbar, in der dieser mit derselben Geste dargestellt wird, die sich wiederum – wie in Kapitel II gezeigt werden konnte – auf eine konkrete Textpassage im für C rekonstruierten WL *25 bezieht.

Es erscheint somit plausibel, dass man im Œuvre Teschlers gezielt nach einer Inspirationsquelle für das Autorbild suchte, die Neidharts Liebeskonzept noch am nächsten kam und über das Element des Schwurs eine Überschneidung mit dessen Textbestand aufwies, um das Corpus stärker an Lage XXV anzubinden. Wie Hahn vermutet, könnte es sich bei den erotischen Darstellungen zugleich um einen scherzhaften Gestus der Maler bzw. Redaktoren des Codex Manesse gegenüber dem Autor – bzw. auch dem Kirchherrn zu Sarnen und Jakob von Warte – gehandelt haben, nachdem sich diese persönlich gekannt haben dürften.[942]

[941] Vgl. WALTHER 1988, S. 191.

[942] Vgl. HAHN, Gerhard: Art. ‚Walther von der Vogelweide', in: *Verfasserlexikon* 10 (1999), Sp. 665–697.

IV.2.2 Rost, Kirchherr zu Sarnen

Das Werk von Rost (Bl. 285r–290r; letzte sechs Seiten unbeschriftet), der in der Überschrift der Miniatur den Namenszusatz „Kirchherr von Sarnen" trägt, weist bezüglich der untersuchten Kriterien zahlreiche Übereinstimmungen mit jenem von Heinrich Teschler auf. Die neun darin überlieferten Lieder verteilen sich auf 27 Strophen, wobei ebenfalls jeweils drei ein Lied bilden. Zu diesem Textbestand, der ausschließlich von Nachtragsschreiber F_s eingetragen wurde, ist weder im Codex Manesse noch in einer anderen Handschrift Parallelüberlieferung vorhanden; zudem existieren auch in der weiteren Dichtung keine Erwähnungen eines Autors mit diesem Namen.

In historiographischer Hinsicht finden sich allerdings wieder umso konkretere Belege, die eine Datierung des Autors ins beginnende 14. Jahrhundert nahelegen. Ein „Heinrich, *kilchherre* oder *rector ecclesiae* von Sarnen", ist nämlich im Zeitraum zwischen 1313 und 1330 fünfzig Mal in Urkunden der Stadt Zürich bezeugt, wobei diese beinahe ausschließlich der Fürstäbtissin Elisabeth von Zürich zugeordnet werden können.[943] Diese wiederum wird auch im vermutlichen Gönnerlob Hadlaubs in Handschrift C genannt (vgl. Hadlaub C 14,I),[944] womit ein unmittelbarer Bezug zur Herstellung der Handschrift besteht. Nachdem Rost, der dem Zürcher Adelsgeschlecht der Edlen von Rost angehört haben soll,[945] auf Bl. 285v durch eine andere Schreiberhand mit Bleistift die Zusatzbezeichnung *schriber* erhielt, wurde in der Forschung eine Tätigkeit als Sekretär der Fürstäbtissin vermutet.[946] Ab 1321 wird er als Chorherr des Frauenmünsterstifts genannt, wo er ab 1325 als Leutpriester tätig war. Seine Anwesenheit in Zürich ist lückenlos bezeugt, sodass sich die Verbindung mit dem Ort Sarnen in Obwalden auf den Einzug von Pfründen beschränkt haben dürfte. Im Anniversar des Zürcher Großmünsters wird als sein Todestag der

[943] Vgl. SCHIENDORFER, Max: Art. ‚Rost, Kirchherr zu Sarnen (Heinrich der Rost)' in: *Verfasserlexikon* 8 (1992), Sp. 249–251, hier: Sp. 249.

[944] *Von zürich diu vürstin* wird an dieser Stelle zusammen mit mehreren Personen aus dem Kreis der damals führenden Zürcher genannt, die das lyrische Ich als Helfer bei dessen Minnewerbung angibt. Es wird angenommen, dass es sich dabei um einen metaphorischen Verweis auf ein Gönnerverhältnis dieser Personen zu Hadlaub handelt; vgl. BLEULER 2018a, S. 25.

[945] Vgl. SCHIENDORFER 1992, Sp. 249.

[946] Vgl. SCHIENDORFER 1992, Sp. 249.

21.12.1330 angegeben.[947] Auch seine Lebensdaten weisen somit auf eine zeitliche und räumliche Nähe zur Entstehung des Codex Manesse in der Stadt Zürich hin.

Auch bei den diesem Autor zugewiesenen Liedern handelt es sich ausschließlich um Minnelyrik, wobei der Großteil aus Hohen Minneklagen besteht. C 10–12 sowie C 22–24 sind zudem Refrainlieder; nur C 7–9 und C 19–21 enthalten Werbelieder ohne Klagegestus. Nachdem die Lieder durchweg an das Konzept der Hohen Minne angelehnt sind, sind aus inhaltlich-poetologischer Sicht prinzipiell keinerlei Neidhart-Bezüge zu finden.

Erneut ist es die Miniatur, über die eine thematische Verbindung zu Lage XXV hergestellt wird. Auch in diesem Fall zeigt das Autorbild den Dichter als vor seiner Minnedame knienden Mann, wobei ihm diese hier mit einem Webschwert die Haare abschneidet.[948] Während seine linke Hand abwehrend aufgerichtet ist, fasst er ihr mit der Rechten unter das Kleid. Die Tatsache, dass dabei auch ihr nacktes Bein zu sehen ist, macht das Bild zu einer für mittelalterliche Verhältnisse explizit erotischen Darstellung[949] und stellt dadurch genauso eine Verbindung zu Neidharts Dichtung wie auch zu den bereits erwähnten Nachtragscorpora Teschlers und Jakob von Wartes her. Laut Schnell war das Motiv des Unters-Kleid-Greifens bereits um 1200 in lateinischer, französischer wie auch deutscher Literatur weit verbreitet,[950] wenngleich in Bezug auf bildkünstlerische Darstellungen unüblich.

Während der Miteinbezug der Thematik des Webens – zwei Webroste, ein Webschwert sowie Webfäden werden abgebildet – angesichts des Autornamens transparent erscheint, wurde die Frage, welcher Inspirationsquelle das Element des Haarabschneidens entstammt, in der Forschung eingehend diskutiert. Anders als bei Rost ist hierbei keine deutliche Inspiration durch das Werk

[947] Vgl. SCHIENDORFER 1992, Sp. 249.

[948] Vgl. WALTHER 1988, S. 192; STETTINER, Richard: *Das Webebild der Manesse-Handschrift und seine angebliche Vorlage*, Berlin 1911. Diese Interpretation geht u.a. gegen SCHIENDORFER 1992, Sp. 250, laut dem sie ihm lediglich mit Prügeln droht, was allerdings keine Erklärung für das Haarbüschel in ihrer Hand darstellt. Auch die Deutung, sie würde mit dem Webschwert auf seinem Kopf Webfäden abschneiden, erscheint wenig plausibel.

[949] WALTHER 1988, S. 191.

[950] Vgl. SCHNELL, Rüdiger: Andreas Capellanus, Heinrich von Morungen und Herbort von Fritslar, in: *ZfdA* 104 (1975), S. 131–151, hier: S. 137. Beispielsweise in Herbort von Fritzlars *Medea* wird das Liebesverhältnis dadurch initiiert, dass Jason Medea unters Kleid greift.

feststellbar, allerdings wurde bei Frühmorgen-Voss[951] und Koschorreck[952] auf die Möglichkeit eines Bezugs auf die Bibel hingewiesen. In der Minneklage in C 11 sagt das lyrische Ich über die Geliebte: *es zimt nicht ir tugent / das sie hat / mich getan vnmugent* (V. V–VII). Ebendieser Prozess der Entmachtung durch das ablehnende Verhalten der Minnedame könnte unter dem Einfluss der biblischen Samson-Delila-Thematik veranschaulicht worden sein: Nachdem Samson seine übermenschliche Kraft verliert, indem ihm Delila die Haare abschneidet, werden die Worte des Dichters auch hier dadurch illustriert, dass die Dame die Haare des Mannes teilweise entfernt.

Bezieht man die bereits bei Heinrich Teschler erwähnte, von Schiendorfer 1996 postulierte Komponente des scherzhaften Bezugs auf zeitgenössische Bekannte mit ein, so erscheint diese hinsichtlich des vorliegenden Corpus sogar verstärkt: Zur Parodie durch die erotische Darstellung kommt bei Rosts Miniatur nämlich auch das Spiel mit der Dichotomie ‚geistlich vs. weltlich' hinzu, das als bereits in seinem Werk angelegt betrachtet werden kann. Der einzige geistliche Terminus in seinem Werk, *engel sanc* (C 21,II), tritt als Reimwort auf das weltliche Lexem *vmbevang* (C 21,I) in Erscheinung;[953] quasi parallel dazu erhält der eine erotische Geste vollführende Dichter durch das Abschneiden seiner Haare durch die Frau, das eine potentielle Referenz auf eine Bibelstelle darstellt, eine geistlich konnotierte Tonsur. Unter diesem Aspekt wird die Ironie, die einem Hohen Minnesang-Corpus mit erotischem Eingangsbild naturgemäß inhärent ist, mittels Anspielungen auf bestimmte Textpassagen zusätzlich auf die Spitze getrieben.

IV.2.3 Lage XXVI im Kontext des Sammlungsaufbaus

In Abschnitt IV.2.2 wurde angesichts historiographischer Untersuchungen deutlich, dass die beiden Autoren der Lage XXVI in zeitlicher und räumlicher Nähe zur Herstellung des Codex Manesse zu verorten sind. Ebenso wie das ‚Lückenfüller'-Corpus des Von Buchheim enthalten die unter „Meister Heinrich

[951] Vgl. FRÜHMORGEN-VOSS 1969, S. 96.
[952] Vgl. KOSCHORRECK, Walter: Die Bildmotive, in: Koschorreck/Werner 1981, S. 101–127, hier: S. 121.
[953] Vgl. SCHIENDORFER 1992, Sp. 251.

Teschler“ und „Rost, Kirchherr zu Sarnen“ überlieferten Texte keinerlei Neidhart-spezifische Elemente. Ein Bezug auf Neidharts Poetik wird lediglich über die erotischen Darstellungen in den beiden Miniaturen hergestellt, wobei die erotische Annäherung zwischen Mann und Frau auch im Autorbild des Von Buchheim im Mittelpunkt steht. Dies lässt darauf schließen, dass die fehlende inhaltliche Kohärenz der Reihe ‚Von Buchheim‘ (Lage XXIV) – ‚Neidhart‘ (Lage XXV) – ‚Heinrich Teschler und Rost, Kirchherr zu Sarnen‘ (Lage XXVI) auf bildkünstlerischer Ebene ausgeglichen wurde, indem man Neidharts Liebeskonzept in den Miniaturen aufgriff, die an sein Corpus angrenzen. Hier stellen die Autorbilder also eine eigene Diskursebene dar, auf der mittels inhaltlicher bzw. formal-ästhetischer Gestaltungsmittel kleinräumig Kohärenz zwischen benachbarten Autorcorpora hergestellt wird. Nachdem sich die Miniatur des Von Buchheim noch in Lage XXIV befindet, kann dabei von einem lagenübergreifenden Anordnungsprinzip gesprochen werden.

IV.3 Die ‚Sangspruch-Corpora‘ der Lagen XXVII und XXVIII

Bei Lage XXVII handelt es sich um die einzige der untersuchten Lagen, in der keinerlei Referenzen auf die Poetik Neidharts, seine Überlieferungsgeschichte oder Historiographie erkennbar sind. Stattdessen ist ein Zusammenhalt der darin tradierten Corpora – Hardegger (Bl. 290r–292r), Schulmeister von Esslingen (Bl. 292v–294v) und Walther von Breisach (Bl. 295r–298v) – über das verbindende Charakteristikum erkennbar, dass sie – der Hardegger ausschließlich, die anderen beiden Corpora vorwiegend – Sangspruchdichtung enthalten. Damit weisen sie eine inhaltliche Übereinstimmung mit drei weiteren Textbeständen auf, die in Lage XXVIII folgen: Von Wengen (Bl. 300r–301v) und der Tugendhafte Schreiber (Bl. 305r–308r) überliefern ebenfalls lediglich bzw. großteils Spruchlyrik. Die Korrelationen bzw. Zusammenhänge zwischen diesen fünf Corpora bewegen sich jedoch nicht nur auf der Ebene der Lyrikgattung, sondern betreffen auch den überlieferungsgeschichtlichen Bereich sowie jenen der partiellen Tongleichheit, wie in diesem Abschnitt aufgezeigt werden soll. Damit wird zugleich verdeutlicht, inwiefern diese Werke eine eigene, von inhaltlich-formalen Prinzipien geleitete Gruppierung bilden und sich von

jenen Textbeständen abgrenzen, die einen primären oder auf bildkünstlerischer Ebene sekundär hinzugefügten Neidhart-Bezug aufweisen.

In überlieferungsgeschichtlicher Hinsicht stellen die Jenaer Liederhandschrift[954] (Ms. El. f. 101, um 1330, mitteldeutscher bzw. niederdeutscher Dialekt) sowie die Kolmarer Liederhandschrift k (Cgm 4997, um 1460, südrheinfränkischer Dialekt) – beide Sangspruchhandschriften – wichtige Quellen dar, die auf Zusammenhänge in der Tradition der unterschiedlichen Corpora hindeuten. So sind drei Strophen, die in C dem Hardegger zugeschrieben sind (C 1, C 2 und C 6) zum einen in Handschrift J unter dem Tonnamen „Meyster Stolle" überliefert (dort als Str. 29 [Bl. 6v], Str. 15 [Bl. 4v] und Str. 5 [Bl. 3r]). In der Strophe Meyster Stolle J 6, die in C nicht überliefert ist, wird wiederum der Autorname des *Harteckers* (Bl. 3r) erwähnt. Ebenfalls im Corpus „Meyster Stolle" (Str. 32–36, Bl. 7r–v) befindet sich die Parallelüberlieferung zum Tugendhaften Schreiber aus C-Lage XXVIII, die die fünf letzten Strophen in C (Nr. 45–49) umfasst.

In der Kolmarer Liederhandschrift k sind die gleichen drei Hardegger-Strophen, C 1, 2 und 6, im Toncorpus „Alter Stolle" parallelüberliefert (dort auf Bl. 712r, 706r/v und 710r als Str. 25, 3 und 36). Nicht weit entfernt davon, auf Bl. 732v–733r (als Str. 7), ist die sechste C-Strophe des Schulmeisters von Esslingen, dem zweiten Œuvre in C-Lage XXVII, im Toncorpus „Walthers gespaltene Weise" eingetragen. Im Codex Manesse schließlich wird die Strophe Hardegger C 2 – die, wie gesagt, auch in den Handschriften J und k tradiert ist – zudem im C-Corpus Von Wengens in Lage XXVIII parallelüberliefert, wo sie sich an dritter Stelle befindet (Bl. 300v). Somit besteht zwischen den Autoren Hardegger, der Tugendhafte Schreiber, Schulmeister von Esslingen sowie Von Wengen insofern ein Bezug, als diese in verschiedenen Handschriften z.T. in unmittelbarer Nähe zueinander überliefert sind. Die Tatsache, dass die Sängernamen im Verbund tradiert sind, zeugt davon, dass sie als zusammengehörende Gruppe gedacht und rezipiert wurden.

Durch die teilweise Anordnung der Parallelüberlieferung in Corpora mit denselben Tönen wird in weiterer Folge erst ein Detail sichtbar, das in der nach Autoren anstatt nach Tönen geordneten Handschrift C ansonsten verborgen

[954] Vgl. Jenaer Liederhandschrift. o. S. Ms. El. f. 101. Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena. Digitalisat, www.collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00008190#tab0 (Stand: 01.12.2025).

bliebe: Unter den Liedern der ‚Sangspruch-Gruppe' fand das Prinzip der Tongleichheit Anwendung; d.h., es wurden für einzelne Lieder jeweils Töne anderer Autoren übernommen, wobei sich bei der Auswahl dieser Töne Überschneidungen zeigen. So verweist eine Überlieferung von Strophen unter „Meyster Stolle" bzw. „Alter Stolle" auf den Ton „Stolles Alment", der vermutlich auf mhd. *allmeinde*, d.h. ‚gemeinschaftliches Grundeigentum' zurückgeht, was auf die häufige Nutzung dieses Tons durch zahlreiche Sangspruchdichter anspielt.[955] Die Alment wurde in den Sangspruch-Handschriften J bzw. k für Hardeggers Lied I (Zählung nach C)[956] ebenso verwendet wie für Lied V des Schulmeisters von Esslingen[957], Lied I Walthers von Breisach[958] und Lied I Von Wengens[959]. Laut Kornrumpf handelt es sich bei der in diesen Liedern vorliegenden Form der Alment konkret um „Marners Ton"[960], womit zugleich eine Verbindung zu Lied II Walthers von Breisach besteht, dem Eckart Conrad Lutz „Nähe zum Marner"[961] zuschreibt. Hardeggers drittes Lied ist unterdessen in einem Ton gedichtet, der ihm selbst zugeschrieben wird, allerdings zugleich auch für Von Wengens Lied III verwendet wurde.[962] Reinmars von Brennenberg Hofton findet sich wiederum sowohl in Schulmeisters von Esslingen Lied III, das zudem Ähnlichkeiten zu Von Wengens dritten Lied aufweist, als auch in Von Wengens Lied II.[963] Angesichts dessen, dass das Prinzip der Tonidentität auch in der – wie Strophenvergleiche zeigen – von C unabhängigen Parallelüberlieferung wirksam ist, wird zugleich verdeutlicht,

---

[955] Vgl. KORNRUMPF, Gisela/WACHINGER, Burghart: Alment. Formentlehnung und Tönegebrauch in der mhd. Spruchdichtung, in: Cormeau, Christoph (Hg.): *Deutsche Literatur im Mittelalter – Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken*, Stuttgart 1979, S. 356–411, hier: S. 365f.; ZAPF, Volker: *Stolle und die Alment. Einführung – Edition – Kommentar*, Göttingen 2010.

[956] Vgl. KORNRUMPF, Gisela: Art. ‚Hardegger', in: *Verfasserlexikon* 3 (1981), Sp. 465f.

[957] Vgl. KORNRUMPF, Gisela: Art. ‚Schulmeister von Esslingen', in: *Verfasserlexikon* 8 (1992), Sp. 869–872, hier: Sp. 871.

[958] LUTZ, Eckart Conrad: Art. ‚Walther von Breisach', in: *Verfasserlexikon* 10 (1999), Sp. 639–641, hier: Sp. 640.

[959] Vgl. SCHIENDORFER, Max: Art. ‚Von Wengen', in: *Verfasserlexikon* 10 (1999), Sp. 849–852, hier: Sp. 851.

[960] Vgl. KORNRUMPF 1992, Sp. 871.

[961] Vgl. LUTZ 1999, Sp. 640.

[962] Vgl. SCHIENDORFER 1999, Sp. 465f.

[963] Vgl. KORNRUMPF 1992, Sp. 871.

dass es sich hierbei um ein überregionales mittelalterliches Sammelprinzip für Sangspruchlyrik handelte.

Bezüglich der Zusammensetzung von Lage XXVII liegt auf den ersten Blick wieder die Vermutung nahe, dass es sich um einen planvoll eingetragenen Textbestand und zwei ‚Lückenfüller'-Corpora gehandelt haben könnte: Während das Œuvre des Hardeggers noch vom Grundstockschreiber stammt, wurde das Corpus des Schulmeisters von Esslingen erst in einigem zeitlichem Abstand dazu von Schreiber E_s und jenes Walthers von Breisach von einem der spätesten C-Schreiber, G_s, eingetragen.[964] Das Corpus Walthers von Breisach unterscheidet sich zusätzlich auch optisch stark von den beiden anderen Werken, nachdem es in bildkünstlerischer und graphischer Hinsicht nicht fertiggestellt wurde: Es enthält keine Miniatur, der Autorname wurde lediglich mit Bleistift über dem Beginn des Textes notiert, und auch „der sonst übliche Schmuck der Strophen durch mehrzeilige Lombarden"[965] fehlt.[966] Die oben angeführten metrischen Bezüge zu den weiteren Sangspruch-Œuvres verdeutlichen allerdings, dass die letzten beiden Corpora nicht etwa zufällig noch an dieser Stelle eingefügt wurden, nachdem in der Lage noch Platz war, sondern dass sie der durch literaturgeschichtliches Wissen begründeten Konzeption entsprechen, die Lage XXVII zugrunde liegt. Die beiden Nachtragsschreiber erkannten offensichtlich das hier wirksame Anordnungsprinzip, das die Corpora von jenen mit Neidhart-Kontext abgrenzt, und berücksichtigten es bei der Positionierung ihrer Nachträge. Dies stellt zugleich einen Unterschied zum ‚Lückenfüller'-Corpus der Lage XXIV, Von Buchheim, dar, das – wie bereits erwähnt – abgesehen von der erst vom C-Maler erstellten Miniatur keine Neidhart-Bezüge aufweist.

IV.4 Neidhart-Bezüge in der ‚gemischten' Lage XXVIII

Die achtundzwanzigste Lage des Codex Manesse besteht insgesamt aus fünf Œuvres, hinsichtlich derer kein durchgehendes Anordnungsprinzip zu erkennen ist; daher ist hierbei von einer ‚gemischten' Lage die Rede. Nur die Corpora

[964] Vgl. HENKES-ZIN 2004, S. 18, 35.

[965] Vgl. HENKES-ZIN 2004, S. 2.

[966] Bei sämtlichen Werken in der anschließenden Lage XXVIII wiederum handelt es sich um Grundstock-Corpora.

Pfeffels, des Talers und Steinmars weisen diverse Bezüge zu Neidhart auf, wobei diese weniger spezifisch ausfallen als jene in den direkt an das Œuvre des Dichters angegliederten Lagen, allerdings nichtsdestotrotz eine mögliche Erklärung für die Positionierung der betreffenden Corpora im näheren Umfeld von Lage XXV darstellen. Nachdem die Corpora Von Wengens sowie Der Tugendhafte Schreiber bereits in Unterkapitel IV.3 im Kontext der ‚Sangspruch-Gruppe' diskutiert wurden, deren grundlegende Merkmale auch auf sie zutreffen, wird hierbei auf eine neuerliche Erwähnung dieser Textbestände verzichtet. Im Folgenden liegt der Fokus stattdessen auf jenen Charakteristika, die Lage XXVIII zumindest zu einem Teil mit Neidharts Werk verbindet. Des Weiteren sind auch in diesem Abschnitt zwischen den Autoren keine durchgehenden geographischen o.Ä. Übereinstimmungen feststellbar, sodass angesichts dessen sowie auch angesichts der divergierenden Überlieferungszusammenhänge der Corpora keine gemeinsame Vorlage für die Lage anzunehmen ist. Einmal mehr deutet alles darauf hin, dass es sich um eine von den C-Redaktoren selbst planvoll angelegte Abfolge von Œuvres handelt.

IV.4.1 Herr Pfeffel

Das Werk dieses Autors, das auf Bl. 302r/v überliefert ist, stellt mit nur drei Strophen eines der überschaubarsten im gesamten Codex Manesse dar. Zudem handelt es sich um eine singuläre Überlieferung; auch in der weiteren mittelhochdeutschen Dichtung wurde Pfeffel nicht erwähnt. Die Edition des Textcorpus in der Ausgabe *Die Schweizer Minnesänger* zeigt an, dass der Dichter von der früheren Forschung im Gebiet der heutigen Schweiz verortet wurde.[967] Dabei bestehen allerdings auch Hinweise auf eine österreichische Herkunft, die ihn wiederum in eine historiographische Nähe zu Neidhart bringen könnte: Den ersten liefert die Tatsache, dass der Name des Autors das typisch bairisch-

[967] Bartsch identifizierte ihn mit dem Basler Ritter *Heinricus pfeffili miles*, der 1243 urkundlich bezeugt ist; vgl. BARTSCH, Karl: *Sagen, Märchen und Gebräuche aus Mecklenburg*, Wien 1879/1880, S. 71–73, 421. Laut Grimme sind in seine ungefähr anzunehmende Schaffenszeit auch noch weitere Adlige mit ähnlichem Namen zu datieren; vgl. GRIMME, Fritz: Die Bezeichnung *her* und *meister* in der Pariser Handschrift der Minnesinger, in: *Germania* 33 (1888), S. 437–448; GRIMME, Fritz: Rezension zu Karl Bartsch, Die Schweizer Minnesänger, in: *Germania* 35 (1890), S. 302–339.

österreichische Diminutiv *-l* enthält.[968] Auch in frühen Beiträgen wurde angemerkt, dass der Name *Pfeffel* – der in diesem sprachlichen Kontext als ‚Pfaffe' zu verstehen wäre – im 13. Jahrhundert wiederholt mit Bezug auf Österreich erwähnt wurde.[969] Zweitens nennt bereits Soucin als Argument gegen die Schweiz eine Passage aus Pfeffels Text, in der Fürst Friedrich II. von Österreich erwähnt wird.[970] Diese beginnt folgendermaßen:

> *Ureude diu ist erwachet*
> *diu e verborgen lag*
> *so lange in osterlant die hat vns vf erhaben*
> *der fürste friderich*
> *des manig wol erlachet*
> *der sin ist worden rich*
> *er kan die siechen laben*
> *mit miltegebender hant*
> (C 1,I–VIII)

Hierbei handelt es sich um ein Herrscherlob auf den Herzog, der auch in Neidharts Dichtung mehrmals im Zuge von Heischestrophen genannt und als dessen Mäzen angenommen wird, für den der Autor am Wiener Hof arbeitete. Auch in Bezug auf Pfeffel erscheint das angesichts dieser Strophe, die in eine Klage über die persönlichen Lebensumstände des Sänger-Ichs übergeht und somit eine Heischestrophe bildet, zumindest plausibel. Nachdem Neidhart gelegentlich ebenfalls den Preis der Freigiebigkeit des Herzogs mit einem Verweis auf eigene materielle Bedürfnisse kombiniert, stellt diese Textstelle im Prinzip eine Systemreferenz auf dessen Lyrik dar. Die Erwähnung Friedrichs II. in Pfeffels Œuvre führte zudem dazu, dass seine Schaffenszeit auf den Zeitraum zwischen 1230 und 1246, d.h. während dessen Amtszeit, datiert wurde.[971] Dies würde ihn zu einem Zeitgenossen Neidharts machen, wobei auch der Wiener Hof als gemeinsamer Arbeitsort denkbar ist.

---

[968] Vgl. GRIMME 1888, S. 441.

[969] Vgl. GRIMME 1888, S. 441.

[970] Vgl. SOCIN, Adolf: Zu den Schweizer Minnesängern, in: *Germania* 36 (1891), S. 311–313, hier: S. 311f.

[971] SCHIENDORFER, Max: Art. ‚Pfeffel', in: *Verfasserlexikon* 7 (1989), Sp. 558–560, hier: Sp. 558.

Zugleich finden sich – wie bereits Wießner 1936 feststellte[972] – hier auch Ähnlichkeiten zum Inhalt der Str. II–IV von Neidharts Winterlied 29, das als C 65[126]–67[128] auch im Codex Manesse überliefert ist. In Analogie zu Pfeffel C 1 wird dort das Lob auf *fürste friderich* (Str. II,7), der im *osterlant* (V. III,4) verortet wird, mit der *vreude*-Thematik verbunden. Dabei wird beschrieben, wie sich die Personifikation *fro mvot* (Str. II,1) auf die Reise macht, *ob si ieman funde der in ganzen froeiden si* (II,2), und schließlich bei Fürst Friedrich erfolgreich ist. Mit dieser möglichen Einzeltextreferenz auf eine Passage in einem Neidhartlied wird Pfeffels Corpus zumindest zum Teil in einen Neidhart-Kontext gestellt.

Die weiteren beiden Strophen, die zwar wie auch die erste allesamt eine blaue Initialfarbe aufweisen, jedoch thematisch von C 1 sowie auch voneinander getrennt sind, zeigen hingegen keinerlei Anklänge an Neidharts Dichtung: Während C 2 eine an einen jungen Mann gerichtete Verhaltenslehre enthält, ist in C 3 ein hohes Minnelied überliefert.

IV.4.2 Der Taler

Das Corpus des Talers (Bl. 303r–304v, letzte Seite unbeschriftet), das zwölf Strophen bzw. vier Lieder umfasst, wurde ebenfalls in den *Schweizer Minnesängern* ediert. Es wird aufgrund seiner „formale[n], sprachliche[n], motivliche[n] und thematische[n] Gestaltung“[973] in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert. Zur Verortung des Autors gibt es zwei verschiedene Thesen, die einerseits in die Schweiz,[974] andererseits nach Schwaben verweisen, wobei es in beiderlei Hinsicht bis heute nur bei vagen Vermutungen blieb. Zum ersten Lied, das aus fünf Strophen besteht, befindet sich ebenfalls in Handschrift C unter „Ulrich von Winterstetten“ (Bl. 93v–94r, Grundstockcorpus-Nachtrag von A_s und J3) Parallelüberlieferung, wobei aufgrund von lexikalischen Unterschieden zwischen den beiden Liedversionen und einer Strophenumstellung eine gemeinsame Vorlage unwahrscheinlich

[972] Vgl. Wießner, Edmund: Die Preislieder Neidharts und des Tannhäusers auf Herzog Friedrich II. von Babenberg, in: *ZfdA* 73 (1936), S. 117–130.
[973] Vgl. Händl, Claudia: Art. ‚Der Taler‘, in: *Verfasserlexikon* 9 (1995), Sp. 590–592, hier: Sp. 592.
[974] Vgl. Händl 1995, Sp. 591.

erscheint. Dieses hohe Minnelied, das in der Forschung Winterstetten zugeschrieben wird,[975] stellt zusammen mit der Tatsache, dass die Miniatur des Talers jener Ulrichs von Winterstetten (Bl. 84v) ähnelt[976], einen Bezug auf Ulrich dar. Zudem wird in C 8,VII mit *der nifer* auch der Dichter Gottfried von Neifen erwähnt.

Während das Werk des Talers bisher primär in Hinblick auf derartige Einflüsse diskutiert wurde, erscheint für das Forschungsinteresse des vorliegenden Kapitels vor allem das dritte (C 7–9) und vierte Lied (C 10–12) von Relevanz, das auf ein Werbelied in Form eines Leichs (C 1) sowie auf die besagte Minneklage (C 2–6) folgen. Dabei handelt es sich um satirische Texte, in dem Systemreferenzen auf Neidharts Poetik erkennbar sind. Beiden Liedern gemeinsam sind in diesem Zusammenhang ein satirischer Duktus, wobei in C 10–12 auch die Nennung konkreter Figurennamen (C 10,I / C 11,VII / C 12,I: *kvenz*(*e*)*li*(*n*); C 11,I / C 11,VII: *heinzlin*) hinzukommt. C 7–9 setzt sich über das Konzept der Hohen Minne hinweg, indem sich das lyrische Ich darin in parodistischer Weise gegen übertriebenen Minnedienst wendet; in C 10–12 wird die Gattung des Botenliedes persifliert: Dort trägt zunächst das Sänger-Ich einem Boten namens Künzlein auf, seiner Minnedame eine Botschaft zu überbringen und als sein Stellvertreter für sie zu singen (vgl. Str. I). Künzlein jedoch möchte, dass ein anderer Bote namens Heinzlein diesen Dienst übernimmt, wobei sich dieser wiederum gegen den Auftrag wehrt, nachdem er um sein Leben fürchtet (vgl. Str. II). Schließlich fordert das lyrische Ich Künzlein dazu auf, im Kornfeld Roggen zu zerreiben sowie Äpfel und Pflaumen zu essen (vgl. Str. III). In der letzten Strophe des vierten Liedes kommt damit auch die für Neidhart typische Sexualmetaphorik in Spiel, die mittels des herbstlichen Roggenreibens (III,4) und der ebenfalls dieser Jahreszeit zugehörigen Früchte *apfel* und *kriechen* (III,6) evoziert wird. Der Bote Künzlein wird demnach implizit dazu animiert, sich dem Liebesspiel hinzugeben, was auch dem Duktus der Neidhart-Lieder mit Herbstthematik (C 116[198]–118[200], C 145[227]–149[231]) entspricht. Es

[975] Vgl. KLD, S. 592; SMS, S. 420.

[976] Beide Autorbilder zeigen die Übergabe eines Schriftstücks, wobei diese bei Ulrich von Winterstetten angesichts der Bedeutungsperspektive offenbar vom Autor an einen Boten erfolgt, während der Empfänger auf dem Autorbild des Talers der Dichter selbst ist; vgl. HÄNDL 1995, Sp. 590; WALTHER 1988, S. 204.

erscheint somit denkbar, dass das Werk des Talers aufgrund dieser inhaltlichen Nähe zum Œuvre Neidharts im Umfeld von dessen Corpus angeordnet wurde.

IV.4.3 Steinmar

Der Textbestand Steinmars (Bl. 308v–310v) enthält innerhalb von Lage XXVIII die meisten Bezüge zu Neidhart. Die Überlieferung zu diesem Autor ist singulär in Handschrift C erhalten und enthält 51 Strophen[977] bzw. 14 Lieder, die allesamt auf dem Gebiet der Liebesdichtung zu verorten sind. Darunter befinden sich Hohe Minnelieder (C 6–8, C 9–11, C 12–16, C 20–22[23], C 31[32]–33[34], C 34[35]–35[36], C 46[47]–48[49]), daneben aber auch ein frühes Herbstlied (C 1–5), eine parodistische Reflexion über die Rolle des Wächters im Tagelied (C 17–19), eine in ein bäuerliches Milieu verlagerte Tagelied-Szene (C 27[28]–30[3l]) sowie weitere späte Minnelieder, in denen ein betont höfisches Register Übertreibungen vonseiten des Sänger-Ichs sowie erotisch-sexuellen Metaphern gegenübersteht (C 23[24]–27[28], C 41[42]–45[46], C 49[50]–51[52]). Das erste Lied ist zugleich das einzige, das vom Grundstockschreiber A_s in Zusammenarbeit mit J1 bzw. J2 eingetragen wurde, während es sich bei C 6–51[52] um Nachträge von B_s / J4 handelt.

Wenngleich das Sänger-Ich in C 11,IV angibt, es könne Wien – die Stadt, in der sich wenige Jahrzehnte vor Steinmars postulierter Schaffenszeit Neidhart aufhielt – nie wieder in freudiger Gesinnung verlassen (*vnde muesse ich von wiene / niemer komen mit froeiderichen muote*), wird Steinmar in der Forschung dem alemannischen Raum zugeordnet. Wie auch in Bezug auf den Taler bleibt es in historiographischer Hinsicht nur bei Mutmaßungen, die zum einen in die heutige Schweiz verweisen – ein Berthold Steinmar von Klingnau hielt sich zeitweilig auch in Wien auf[978] –, zum anderen den Autor mit einem in Schwaben ansässigen Steinmar von Sießen-Stralegg identifizieren[979]. Tatsache ist, dass sich

[977] Aufgrund eines Fehlers in der Strophennummerierung, die Melchior Goldast Anfang des 17. Jahrhunderts durchführte, springt diese in der dritten Strophe von Lied VI von „21“ auf „23“. Der Fehler wurde von ihm offenbar nicht bemerkt, sodass die Strophe am Ende des Textcorpus mit „52“ nummeriert ist, obwohl es sich tatsächlich um Nr. 51 handelt.

[978] Vgl. GLIER 1995, Sp. 282.

[979] Vgl. KRYWALSKI, Diether: *Untersuchungen zu Leben und literaturgeschichtlicher Stellung des Minnesängers Steinmar*, München 1966.

die Rezeption des Autors auf den Südwesten des deutschsprachigen Raums konzentriert: Während die Herbstthematik des ersten Liedes vom Zürcher Dichter Hadlaub in freier Form aufgegriffen wurde, wird das Herbstlied C 1–5 im Schweizer Spiel *Vom Streit zwischen Herbst und Mai* zitiert (Str. V,1), in einer Basler Handschrift des späten 14. Jahrhunderts (Cod. B XI 8, Bl. 1v–2v) findet sich eine geistliche Kontra-faktur zu Steinmars Lied VII, und am Straßburger Münster existiert ein auf vor 1275 datiertes Relief mit einer Szene aus dem Herbstlied.[980]

Auch, wenn diese Indizien gegen geographische Korrelationen zwischen den beiden Autoren sprechen, sind in Steinmars Dichtung selbst doch Referenzen auf Neidharts Lyrik zu erkennen. In Bezug auf dessen poetisches System sind hierbei etwa konkrete Figurennamen zu nennen: Neben einem *Gebewin* (C 2,V) wird auch der Name „Steinmar" drei Mal erwähnt (C 2,VIII; C 16,II; C 27[28],I), wobei in Bezug auf die reale Aufführungssituation ebenso wie bei Neidhart bzw. wie auch beim Tannhäuser von einem Vexierspiel mit der Persona des Sänger-Ichs und jener der innerliterarischen Figur Steinmar gesprochen werden kann. Insbesondere im Lied C 23[24]–27[28] kommt es zur expliziten Thematisierung erfüllter Liebe, wobei die Geliebte – ebenso wie in C 49[50]–51[52] in einem bäuerlichen Milieu zu verorten ist. In C 49[50]–51[52] wird zudem der von Neidhart bekannte Aspekt der Materialisierung des Minnedienstes verbalisiert, wenn die Frau vom Mann als Gegenleistung für ihre Zuwendung materielle Güter fordert und er für sie Schuhe kauft, um ihre Gunst zu erringen. Wie in Kapitel III verdeutlicht wurde, ist auch die Verwendung typisch höfischen Vokabulars bei gleichzeitigem Bruch mit dem Konzept Hoher Minne, wie sie in den Lieder C 23[24]–27[28], 36[37]–40[41] und C 49[50]–51[52] auftritt, ein häufig von Neidhart gebrauchtes Stilmittel. Ebenso erinnert die Bemerkung in C 49[50]–51[52], dass sich die Geliebte statt zum Sprecher-Ich an *des meiers hof* (C 51[53],VI) begibt, an die wiederholte Erwähnung des ‚Oberbauern' eines Dorfes bei Neidhart. Das Herbstlied C 1–5 schließlich, durch dessen Inhalt auch das Autorbild auf Bl. 308v inspiriert ist, bildet eine Verbindung zu Neidharts bereits in Unterabschnitt III.1.4.2 genannten Liedern C 116[198]–118[200] und C 145[227]–149[231], in denen diese Jahreszeit in Kombination mit saisonalen Speisen vorkommt.

[980] Vgl. GLIER 1995, Sp. 284.

Darüber hinaus bietet Steinmars Strophe C 44[45], die dem satirischen Minnelied C 41[42]–45[46] angehört, eine mögliche Einzeltextreferenz auf eine Strophe aus Neidharts Winterlied 37. In Steinmars Lied folgt auf die Minneklage des Sänger-Ichs die plötzlich auf realhistorische Gegebenheiten abzielende Bemerkung *vil der kalten nahte / liden wir vf dirre vart / die der künig gen missen vert* (C 44,IV–VI), bevor erneut an die Geliebte appelliert wird und anschließend der Refrain einsetzt. Eine ähnliche Formulierung weist der Beginn von Neidharts Strophe C 112[194] bzw. c 54,IV auf, wo es heißt: *Dis ist ein reiniu vart / die wir gegen beiern tuon* (V. I–II). Während diese Verse bei Neidhart – wie in Kapitel III, Unterabschnitt 2.3.3 geschildert – in einem klaren Zusammenhang mit der Schilderung der Unannehmlichkeiten auf einem Feldzug stehen, erscheint die Erwähnung der *vart* eines realhistorischen Herrschers im Kontext von Steinmars Minneklage gänzlich unmotiviert und lässt dadurch umso mehr an den Einfluss eines anderen Corpus denken. Damit bleibt es hier nicht nur bei Systemreferenzen auf Neidhart, sondern auch das soeben genannte leicht veränderte Zitat einer konkreten Textpassage deutet auf eine Verbindung von Steinmars Dichtung mit der Lyrik Neidharts hin. Beide Elemente, d.h. teilweise Entsprechungen in Bezug auf das poetologische System der beiden Autoren sowie auch eine potentielle Einzeltextreferenz Steinmars auf Neidharts WL 37, können somit als Faktoren betrachtet werden, die möglicherweise für die Anordnung des Steinmar-Corpus im Umfeld der Neidhart-Lage XXV ausschlaggebend waren.

IV.4.4 Lage XXVIII im Kontext des Sammlungsaufbaus

Innerhalb dieser Lage werden zwei verschiedene Arten der Kohärenzbildung sichtbar: Einerseits sind die Sangspruch-Corpora des Von Wissenlo, Von Wengen sowie des Tugendhaften Schreibers über das Prinzip der Tongleichheit sowohl untereinander als auch mit Lage XXVII verbunden. Zusammen mit den Werken des Hardeggers, des Schulmeisters von Esslingen und Walthers von Breisach bilden sie die lagenübergreifende ‚Sangspruch-Gruppe'.

Andererseits wurden in Lage XXVIII mit Pfeffel, dem Taler und Steinmar auch drei Corpora eingetragen, die – wenn auch im Vergleich zu den Autoren in Lage XXIV in schwächerer Form – Neidhart-Bezüge aufweisen. Bei Pfeffel sind diese aufgrund von sprachlichen und historiographischen Untersuchungen, die

seine Verortung im bairisch-österreichischen Raum nahelegen, und der Erwähnung von Neidharts Mäzen Friedrich II. in seiner Überlieferung festzustellen. Die Werke des Talers und Steinmars sind durch den Einbezug verschiedener Neidhart-typischer poetologischer Elemente wiederum auf inhaltlicher Ebene mit Lage XXV verbunden. Angesichts dessen erscheint es schlüssig, dass auch diese drei Œuvres noch in relativer Nähe zum Neidhart-Corpus angeordnet wurden.

IV.5 Fazit zur Kontextualisierung des Neidhart-Corpus

Am Beginn dieses Kapitel stand die Feststellung, dass die Lagen XXIV bis XXVIII bzw. die darin enthaltenen Corpora nicht etwa in der Reihenfolge ihrer chronologischen Entstehung angeordnet wurden, sondern ihrer heutigen Zusammensetzung anderweitige Anordnungsprinzipien zugrunde liegen müssen. Dementsprechend wurde hier der Frage nachgegangen, welche Aussagen über einen potentiellen Gestaltungswillen der Redaktoren von Handschrift C in Bezug auf den Sammlungsaufbau derjenigen Lagen getroffen werden können, die um Neidharts Werk platziert sind. Dabei lag das Augenmerk auf möglichen überlieferungsbezogenen, historiographischen, metapoetischen, formalen sowie inhaltlichen Referenzen auf Neidharts Œuvre, die als Erklärung für eine Anbindung der Corpora fungieren können.

In Bezug auf die ersten drei Corpora von Lage XXIV – hier als ‚Neidhart-Lage' bezeichnet – wurden im Rahmen der Untersuchung deutliche Neidhart-Bezüge sichtbar, die sich auf inhaltlich-poetologischer, überlieferungsgeschichtlicher und historiographischer Ebene bewegen. Wenngleich die Frage nach einer gemeinsamen, im Neidhart-Kontext stehenden Vorlage für die Tradierung dieser Corpora im Ensemble offenbleiben muss, weisen verschiedene Indizien doch auf ein eigenständiges Vorgehen des C-Schreibers bei der Anordnung der Œuvres hin.

Während das Textcorpus des Von Buchheim in Lage XXIV als ‚Lückenfüller' ohne Neidhart-Bezüge fungiert, stellt die dazugehörige Miniatur des C-Malers einen Verweis das Neidhart'sche Konzept sinnlich-körperhafter Liebe dar. Damit besteht zudem wiederum eine Verbindung zu den beiden Autoren der Lage XXVI, deren Bilder im Gegensatz zu den Texten ebenfalls erotische Szenen

zeigen. Die ansonsten fehlende Verbindung zum angrenzenden Neidhart-Corpus wurde also auf bildkünstlerischer Ebene hergestellt.

Eine weitere Gruppierung bilden die Sangspruch-Corpora der Lagen XXVII und XXVIII, die durch die partielle Verwendung derselben Töne miteinander verknüpft sind. In den verbleibenden drei Corpora der Lage XXVIII sind wiederum historiographische, sprachliche und inhaltliche Neidhart-Bezüge feststellbar, die eine räumliche Anbindung der betreffenden Werke an Lage XV rechtfertigen.

Insgesamt wurden durch die Untersuchung der Lagen XXIV–XXVII unterschiedliche Typen der Kohärenzbildung erkennbar: Angliederungen an den prominenten Autor Neidhart aus inhaltlich-formalen, historiographischen bzw. überlieferungsgeschichtlichen Gründen, Bildbezüge zwischen verschiedenen Miniaturen sowie Tongleichheit in Sangspruch-Corpora. Diese Anordnungsprinzipien sind jeweils kleinräumig innerhalb der einzelnen Lagen bzw. über einzelne Lagengrenzen hinaus wirksam.

V Gesamtfazit und Ausblick

Im Zuge der vorliegenden Arbeit wurde das poetische Profil des Autorcorpus Neidharts in C anhand der Typisierung und Analyse der betreffenden Lieder untersucht. Nachdem dieses Œuvre bereits in den Anfängen der altgermanistischen Editionsphilologie nationalästhetischen sowie moralischen Werturteilen unterworfen war, was zur Aussonderung von als ‚unecht' erklärten Liedern sowie zur Bevorzugung der Leithandschrift R führte, wurde es bis heute nicht in seiner tatsächlich in der Handschrift vorhandenen Zusammensetzung in den Blick genommen. Die Betrachtung der Miniatur und des Textbestandes folgte dem rezeptionstheoretischen Autorkonzept nach Hans-Robert Jauß sowie dem von Albrecht Hausmann eingeführten Konzept der ‚Autorkonkretisation', gemäß dem das Bild eines Autors bzw. Werks durch die Auseinandersetzung mit seinem Œuvre vonseiten der Rezipientenschaft geschaffen wird. Zugleich werden die frühesten Neidhart zugeordneten Lieder als Beginn einer Textreihe angesehen, die diachron die Gattung des Dichtens im Neidhart'schen Stil bildet, das auch von anderen Autoren praktiziert wurde. Wie ebenfalls in Kapitel I ausgeführt wurde, ist die Abhandlung fernab von der produktionsästhetisch ausgerichteten Suche nach der ursprünglichen Autorintention durch die autororientierte Textkritik bzw. vom Gegenkonzept des mittelalterlichen Autorbegriffs und der Nivellierung sämtlicher Variationsformen durch die New Philology zu verorten. Statt einer Edition steht hier die möglichst handschriftengetreue Wiedergabe des C-Textes – vgl. Anhänge a), b) und c) – im Mittelpunkt, der ohne qualitative Wertung allein zum Zweck der Hervorhebung C-spezifischer Charakteristika mit der Parallelüberlieferung – sofern vorhanden – verglichen wird.

Als Vorarbeit für die eigentliche Beschäftigung mit Neidharts Œuvre in C wurde in Kapitel II die Rekonstruktion des vier Blätter bzw. 80 Strophen umfassenden Textverlustes durchgeführt, der Anfang des 17. Jahrhunderts durch Melchior Goldast während dessen philologischen Hilfsarbeiten für den St. Galler Juristen Bartholomäus Schobinger verursacht worden war. Mittels von Hinweisen auf die Identität der fehlenden Strophen bzw. Lieder bei Lothar Voetz 2000, in drei Publikationen Goldasts mit Abschriften bzw. -drucken aus dem Codex Manesse in seiner damaligen Zusammensetzung sowie mithilfe der

Parallelüberlieferung war es möglich, einen Großteil des verlorengegangenen Textes zu rekonstruieren. Die wichtigste Rolle spielte dabei der Hauptteil von Handschrift VadSlg Ms. 104 mit dem Titel *Hypomnemata*, in der Goldast zahlreiche Figuren- und Ortsnamen sowie Neidhart-spezifisches Vokabular aus den später herausgerissenen Seiten eingetragen hatte, wobei die betreffenden Lexeme oftmals in derselben oder einer ähnlichen Form auch in anderen Textzeugen vorzufinden waren. Dadurch konnte auf die Identität der jeweiligen, die fraglichen Eigennamen enthaltenden Strophen mit den in C fehlenden Strophen geschlossen werden.

In Bezug auf die erste, drei Blätter umfassende Textlücke (C *34–*93), in der sich mindestens fünf Winterlieder und die restlichen Strophen von zwei Sommerliedern befanden, lässt sich ein Lied ohne Natureingang sowie in inhaltlicher Hinsicht eine Tendenz zu Schilderungen feststellen, in denen Ordnungsgefüge ge- bzw. zerstört werden. Dies kann durch gewalttätiges Verhalten innerhalb des häufig thematisierten *dörper*-Milieus, durch das rasche Umschlagen vom Erwartungshorizont der Hohen Minne zur Beschreibung des Liebeswerbens um eine *dörper*-Frau sowie durch die parodistisch-desillusionierte Schilderung eines Kreuzzugsunternehmens geschehen. Die zweite Textlücke (C *150–*172), in der nur ein Blatt fehlt und das neben dem Rest eines Sommerlieds zwei zusätzliche Winterlieder enthielt, überlieferte wiederum ein Lied ohne Natureingang sowie Dörperklagen, die erneut von Konflikten bezüglich der sozialen Ordnung zeugen. Insgesamt konnten sieben ganze neue Lieder bzw. 51 Einzelstrophen[981] eindeutig, ein ganzes Lied bzw. 31 Einzelstrophen mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit und nur zwei Lieder – deren Liedtypus jedoch rekonstruierbar ist – bzw. 15 Einzelstrophen überhaupt nicht identifiziert werden. Dabei ergibt sich bezüglich des Textbestandes zudem eine Verlagerung des Übergewichts von den Sommer- zu den Winterliedern.

Nachdem nun das Neidhart-Corpus in einer nach aktuellem Forschungsstand möglichst vollständigen Form vorliegt, stand in Kapitel III,

[981] Wenn hier von „ganzen Liedern“ und „Einzelstrophen“ die Rede ist, so bedeutet das nicht, dass alle dieser Strophen jeweils Bestandteil der genannten Lieder sein müssen. Es können vielmehr zusätzlich zu den Strophen, die zu diesen Liedern gehören, zusätzlich noch welche eindeutig bis nicht sicher identifizierbar sein, die jeweils unterschiedlichen Liedern, doch keinem zur Gänze zuzuordnen sind. Daraus ergibt sich beispielsweise die Zählung „ein ganzes Lied bzw. 31 Einzelstrophen“ bei den wahrscheinlichen Zuordnungen – ein einziges Lied besteht bei Neidhart natürlich niemals aus 31 Einzelstrophen.

dem Hauptteil dieser Dissertation, seine Strukturierung und die Analyse ausgewählter Lieder im Fokus. Zunächst wurde im Zuge der Auseinandersetzung mit dem in C präsentierten Profil des Œuvres jedoch die Miniatur des Dichters betrachtet. Dabei wurde deutlich, dass diese durch den – in diesem Fall ehemaligen – Textbestand des Autors inspiriert wurde: Das Bedrängtwerden des Protagonisten durch die *dörper* verweist auf die Winterlieder und ist somit repräsentativ für einen Großteil des Œuvres, während seine Schwurgeste eine Anspielung auf eine Passage im vor dem Blattverlust auch im Codex Manesse vorhandenen WL *25 darstellt. Zudem lässt die Tatsache, dass der Blumenkranz auf dem Haupt des Dichters als einziger in der gesamten Handschrift ausschließlich in Rot gehalten ist, die Annahme einer Korrelation dieser Besonderheit mit den Alleinstellungsmerkmalen von Neidharts Liebesdichtung zu: Sein Werk ist das einzige in der gesamten Handschrift, das über mehrere Lieder hinweg explizit erotische Schilderungen enthält. Die Gesamtheit dieser Aspekte deutet darauf hin, dass auch der Grundstockmaler über detaillierte Kenntnisse seines Werks verfügte.

Angesichts des Fehlens poetologischer Regelwerke für das Mittelalter stellte sich u.a. in Bezug auf die Lieder Neidharts bereits seit dem Beginn der neuzeitlichen Beschäftigung mit seinem Œuvre die Frage, wie sich dieses beschreiben lässt. Rochus von Liliencrôns bereits 1848 getroffene Unterscheidung in Sommer- und Winterlieder erweist sich hierfür prinzipiell als geeignet, greift jedoch in seiner strikten Fokussierung auf die Natureingänge sowie bestimmte formale Eigenschaften zu kurz. Auch die typologischen Modelle von Kurt Ruh und Günther Schweikle sind für die C-Lieder nicht inklusiv genug, wohingegen die für die Sommerlieder in R entworfene, an Franz-Josef Worstbrocks dreiteiliges Konstruktionsprinzip angelehnte Typologie von Anna Kathrin Bleuler für die Beschreibung der Lieder am geeignetsten erscheint. Ebendiese diente als Basis für jenes typologische System, das im Folgenden für den gesamten Textbestand Neidharts in C erstellt wurde. Sowohl in Bezug auf die Sommer- als auch die Winterlieder wurden hierfür jeweils eine Grundform sowie verschiedene Variationsformen festgelegt, wobei ein Lied entweder ersterer oder einer bis drei verschiedenen Variationsform(en) angehören kann.

In Bezug auf die Sommerlieder zeigte sich die Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen den Liedtypen I (mit sechs Variationsformen), II und einer Mischform aus Liedtypus I und II, während ein Text, der R-Bleulers Liedtypus III entsprechen würde, nicht in Erscheinung tritt. In inhaltlicher

Hinsicht war gegenüber der Parallelüberlieferung der betreffenden Lieder in C eine häufigere Erwähnung und stärkere Betonung der (Zer-)Störung von Ordnungsgefügen zu beobachten: Stärkere Bezüge zum System der Hohen Minne und gleichzeitig häufige Schilderungen von explizit erotisch-sexuellen Erwartungen bzw. Handlungen evozieren einen Bruch mit literarischen Normen des ‚klassischen' Minnesangs. Gegenüber der Parallelüberlieferung zeigen sich mehr inhaltliche Extreme, und die narrative Kohärenz erweist sich als nicht immer gegeben. Eines der Sommerlieder stellt zudem offenkundig eine satirisch-polemische Replik auf Walthers *Lindenlied* (L 39,11) dar.

Für die Winterlieder wurde im Rahmen dieser Arbeit erstmals eine am dreiteiligen Konstruktionsprinzip orientierte Typologie erstellt, wobei hier nur ein einziger Liedtypus mit acht Variationsformen zu konstatieren war. Hierbei wurde erneut ein Schwerpunkt auf Normbrüchen erkennbar, die einerseits – die Hohe Minne betreffend – durch die Beschreibung des Erotischen und Sexuellen vonstattengehen, andererseits die Beschreibung von teilweise gewaltsamen Konflikten zwischen den *dörpern* betreffen. Korrelationen zwischen Form und Inhalt der Lieder beziehen sich etwa auf die Etablierung einer Ringkomposition durch drei singuläre Endverse in WL 17, die mit der Darstellung der Geliebten als adlige Dame am Beginn und Ende des Liedes einhergeht, oder die Störung der narrativen Kohärenz in SL 11, welche die aussichtslose Lage des Sänger-Ichs widerspiegelt. Anders als in der früheren Forschung wurden solche Korrelationen, die auf den ersten Blick nicht normgetreu erscheinen, in dieser Arbeit vielmehr als poetische Qualität denn als Zeichen der Minderwertigkeit der C-Überlieferung gegenüber anderen Handschriften gewertet. Neben einer tendenziellen Betonung der Perspektive des Sprecher-Ichs waren auch Übereinstimmungen mit dem Tannhäuser-Corpus auf der Ebene der Systemreferenz zu finden.

Im Allgemeinen spiegelt die Tatsache, dass die von Bleuler für die R-Sommerlieder entworfene Typologie in Bezug auf C flexibilisiert werden musste, nachdem sich einzelne Variationsformen nicht gleichermaßen bündeln lassen, das gegenüber der älteren Handschrift größere formale und thematische Spektrum der Lieder im Codex Manesse wider. In vielen Fällen wurde die Perspektive der Forschung auf die Vielfalt der C-Texte durch die bereits im 19. Jahrhundert erfolgten editorischen Eingriffe bis heute stark eingeengt, und es ist deutlich geworden, dass zum Zweck ihrer neuerlichen Sichtbarmachung sowohl die tatsächlich den handschriftlichen Eintragungen entsprechende

Wiedergabe des Textes als auch die Rekonstruktion des Blattverlustes und der Miteinbezug der Parallelüberlieferung notwendig ist. Im Zuge dessen zeigte sich auch, dass die in Editionen weitgehend ausgeklammerten singulär in C überlieferten Lieder in formaler Hinsicht besonders häufig ‚extreme' Ausprägungen – bezüglich der Reduktionsform und Abweichungen bei Strophenform und Thematik – aufweisen und sich auch thematisch – etwa in Hinblick auf frühe Anklänge an die Gattung des Herbstliedes – vom Inhalt weiterer Handschriften unterscheiden. Mittels nur in C überlieferter Strophen werden gegenüber der Parallelüberlieferung andere Schwerpunkte gesetzt. Zugleich wird die Grenze zwischen liedinternem und -externem Kommunikationssystem hier tendenziell seltener aufgebrochen, was mit einer Verlagerung der Perspektive auf die rein fiktionale Rolle des Sängers als Liebender zu begründen ist.

Kapitel IV widmete sich der Frage danach, warum das Neidhart-Corpus gerade an derjenigen Position in den Codex Manesse eingeordnet wurde, wo es heute zu finden ist. Lage XXV, die das Werk des Autors enthält, stellt zwar eine der frühesten Eintragungen im Codex dar, ist im Vergleich zu den anderen Corpora der ersten Arbeitsphase des Grundstockschreibers jedoch viel weiter hinten platziert. Es zeigte sich, dass tatsächlich eine inhaltliche Anbindung an die umliegenden Autorcorpora erkennbar ist, sodass hier von einer planvollen Anordnung vor dem Hintergrund literaturgeschichtlichen Wissens vonseiten der Schreiber bzw. C-Redaktoren die Rede sein kann.

Dabei sind jeweils kleinräumige Ordnungsprinzipien wirksam: Die ersten drei Corpora von Lage XXIV, die als ‚Neidhart-Lage' bezeichnet wurde, weisen überlieferungsgeschichtliche, inhaltlich-poetologische sowie in einem Fall auch historiographische Bezüge zu Neidhart auf und sind somit in mehrfacher Hinsicht an Neidharts unmittelbar nachfolgendes Œuvre angebunden. Nicht der Fall ist dies bei Von Buchheim, dem letzten Corpus in Lage XXIV, wo die Parallelüberlieferung in zwei weiteren C-Corpora darauf hindeutet, dass es sich hierbei um einen ‚Lückenfüller' handeln dürfte, der aus verschiedenen Vorlagen zusammengetragen wurde. Lediglich das Autorbild deutet auf die für Neidhart typische Betonung des Aspekts des erotisch-sexuellen Begehrens hin. Über eine dahingehende Funktion der Miniatur ist dieses Œuvre wiederum mit den beiden in der Neidhart nachfolgenden Lage XXVI verbunden: Die Textcorpora von Heinrich Teschler und Rost, Kirchherr von Sarnen, weisen per se keinerlei Bezüge zu dem Dichter auf, sondern diese entstehen durch die explizit erotischen

bildkünstlerischen Darstellungen in den beiden Miniaturen. Die Eintragung dieser Autoren in derselben Lage wird zugleich dadurch erklärt, dass sie beide gleichermaßen in zeitlicher und räumlicher Nähe zur Herstellung des Codex Manesse zu verorten sind. Die übernächste Lage XXVIII enthält schließlich zumindest drei Textbestände mit Referenzen auf Neidhart, welche sich auf der Ebene der Historiographie und Poetik bewegen und insgesamt unspezifischer ausfallen als jene in Lage XXIV. Die weiteren Corpora der Lage gehören einer in keinerlei Zusammenhang mit Neidhart stehenden ‚Sangspruch-Gruppe' an, die sie jedoch mit Lage XXVII verbindet, nachdem dort sämtliche Œuvres dieser Lyrikgattung angehören. Diese Gruppe ist dadurch gekennzeichnet, dass die insgesamt fünf darin enthaltenen Corpora neben ihrer thematischen Zusammengehörigkeit untereinander auch Verknüpfungen bezüglich der Überlieferungsgeschichte und partielle Tongleichheiten aufweisen.

Blickt man abschließend nochmals auf jene Gesichtspunkte zurück, die Franz-Josef Holznagel 1995 in seiner überblickhaften Darstellung bezüglich der Charakteristika des Textcorpus Neidharts in Handschrift C anführte[982] (vgl. Kapitel I), so lässt sich ein Großteil seiner Aussagen in modifizierter Form bestätigen. Der Textbestand in C stellt insgesamt in der Tat „das Komische, Burleske und z.T. auch Zotige"[983] in den Vordergrund, wobei er anders als R auch Lieder ohne Natureingang, mit Refrain und erotischer Thematik überliefert. Auch für die Sommerlieder gilt nach wie vor, dass die meisten von ihnen Mutter-Tochter-Gespräche beinhalten.

Was Holznagel jedoch nicht vorlag, waren Angaben zum Inhalt der aus dem Corpus herausgerissenen Blätter. Anhand der rekonstruierten diesbezüglichen Daten kann nun gesagt werden, dass die von ihm erwähnte „charakteristische Verlagerung der Schwerpunkte"[984] gegenüber Handschrift R nicht – wie von ihm angegeben – der Tatsache zuzuschreiben ist, dass im Codex Manesse anders als in R eine größere Anzahl an Sommer- als an Winterliedern überliefert wäre. Wie die Blattrekonstruktion gezeigt hat, lag das ursprüngliche Übergewicht des Corpus vielmehr bei letzterem Liedtypus – was der Tatsache jedoch keinen Abbruch tut, dass sich der Textbestand als ein im Vergleich zur Paralleltradition überaus innovativer und vielgestaltiger erweist. Anhand der Rekonstruktion

[982] Vgl. HOLZNAGEL 1995, S. 343–352; insb. S. 351f.
[983] HOLZNAGEL 1995, S. 352.
[984] HOLZNAGEL 1995, S. 351.

treten zudem noch weitere Lieder ohne Natureingang zum bekannten Textbestand hinzu, was Holznagels oben genannte dahingehende These zusätzlich bestätigt. Seine Annahme, dass die „Töne mit Minneklage und erfolglosem Dienst [...] zugunsten der genrehaften Lieder [zurücktreten]“[985], muss allerdings angesichts einiger rekonstruierter Winterlieder mit durchaus an der Hohen Minne orientiertem Inhalt relativiert werden. Anhand der in dieser Dissertation vorgenommenen eingehenden Analyse sämtlicher erhaltener wie auch rekonstruierter Lieder lässt sich nun darüber hinaus von einem übergreifenden Schwerpunkt des Corpus auf Ordnungsbrüchen sprechen, die in vielfältiger Weise realisiert werden können.

Nach heutigem Forschungsstand findet sich die Überlieferung zu Neidhart in insgesamt 25 Handschriften aus dem 13. bis 16. Jahrhundert sowie in drei Drucken aus dem 16. Jahrhundert.[986] Die vorliegende Arbeit zur Profilierung des Autorcorpus des Dichters im Codex Manesse deckt zwar die drittgrößte Überlieferung von Liedern Neidharts bzw. sogar das umfassendste Œuvre unter den Lyrik-Sammelhandschriften ab, womit – besonders nach der weitgehenden Rekonstruktion des Blattverlustes – eine nicht geringe Menge an Liedern bzw. Strophen analysiert und typisiert wurde. Zum einen war es im Rahmen dieser Abhandlung jedoch nicht möglich, alle in C enthaltenen Neidhart-Lieder detailliert im Hinblick auf für diese Handschrift spezifische Eigenschaften zu überprüfen, sondern es musste eine Auswahl von als besonders repräsentativ erachteten Texten getroffen werden, die einer ausführlichen Betrachtung unterzogen wurden.

Ein Forschungsdesiderat besteht somit aus der eingehenden Auseinandersetzung mit sämtlichen weiteren Liedern, die sich in dem Œuvre befinden, um das poetische Profil dieses Textbestands noch weiter zu schärfen. Zum anderen handelt es sich beim Gegenstand dieser Untersuchung gemessen an der Gesamtanzahl der Neidhart-Corpora in den verschiedenen Handschriften und Drucken nur um einen kleinen Teil all jener Zeugnisse, in Bezug auf die eine derartige Analyse noch aussteht. Die Neidhart-Tradition zahlreicher weiterer Überlieferungsträger wurde jeweils nach wie vor nicht für sich genommen als eigenständiges Corpus – d.h. unabhängig von anderweitigen Textzeugen bzw. vor allem der von Haupt als Leithandschrift deklarierten Handschrift R – in den

[985] HOLZNAGEL 1995, S. 351.
[986] Vgl. SCHWEIKLE 1990, S. 1.

Blick genommen. Ausgenommen davon sind lediglich die Texte in letzterer Handschrift, nach der sämtliche Neidhart-Lieder ediert wurden, und dabei wiederum insbesondere die Sommerlieder in R, denen sich sowohl Warning 2007 als auch Bleuler 2008 ausführlich gewidmet haben. Es wäre jedoch wünschenswert, auch sämtliche weiteren Textbestände in typologischer Hinsicht zu erfassen und sich mit ihrer spezifischen Konstitution – wiederum mit besonderem Augenmerk auf die singulär überlieferten Lieder sowie den Vergleich mit der Parallelüberlieferung – auseinanderzusetzen.

Am Beginn eines dahingehenden Vorhabens könnte die Beschäftigung mit den in den genannten Arbeiten ausgeklammerten Winterliedern in R stehen. Des Weiteren würde sich eine Analyse von Handschrift c angesichts des großen Umfangs an darin erhaltenen Neidhart-Liedern anbieten, bevor nach der Untersuchung der Autorcorpora in den neben dem Codex Manesse weiteren beiden Liederhandschriften A und B ein Übergang zu Textbeständen in jüngeren bzw. ein geringeres Corpus überliefernden Zeugnissen erfolgen könnte. Bisher hat sich gezeigt, dass das Œuvre in C gegenüber dem ca. 20–30 Jahre älteren in R weitaus variationsreichere und zu inhaltlichen Extremen tendierende Neidhart-Lieder bietet; ein Vergleich zwischen den poetischen Profilen unterschiedlich datierter Zeugnisse würde Aufschluss darüber geben, ob es sich dabei um eine häufiger zu beobachtende Entwicklung handelt und welche etwaigen weiteren Veränderungen in der Zusammensetzung der Textbestände im Laufe der Zeit – d.h. gemäß der rezeptionsästhetischen Gattungstheorie: innerhalb der Neidhart zugeordneten Bestandteile dieser Textreihe – erkennbar sind.

Mit derartigen Untersuchungen verbunden wäre zugleich auch die Erstellung von Typologien für sämtliche dieser weiteren Corpora. Anhand dieser könnten einerseits ebenfalls Aussagen über die hohe bis geringe Varianz der zugehörigen Lieder gegenüber der Grundform und damit über dem Textbestand inhärente formal-inhaltliche Flexibilität bzw. Konstanz getroffen werden. Andererseits würden bereits etwaige durch die Beschaffenheit der Lieder notwendige Modifikationen gegenüber der für R bzw. C erstellten Typologie – ebenso wie im Fall des C-Corpus – über bestimmte Charakteristika des Œuvres im Vergleich zu jenem Auskunft geben, dessen Typologie modifiziert werden musste. Als übergeordnetes, langfristiges Ziel eines derartigen Unterfangens wäre es schließlich erstrebenswert, die für die einzelnen Neidhart-Corpora geschaffenen typologischen Systeme zu vereinen und so eine Gesamt-Typologie der Lieder des Autors zu begründen, innerhalb derer alle ihm zugeschriebenen oder eindeutig

zuordenbaren Texte verortet werden können. Dadurch könnte anhand eines einzigen Systems das gesamte Spektrum an poetischer Vielfalt abgebildet werden, die dem Œuvre des Dichters innewohnt, was einen weiteren gewinnbringenden Beitrag zur Neidhart-Forschung darstellen würde.

Literaturverzeichnis

Quellen

Berliner Liederhandschrift x. Ms. germ. fol. 922. Digitalisat. Berlin, Staatsbibliothek, www.digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN726185647 (Stand: 01.12.2025).

Berliner Neidhart-Handschrift c, Ms. germ. fol. 779, Berlin, Berliner Staatsbibliothek, www.digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN721568572 (Stand: 01. 12.2025).

Berliner Neidhart-Handschrift R, Ms. germ. fol. 1062, Berlin, Berliner Staatsbibliothek, www.digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN721570089 (Stand: 01. 12.2025).

Die Manessische-Lieder-Handschrift, Bd. 1: Faksimile-Ausgabe, Bd. 2: Einleitungen von Rudolf Sillib, Friedrich Panzer und Arthur Haseloff, Leipzig 1925–1929.

Eghenvelder Liedersammlung, Cod. Ser. nova 3344, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, www.cantusplanus.at/common/projektphp/signatur2.php?Signatur=sn03344 (Stand: 01.12.2025).

Frankfurter Neidhart-Fragment O. Ms. germ. oct. 18, Frankfurt a. M., Goethe-Universität Frankfurt a. M., www.sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/msma/urn/urn:nbn:de:hebis:30: 2-15155 (Stand: 01.12. 2025).

Goldast von Haiminsfeld, Melchior: *Confusanea variarum observationum*. Genevae, Episcopicellae Helvetiorum (= Genf, Bischofszell) 1599–1605 [Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek, Sammlung Goldast, msa 0097].

Goldast von Haiminsfeld, Melchior: *Hypomnemata in aulicorum Poetarum Carmina amatoria sive Odas Eroticas*, o.D. [St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana, Vadianische Sammlung, Ms 104].

Goldast von Haiminsfeld, Melchior: *Paraeneticorum veterum pars I (1604).* Im Nachdruck herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Manfred Zimmermann. Stuttgart 1980 (= Litterae 64).

Goldast von Haiminsfeld, Melchior: *Verantwortung und entschuldigung Melchior Goldasts von Bischoffzell wegen der Bücher zu Sant Mangen*, 1605 [St. Gallen, Stadtarchiv, Tr. Q, 6c].

Goldast, Melchior: *Virorum Cll. Et Doctorum Ad Melchiorem Goldastum JCtum & Polyhistorem celebratissimum Epistolae ex Bibliotheca* Henrici Günteri Thülemarii, JC. editae. Accedit in calce Forstnerianarum Epistolarum Mantissa, Francofurti, Spirae [= Frankfurt a. M., Speyer] 1688.

Große Heidelberger Liederhandschrift (‚Codex Manesse'), Cod. Pal. germ. 848, Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, www.digi.ub.uni-heidelberg.de/sammlung2/allg/cpg.xml?docname=cpg848 (Stand: 01.12.2025).

Hs. Miszelaneen (o. S.), Sterzing, Stadtarchiv Sterzing, www.literature.at/viewer.alo?objid=14101&page=1&viewmode=fullscreen (Stand: 01.12.2025).

Jenaer Liederhandschrift (o. S.), Ms. El. f. 101, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, www.collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00008190#tab0 (Stand: 01.12.2025).

Jöst, Erhard (Hg.): Die Historien des Neithart Fuchs. Nach dem Frankfurter Druck von 1566, in Abbildung hg. von Erhard Jöst, Göppingen 1980 (= Litterae 49).

Kleine Heidelberger Liederhandschrift A und Anhang a, Cod. Pal. germ. 357, Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, www.digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg357/0072 (Stand: 01.12.2025).

Kolmarer Liederhandschrift k, Cod. germ. mon. 4997, München, Bayerische Staatsbibliothek, www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00105055 (Stand: 01.12.2025).

Mischhandschrift Cod. Pal. germ. 696, Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, www.digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg696 (Stand: 01.12.2025).

Neidhart Hs. Cb. Cod. germ. mon. 5249 26, München, Bayerische Staatsbibliothek, www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00135148?page=,1 (Stand: 01.12.2025).

Nürnberger Urkundenbuch, bearb. vom Stadtarchiv Nürnberg, Nürnberg 1959, Nr. 294, 302, 383, 391.

Pfaff, Fridrich (Hg.): Die Große Heidelberger Liederhandschrift (‚Codex Manesse'), in getreuem Textabdruck, 2., verbesserte und ergänzte Auflage, bearb. von Hellmut Salowsky, mit einem Verzeichnis der Strophenanfänge und 7 Schrifttafeln, Heidelberg 1984 [Erstdruck: 1909].

Regesta Imperii, V, Nr. 4511.

Rudolf von Ems: *Wilhelm von Orlens*, BSB Cgm 63, München, Bayerische Staatsbibliothek, www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00102987?page=,1 (Stand: 01.12.2025).

Scheibler'sches Wappenbuch, Cod. icon. 312 c, München, Bayerische Staatsbibliothek, www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/3J5D2RBASIEFQVLJUQZSTXUG7YHLPR7N (Stand: 01.12. 2025), S. 226.

Scherer, Georg Caspar: *Die Stadtbibliothek St. Gallen (Vadiana). 1. Teil: Geschichte der öffentlichen Bibliothek der Stadt St. Gallen 1551–1801*, hg. von Hans Fehrlin, mit 9 Abbildungen. St. Gallen, Tschudy 1951 (= Neujahresblatt des Historischen Vereins des Kantons St. Gallen 91).

Weingartner Liederhandschrift. HB XIII 1. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, www.digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=12064&tx_dlf%5B page %5D=1 (Stand: 01.12.2025).

Nachschlagewerke

BMZ = BENECKE, Georg Friedrich / MÜLLER, Wilhelm / ZARNCKE, Friedrich (Hgg.): *Mittelhochdeutsches Wörterbuch.* Mit Benutzung des Nachlasses von Georg Friedrich ausgearbeitet von Wilhelm Müller und Friedrich Zarncke. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1854–1866 mit einem Vorwort und einem zusammengefaßten Quellenverzeichnis von Eberhard Nellmann sowie einem alphabetischen Index von Erwin Koller, Werner Wegstein und Norbert Richard Wolf, Stuttgart 1990.

HWB = LEXER, Matthias (Hg.): *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer*. Zugleich als Supplement und alphabetischer Index zum Mittelhochdeutschen Wörterbuch von Benecke Müller-Zarncke. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1872–1878 mit einer Einleitung von Kurt Gärtner, Stuttgart 1992.

INSTITUT FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE DES MITTELALTERS, Philipps-Universität Marburg (Hg.): *Handschriftencensus. Eine Bestandsaufnahme der handschriftlichen Überlieferung deutschsprachiger Texte des Mittelalters*, www.handschriftencensus.de (Stand: 01.12.2025).

GEORGES, Karl-Ernst/BAIER, Thomas (Hgg.): *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch.* Aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel ausgearb. von Karl-Ernst Georges, hg. von Thomas Baier, bearb. von Tobias Danzer, Darmstadt 1913 [neu überarbeitet 2013, Nachdruck 2019].

SCHNELLER, Andreas (Hg.): *Bayerisches Wörterbuch*. 2., mit des Verfassers Nachträgen verm. Ausgabe, hg. von Johann Andreas Schneller, bearb. von G. K. Frommann, München 1872–1977 [Nachdruck Aalen 1973].

WIEßNER, Edmund (Hg.): *Kommentar zu Neidharts Liedern*, Leipzig 1954.

WIEßNER, Edmund (Hg.): *Vollständiges Wörterbuch zu Neidharts Liedern*, Leipzig 1954.

Textausgaben

BEIN, Thomas (Hg.): *Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche*, 15., veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns, neu hg. von Thomas Bein, Berlin/Boston 2013.

BENECKE, Georg Friedrich (Hg.): *Beyträge zur Kenntniss der Altdeutschen Sprache und Literatur*, Bd. 1, Theil 1: *Minnelieder. Ergänzung der Sammlung von Minnesingern*. Nachdruck der Ausgabe von 1810–1832, Wiesbaden 1966.

BENNEWITZ-BEHR, Ingrid (Hg.): Die Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779). Transkription der Texte und Melodien von Ingrid Bennewitz-Behr unter Mitwirkung von Ulrich Müller, Göppingen 1981 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 356).

BODMER, Johann Jakob (Hg.): *Proben der alten schwäbischen Poesie des Dreyzehnten Jahrhunderts. Aus der Manesischen Sammlung*, Zürich 1748.

BODMER, Johann Jakob/BREITINGER, Johann Jakob (Hgg.): Sammlung von Minnesingern aus dem schwaebischen Zeitpuncte, CXL Dichter enthaltend. Durch Ruedeger Manessen, weiland des Rathes der Uralten Zyrich. Aus der Handschrift der koeniglich-franzoesischen Bibliothek herausgegeben, Zyrich 1758/59.

BOUEKE, Dietrich (Hg.): *Materialien zur Neidhart-Überlieferung*, München 1967 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 16).

HAUPT, Moriz: *Neidhart von Reuenthal*, Leipzig 1858.

HMS = HAGEN, Friedrich Heinrich von der (Hg.): *Minnesinger. Deutsche Liederdichter des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts, aus allen bekannten Handschriften und früheren Drucken gesammelt und berichtigt, mit den Lesarten derselben, Geschichte des Lebens der Dichter und ihrer Werke, Sangweisen der Lieder, Reimverzeichnis der Anfänge, und Abbildungen sämmtlicher Handschriften*, 4 Bde., Leipzig 1838–1856 [Neudruck: Aalen 1962/63].

HW = HAUPT, Moriz (Hg.): *Neidharts Lieder*, 2. Aufl., neu bearb. von Edmund Wießner, Leipzig 1923.

KLD = KRAUS, Carl von (Hg.): *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*, Bd. 1: *Text*, Bd. 2: *Kommentar*, 2. Aufl., durchges. von Gisela Kornrumpf, Tübingen 1978.

PFEIFFER, Franz (Hg.): Konrad von Megenberg: *Das Buch der Natur*. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache, Stuttgart 1861.

SNE = MÜLLER, Ulrich/BENNEWITZ, Ingrid/SPECHTLER, Franz-Viktor (Hgg.): *Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke.* Bd. 1: *Neidhart-Lieder der Pergament-Handschriften mit ihrer Parallelüberlieferung*, Bd. 2: *Neidhart-Lieder der Papier-Handschriften mit ihrer Parallelüberlieferung*, Bd. 3: *Kommentare zur Überlieferung und Edition der Texte und Melodien in Band 1 und 2, Erläuterungen zur Überlieferung und Edition, Bibliographien, Diskographie, Verzeichnisse und Konkordanzen*, Berlin/New York 2007.

SMS = SCHIENDORFER, Max (Hg.): *Die Schweizer Minnesänger.* Nach der Ausgabe von Karl Bartsch neu bearb. und hg. von Max Schiendorfer, Tübingen 1990.

WIEßNER, Edmund (Hg.): *Die Lieder Neidharts*, Tübingen 1955 (= Altdeutsche Textbibliothek 44).

WIEßNER, Edmund/SAPPLER, Paul/LOMNITZER, Helmut (Hgg.): *Die Lieder Neidharts*, Tübingen 1984 (= Altdeutsche Textbibliothek 44).

Sekundärliteratur

ADAM, Wolfgang: Die *wandelunge*. Studien zum Jahreszeitentopos in der mittelhochdeutschen Literatur, Heidelberg 1979.

ALEWYN, Richard: Naturalismus bei Neidhart von Reuental, in: *ZfdPh* 56 (1931), S. 37–69.

ANDERMANN, Kurt: Zur Herkunft des Minnesängers von Buochein, in: *Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins* 136 (1988), S. 17–34.

ANDERSEN, Elizabeth/HAUSTEIN, Jens/SIMON, Anne/STROHSCHNEIDER, Peter (Hg.): *Autor und Autorschaft im Mittelalter*. Kolloquium Meißen 1995, Berlin/New York 1998.

BAADE, Anne A.: *Melchior Goldast von Haiminsfeld. Collector, Commentator and Editor*, New York 1992 (= Studies in Old Germanic Languages and Literatures 2).

BALLHAUS, Alexander: *Liebe und Sex im Mittelalter*, Bergisch-Gladbach 2009.

BÄRMANN, Michael: *Herr Göli. Neidhart-Rezeption in Basel*, Berlin/New York 1995.

BARTSCH, Karl: *Sagen, Märchen und Gebräuche aus Mecklenburg*, Wien 1879/1880.

BAUSCHKE, RICARDA: *Die „Reinmar-Lieder" Walthers von der Vogelweide. Literarische Kommunikation als Form der Selbstinszenierung*, Heidelberg 1999.

BECKER, Hans: *Die Neidharte. Studien zur Überlieferung, Binnentypisierung und Geschichte der Neidharte der Berliner Handschrift germ. fol. 779 (c)*, Göppingen 1978 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 225).

BENNEWITZ, Ingrid: *Fro welt ir sint gar hüpsch und schoen...* Die ‚Frau Welt'-Lieder der Handschriften mgf 779 und cpg 329*, in: Mück, Hans-Dieter/Müller, Ulrich (Hgg.): *Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft* 4 (1986/87), S. 117–136.

BENNEWITZ-BEHR, Ingrid: *Original und Rezeption. Funktions- und überlieferungsgeschichtliche Studien zur Neidhart-Sammlung R*, Göppingen 1987.

BENNEWITZ, Ingrid: Die Überlieferung der Neidhart-Lieder, in: Springeth, Margarete/Spechtler, Franz-Viktor (Hgg.): *Neidhart und die Neidhartlieder. Ein Handbuch*, Berlin/New York 2018, S. 55–60.

BLECK, Reinhard: *Neidharts Kreuzzugs-, Bitt- und politischen Lieder als Grundlage für seine Biographie* (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 661), Göppingen 1998.

BLEULER, Anna Kathrin: *Überlieferungskritik und Poetologie. Strukturierung und Beurteilung der Sommerliedüberlieferung Neidharts auf der Basis des poetologischen Musters*, Tübingen 2008 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 136).

BLEULER, Anna Kathrin: Rezension zu: Neidhart. Lieder, Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke, 3 Bde, hg. von Ulrich Müller, Ingrid Bennewitz, Viktor Spechtler, Berlin/New York 2007, in: *Arbitrium* 27/2 (2009), S. 152–158.

BLEULER, Anna Kathrin: *Der Codex Manesse. Geschichte, Bilder, Lieder*, München 2018.

BLEULER, Anna Kathrin: Neidhart. Typologie der Lieder, in: Springeth, Margarete/Spechtler, Franz-Viktor (Hgg.): *Neidhart und die Neidhart-Lieder. Ein Handbuch*, Berlin/Boston 2018, S. 118–130.

BLEULER, Anna Kathrin: Polemik und Etablierung in der mittelhochdeutschen Lyrik. Das Minne-Kreuzlied (dargestellt an Friedrichs von Hausen *Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden*, MF 47,9), in: Bleuler, Anna Kathrin/Kern, Manfred (Hgg.): *Poesie des Widerstreits. Etablierung und Polemik in den Literaturen des Mittelalters und der frühen Renaissance*, Heidelberg 2020, S. 17–40.

BLEULER, Anna Kathrin/PRIMAVESI, Oliver (Hgg.): *Lachmanns Erbe. Editionsmethoden in klassischer Philologie und germanistischer Mediävistik* (= Beihefte zur ZfdPh 19), Berlin 2022.

BLEULER, Anna Kathrin: Fassungsvarianz bei Neidhart. Eine Vorlage mit Wahlmöglichkeiten als Ausgangspunkt der Überlieferung, in: BLEULER, Anna Kathrin/PRIMAVESI, Oliver (Hgg.): *Lachmanns Erbe. Editionsmethoden in klassischer Philologie und germanistischer Mediävistik*, Berlin 2022 (= Beihefte zur ZfdPh 19), S. 229–261.

BLEULER, Anna Kathrin: *Fassungsvarianz bei Neidhart. Edition und Übersetzung der durch die Berliner Handschrift R angezeigten Doppelfassungen mit einem textkritischen Kommentar*, Berlin/Boston 2024 (= Hermaea 161).

BLEULER, Anna Kathrin: Johann Jakob Bodmers anthologische Ausgaben des Codex Manesse (Zürich 1748; 1758/59), in: Detering, Nicolas/Rose, Dirk/Walser-Bürgler, Isabella (Hgg.): *Anthologische Nationalpoesie. Der Beitrag von Lyrikanthologien zur Herausbildung von Nationalliteratur in der Frühen Neuzeit*, Amsterdam 2024 (= Daphnis-Themenheft 52,3–4), S. 342–375.

BRANDT, Rüdiger: *Kleine Einführung in die mittelalterliche Poetik und Rhetorik. Mit Beispielen aus der deutschen Literatur des 11. bis 16. Jahrhunderts*, Göppingen 1986 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 460).

BRAUN, Manuel/GLAUCH, Sonja/KRAGL, Florian: Grenzen der Überlieferungsnähe. Aus der Werkstatt der Online-Edition ‚Lyrik des deutschen Mittelalters' (LDM), in: Klein, Dorothea Brunner, Horst/Löser, Freimut (Hgg.): *Überlieferungsgeschichte transdisziplinär. Neue Perspektiven auf ein germanistisches Forschungsparadigma*, Wiesbaden 2016 (= Wissensliteratur im Mittelalter 52), S. 401–423.

BRINKER, Klaus: *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, Berlin 1997.

BRUNNER, Horst: *Die alten Meister. Studien zu Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. Mit fünf Melodietafeln*, München 1957 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 54).

BRUNNER, Horst: Einzelstrophe – Mehrstrophigkeit – Barbildung – Anordnung in den Quellen, in: Klein, Dorothea/Runow, Holger/Haustein, Jens (Hgg.): *Sangspruch/Spruchsang. Ein Handbuch*, Berlin/New York 2019, S. 317–328.

BUMKE, Joachim: *Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150–1300*, München 1979.

CERQUIGLINI, Bernard: *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris, Seuil 1989.

CRAMER, Thomas: Mouvance, in: *ZfdPh* 116 (1997), S. 150–169.

DELABAR, Walter: *‚Erkantiu sippe unt hoch geselleschaft'. Studien zur Funktion des Verwandtschaftsverbandes in Wolframs von Eschenbach ‚Parzival'*, Göppingen 1990 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 518).

EDER, Daniel: *Der Natureingang im Minnesang. Studien zur Register- und Kulturpoetik der höfischen Liebeskanzone*, Tübingen 2016.

EDER, Daniel: Kohärenzprinzip Autorschaft? Überlegungen zu den Klein- und Kleinstœuvres im Minnesang aus hermeneutischer Perspektive (am Beispiel von Hartmann von Starkenberg, KLD 18), in: Köbele, Susanne/Locher, Eva/Möckli, Andrea/Oetjens, Lena (Hgg.): *Lyrische Kohärenz im Mittelalter. Spielräume – Kriterien – Modellbildung*, Heidelberg 2019 (= GRM-Beiheft 94), S. 263–296.

FRITSCH, Bruno: *Die erotischen Motive in den Liedern Neidharts*, Göppingen 1976 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 189).

FRÜHMORGEN-VOSS, Hella: Bildtypen in der Manessischen Liederhandschrift, in: Fromm, Hans (Hg.): *Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung*, Bd. 2, Darmstadt 1985 (= Wege der Forschung 608), S. 77–114.

GAIER, Ulrich: *Satire. Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brant und zur satirischen Schreibart*, Tübingen 1967.

GAMPER, Rudolf: Die Bücherdiebstähle des Melchior Goldast in St. Gallen, in: Mayer, Marcel/Sonderegger, Stefan/Kaeser, Hans-Peter (Hgg.): *Lesen – Schreiben – Drucken. Mit Beiträgen von Lorenz Hollenstein u.a., für Ernst Ziegler*. St. Gallen 2003, S. 73–88, S. 144–147.

GAMPER, Rudolf: *Katalogeintrag zu St. Gallen, Kantonsbibliothek Vadiana, Vadianische Sammlung, Ms 104a* im Verbundkatalog Handschriften, Archive, Nachlässe (HAN) der Universitätsbibliothek Basel, St. Gallen 2013, www.aleph.unibas.ch/F/?local_base=DSV05&con_lng=GER&func=find-b&find_code=SYS&request=000202770 (Stand: 01.12.2025).

GENETTE, Gérard: *Die Erzählung*, Paderborn 1998.

GROPPER, Stefanie/PAWLAK, Anna/WOLKENHAUER, Anja/ZIRKER, Angelika (Hgg.): *Plurale Autorschaft. Ästhetik der Co-Kreativität in der Vormoderne*, Berlin/Boston 2023.

GLIER, Ingeborg: Art. ‚Steinmar', in: Stammler, Wolfgang u.a. (Hgg.): *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexiko*n, Bd. 9, Berlin/New York 1995, Sp. 281–284.

GRIMM, Jacob: *Deutsche Grammatik. Erster Theil. Zweite Ausgabe*, Göttingen 1822.

GRIMME, Fritz: Die Bezeichnung *her* und *meister* in der Pariser Handschrift der Minnesinger, in: *Germania* 33 (1888), S. 437–448.

GRIMME, Fritz: Rezension zu: Karl Bartsch, Die Schweizer Minnesänger, in: *Germania* 35 (1890), S. 302–339.

GÜNZBURGER, Angelika: Die Rezeption der Texte. Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert, in: Mittler, Elmar/Werner, Wilfried (Hgg.): *Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 4. September 1988*, mit Beiträgen von Harald Drös u.a., 2., verbesserte Aufl., Heidelberg 1988, S. 372–387; S. 654–662.

HÄNDL, Claudia: Art. ‚Der Taler', in: Stammler, Wolfgang u.a. (Hgg.): *Die Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 9, Berlin /New York 1995, Sp. 590–592.

HAGES, Elisabeth: Art. ‚Der von Stamheim', in: in: Stammler, Wolfgang u.a. (Hgg.): *Die Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 9, Berlin/New York 1995, Sp. 230–232.

HAGES-WEIßFLUG, Elisabeth: Zu Neidharts Sommerlied 12 und Winterlied 37, in: *ZfdPh* 117/3 (1998), S. 346–360.

HAHN, Gerhard: Art. ‚Walther von der Vogelweide', in: Stammler, Wolfgang u.a. (Hgg.): *Die Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 10, Berlin/New York 1999, Sp. 665–697.

HAUSMANN, Albrecht: *Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität* (= Bibliotheca Germanica 40), Tübingen/Basel 1999.

HENKES-ZIN, Christiane: *Überlieferung und Rezeption in der Großen Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse)*, Aachen 2004.

HERTENSTEIN, Bernhard: *Joachim von Watt (Vadianus). Bartholomäus Schobinger. Melchior Goldast. Die Beschäftigung mit dem Althochdeutschen von St. Gallen in Humanismus und Frühbarock*, Berlin/New York 1975 (= Das Althochdeutsche von St. Gallen 3).

HERWEG, Mathias: Art. ‚Magnetberg, Magnetstein', in: Renz, Tilo/Hanauska, Monika/Herweg, Mathias (Hgg.): *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch*, Berlin/New York 2019, S. 397–411.

HILLIGER, Benno: Die Manesse-Handschrift. Beobachtungen bei ihrer Auseinandernahme, in: *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 43 (1926), S. 157–172.

HOLZNAGEL, Franz-Josef: *Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik*, Tübingen/Basel 1995 (= Bibliotheca Germanica 32).

INGARDEN, Roman: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968.

JAMMERS, Ewald: *Das Königliche Liederbuch des deutschen Minnesangs. Eine Einführung in die sogenannte Manessische Handschrift*, Heidelberg 1965.

JAUß, Hans-Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*, Berlin 1970.

JAUß, Hans-Robert: Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters, in: Jauß, Hans-Robert (Hg.): *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976*, München 1977, S. 327–358.

KERN, Manfred: Walther von der Vogelweide, in: Klein, Dorothea/Runow, Holger/Haustein, Jens (Hgg.): *Sangspruch/Spruchsang. Ein Handbuch*, Berlin/New York 2019, S. 329–346.

KIPF, Klaus: *Wege zur Autorschaft. Autordiskurse in der deutschen und lateinischen Literatur vom 9. bis 12. Jahrhundert*, München 2019.

KLEIN, Dorothea: Der Sänger in der Fremde. Interpretation, literarhistorischer Stellenwert und Textfassungen von Neidharts Sommerlied 11, in: *ZfdA* 129 (2000), S. 1–30.

KORNRUMPF, Gisela/WACHINGER, Burghart: Alment. Formentlehnung und Tönegebrauch in der mhd. Spruchdichtung, in: Cormeau, Christoph (Hg.): *Deutsche Literatur im Mittelalter – Kontakte und Perspektiven. Huo Kuhn zum Gedenken*, Stuttgart 1979, S. 356–411.

KORNRUMPF, Gisela: Art. ‚Hardegger', in: Stammler, Wolfgang u.a. (Hgg.): *Die Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 3, Berlin 1981, Sp. 465f.

KORNRUMPF, Gisela: Art. ‚Schulmeister von Esslingen', in: in: Stammler, Wolfgang u.a. (Hgg.): *Die Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 8, Berlin/New York 1992, Sp. 869–872.

KOSCHORRECK, Walther/WERNER, Wilfried (Hgg.): *Codex Manesse. Die große Heidelberger Liederhandschrift*, Bd. 2: *Kommentar zum Faksimile des Codex Palatinus Germanicus 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Kassel/Frankfurt 1981.

KOSCHORRECK, Walther: Die Bildmotive, in: Koschorreck, Walther/Werner, Wilfried (Hgg.): *Codex Manesse. Die große Heidelberger Liederhandschrift*, Bd. 2: *Kommentar zum Faksimile des Codex Palatinus Germanicus 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Kassel/Frankfurt 1981, S. 101–127.

KRISTEVA, Julia: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin, in: Ihwe, Jens (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*, Frankfurt a. M. 1972, S. 345–375.

KROHN, Rüdiger: „Sein oder nicht sein? L. 91,17ff – Fälschung und/oder Schlüssel zu Walthers Minnelyrik", in: Mück, Hans-Dieter (Hg.): *Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk*, Stuttgart 1989 (= Kulturwissenschaftliche Bibliothek 1), S. 221–235.

KRYWALSKI, Diether: *Untersuchungen zu Leben und literaturgeschichtlicher Stellung des Minnesängers Steinmar*, München 1966.

KÜHNEL, Jürgen: Aus Neidharts Zettelkasten. Zur Überlieferung und Textgeschichte des Neidhartschen Sommerliedes 23, in: Krohn, Rüdiger/Dreeßen, Wulf-Otto (Hgg.): *‚Dâ hoeret ouch geloube zuo'. Überlieferungs- und Echtheitsfragen zum Minnesang*, Stuttgart 1995, S. 103–173.

LACHMANN, Karl (Pseudonym: C.K.): Rezension zu: Friedrich Heinrich von der Hagen (Hg.): Der Nibelungen Lied, Breslau 1816 und von G. F. Benecke (Hg.): Der edel stein, getichtet von Bonerius, Berlin 1816, in: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* 14 (1817), Bd. III, Juli, Nr. 132–135, Sp. 113–142. – Wieder in: Lachmann, Karl: *Kleinere Schriften, Erster Band, Kleinere Schriften zur Deutschen Philologie*, hg. von Karl Müllenhoff, Berlin 1876, S. 81–114.

LEIDINGER, Simone: Der von Stamheim, *Nu wol uf, reigen vur den walt* (C 1–11). Kommentar, in: Braun, Manuel/Glauch, Sonja/Kragl, Florian (Hgg.): *Lyrik des deutschen Mittelalters (LDM),* www.ldm-digital.de/show.php?au=Stam&hs=C&lid=2527 (Stand: 01.12.2025).

LENDLE, Dieter: *Typus und Variation. Untersuchungen zu den Liedern Neidharts von Reuental*, Freiburg im Breisgau 1972.

LIEB, Ludger: Die Eigenzeit der Minne. Zur Funktion des Jahreszeitentopos im Hohen Minnesang, in: Kellner, Beate/Lieb, Ludger/Strohschneider, Peter (Hgg.): *Literarische Kommunikation und soziale Interaktion*, Frankfurt a. M. 2001 (= Mikrokosmos 64), S. 183–206.

LIEBREICH, Aenne: Kostümgeschichtliche Studien zur kölnischen Malerei des 14. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1928, S. 65–104.

LILIENCRÔN, Rochus von: Über Neidharts höfische Dorfpoesie, in: *ZfdA* 6 (1848), S. 69–117.

LUTZ, Eckart Conrad: Art. ‚Walther von Breisach', in: Stammler, Wolfgang u.a. (Hgg.): *Die Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 10, Berlin/New York 1999, Sp. 639–641.

MANNHARDT, Wilhelm: Jeversche Hochzeitsgebräuche, in: *Zeitschrift für deutsche Mythologie und Sittenkunde* 2 (1855), S. 135–138.

MÄRZ, Christoph: Die Jahreszeiten der Sentimente. Zum „Natureingang“ in den Liedern Neidharts, in: Pfau, Christine/Slámová, Kristyna (Hgg.): *Deutsche Literatur und Sprache im Donauraum. Internationale mediävistische Konferenz, Olmütz 5.5.–7.5.2005*, Olomouc 2006, S. 221–236.

MAROLD, Karl: Über die poetische Verwertung der Natur und ihrer Erscheinungen in der Vagantenlyrik und im deutschen Minnesang, in: *ZfdPh* 23 (1891), S. 1–26.

MARTINEZ, Matias/SCHEFFEL, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999.

MEIER, Christel/WAGNER-EGELHAAF, Martina (Hgg.): *Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen*, Berlin 2011.

MEIER, Christel/WAGNER-EGELHAAF, Martina (Hgg.): *Prophetie und Autorschaft. Charisma, Heilsversprechen und Gefährdung*, Berlin 2013.

MERTENS, Volker: Art. ‚Goeli‘, in: Stammler, Wolfgang u.a. (Hgg.): *Die Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 3, Berlin/New York 1981, Sp. 95f.

MILDNER, Manuel: Tannhäuser, *Ein wiser man der hies sin liebes kint also gebaren* (C 28). Kommentar, in: Braun, Manuel/Glauch, Sonja/Kragl, Florian (Hgg.): *Lyrik des deutschen Mittelalters (LDM)*, www.ldm-digital.de/show.php?au=Tannh&hs=C&lid= 1856 (Stand: 01.12. 2025).

MOHR, Wolfgang: Vortragsform und Form als Symbol im mittelalterlichen Lied, in: Dittmann, Wolfgang/Simon, Werner/Bachofer, Wolfgang (Hgg.): *Festgabe für Ulrich Pretzel zum 65. Geburtstag*, Berlin 1963.

MOLL, Wilhelm Hendrik: *Über den Einfluß der lateinischen Vagantendichtung auf die Lyrik Walthers von der Vogelweide und die seiner Epigonen im 13. Jahrhundert*, Amsterdam 1925, S. 104–108.

MOSER, Christian/WALLBRUCH, Annette: Kopfbedeckungen im Mittelalter. Coif (Bundhaube), in: Leben im Mittelalter, www.leben-im-

mittelalter.net/alltag-im-mittelalter/kleidung-im-mittelalter/kleidungsstuecke/kopfbedeckungen.html (Stand: 01.12. 2025).

MÜLLER, Jan-Dirk: Die *hovezuht* und ihr Preis. Zum Problem höfischer Verhaltensregulierung in Ps.-Konrads ‚Halber Birne', in: *Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft* 3 (1984/85), S. 281–311.

MÜLLER, Jan-Dirk: Männliche Stimme – weibliche Stimme in Neidharts Sommerliedern, in: Heitmann, Annegret/Nieberle, Sigrid/Schaff, Barbara/Schülting, Sabine (Hgg.): *Bi-Textualität. Inszenierungen des Paares*, Berlin 2001 (= Geschlechterdifferenz & Literatur 12), S. 334–345.

MÜLLER, Jan-Dirk: Strukturen gegenhöfischer Welt. Höfisches und nichthöfisches Sprechen bei Neidhart, in: Kaiser, Gert (Hg.): *Höfische Literatur, Hofgesellschaft, höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (8. bis 5. November 1983)*, Düsseldorf 1986 (= Studia humaniora 6), S. 409–453. – Wieder in: Bloh, Ute von/Müller, Jan-Dirk (Hgg.): *Minnesang und Literaturtheorie*, Tübingen 2001, S. 39–79.

MÜLLER, Ulrich: Überlegungen zu einer neuen Neidhart-Ausgabe, in: Ebenbauer, Alfred/Knapp, Fritz Peter/Strasser, Ingrid (Hgg.): *Österreichische Literatur zur Zeit der Babenberger. Vorträge der Lilienfelder Tagung 1976*, Wien 1977 (= Wiener Arbeiten zur germanischen Altertumskunde und Philologie 10), S. 136–151.

MÜLLER, Ulrich: Rezension zu: Bleuler, Anna Kathrin: Überlieferungskritik und Poetologie. Strukturierung und Beurteilung der Sommerliedüberlieferung Neidharts auf der Basis des poetologischen Musters, Tübingen 2008 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 136), in: *ZfdA* 139/1 (2010), S. 108–112.

MÜLLER, Ulrich/BENNEWITZ, Ingrid: Grundsätzliches zur Überlieferung, Interpretation und Edition von Neidhart-Liedern. Beobachtungen, Überlegungen und Fragen, exemplifiziert an Neidharts Lied von der „Weltsüeze" (Hpt 82,3 = WL 28), in: Müller, Ulrich/Springeth,

Margarete (Hgg.): *Gesammelte Schriften zur Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Göppingen 2010 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 750), S. 402–430.

NICHOLS, Stephen: The New Philology. Introduction: Philology in a Manuscript Culture, in: *Speculum* 65/1 (1990), S. 1–10.

OECHELHÄUSER, Adolf von: Zur Entstehung der Manesse-Handschrift, in: *Neue Heidelberger Jahrbücher* 3 (1893), S. 152–189.

OECHELHÄUSER, Adolf von: *Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg*, Bd. 2, Heidelberg, Koester 1895.

ORTMANN, Christa/RAGOTZKY, Hedda/RISCHER, Christelrose: Literarisches Handeln als Medium kultureller Selbstdeutung am Beispiel von Neidharts Liedern, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Deutschen Literatur* 1 (1976), S. 1–29.

OSTERDELL, Johanne: *Inhaltliche und stilistische Übereinstimmungen der Lieder Neidharts von Reuental mit den Vagantenliedern der „Carmina Burana“,* Köln 1928.

PANZER, Friedrich: Lied und Bild, in: *Die Manessische Lieder-Handschrift*, Bd. 2: Einleitungen von Rudolf Sillib, Friedrich Panzer und Arthur Haseloff, Leipzig 1925–1929, S. 45–96.

PFAFF, Fridrich: *Der Minnesang im Lande Baden*, Heidelberg 1908 (= Neujahrsblätter der Badischen Historischen Kommission, N.F. 11).

PHILIPOWSKI, Katharina: *die werlt ist ûf den herbest komen*. Vom Natureingang zur Jahreszeiten-Allegorie in der Lyrik des 13. bis 15. Jahrhunderts, in: Glauch, Sonja/Köbele, Susanne/Störmer-Caysa, Uta (Hgg.): *Projektion – Reflexion – Ferne. Räumliche Vorstellungen und Denkfiguren im Mittelalter*, S. 85–119.

PRIMAVESI, Oliver/BLEULER, Anna Kathrin: Einleitung. Lachmanns Programm einer historischen Textkritik und seine Wirkung, in: BLEULER, Anna Kathrin/PRIMAVESI, Oliver (Hgg.): *Lachmanns Erbe. Editionsmethoden in klassischer Philologie und germanistischer Mediävistik*, Berlin 2022 (= Beihefte zur ZfdPh 19), S. 9–107.

RÖHN, Hartmut: Zu Frederik Rostgaards Ausgabe des althochdeutschen Isidor (1738), in: *Pauls und Braunes Beiträge* 78 (1976), S. 180–202.

RUH, Kurt: Neidharts Lieder. Eine Beschreibung des Typus, in: Jungbluth, Günter/Meissburger, Gerhard/Nellmoser, Eberhard (Hgg.): *Studien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters. Festschrift für Hugo Moser zum 65. Geburtstag*, Berlin 1974, S. 151–168. – Wieder in: Brunner, Horst (Hg.): *Neidhart*, Darmstadt 1986 (= Wege der Forschung 556), S. 251–273.

RUNOW, Holger: Sangspruchdichtung als Gattung (statt einer Einleitung), in: Klein, Doro-thea/Runow, Holger/Haustein, Jens (Hgg.): *Sangspruch/Spruchsang. Ein Handbuch.* Berlin/New York 2019, S. 1–18.

SAAR, Stefan Christian: *Ehe, Scheidung, Wiederheirat. Zur Geschichte des Ehe- und des Ehescheidungsrechts im Frühmittelalter (6.–10. Jahrhundert)*, Münster 2002.

SALOWSKY, Hellmut: Initialschmuck und Schreiberhände, in: Mittler, Elmar/Werner, Wilfried (Hgg.): *Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 2. Oktober 1988, Universitätsbibliothek Heidelberg. Mit Beiträgen von Harald Drös u.a.*, 2. Aufl., Heidelberg 1988 (= Heidelberger Bibliotheksschriften 30), S. 423–439.

SALOWSKY, Hellmut: Der Anteil des Schreibers Ms am ‚Codex Manesse', in: *Ruperto Carola. Heidelberger Universitätshefte 80* (1989), S. 61–66.

SALOWSKY, Hellmut: Codex Manesse. Beobachtungen zur zeitlichen Abfolge der Niederschrift des Grundstocks, in: *ZfdA* 122 (1993), S. 251–270.

SCHERER, Gustav: *Verzeichniss der Manuscripte und Incunabeln der Vadianischen Bibliothek in St. Gallen*, St. Gallen 1864.

SCHIENDORFER, Max: Art. ‚Pfeffel', in: Stammler, Wolfgang u.a. (Hgg.): *Verfasserlexikon. Die deutsche Literatur des Mittelalters,* Bd. 7, Berlin/New York 1989, Sp. 558–560.

SCHIENDORFER, Max: Art. ‚Rost, Kirchherr zu Sarnen (Heinrich der Rost)' in: Stammler, Wolfgang u.a. (Hgg.): *Verfasserlexikon. Die deutsche Literatur des Mittelalters,* Bd. 8, Berlin/New York 1992, Sp. 249–251.

SCHIENDORFER, Max: Art. ‚Meister Heinrich Teschler', in: Stammler, Wolfgang u.a. (Hgg.): *Verfasserlexikon. Die deutsche Literatur des Mittelalters,* Bd. 9, Berlin/New York 1995, Sp. 713–714.

SCHIENDORFER, Max: Art. ‚Von Wengen', in: Stammler, Wolfgang u.a. (Hgg.): *Verfasserlexikon. Die deutsche Literatur des Mittelalters,* Bd. 10 (1999), Sp. 849–852.

SCHIEß, Traugott: Zu Goldasts Aufenthalt in St. Gallen, in: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* 71, N.F. 32 (1917), S. 241–282.

SCHNELL, Rüdiger: Andreas Capellanus, Heinrich von Morungen und Herbort von Fritslar, in: *ZfdA* 104 (1975), S. 131–151.

SCHNYDER, André: Das Buch im Buch. Von lehrreicher, erfreulicher und gefährlicher Lektüre in mittelalterlichen Texten, in: Stolz, Michael/Mettauer, Adrian (Hgg.): *Buchkultur im Mittelalter. Schrift – Bild – Kommunikation*, Berlin/New York 2006, S. 123–146.

SCHNYDER, Mireille: Die Entdeckung des Begehrens. Das Märe von der halben Birne, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 122 (2000), S. 263–278.

SCHOLZ, Manfred Günter: *Walther von der Vogelweide*, Stuttgart 1999.

SCHRÖDER, Franz Rolf: Die tanzlustige Alte, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 32, N.F.1 (1950/51), S. 341–257.

SCHWARZ, Jan-Christian: *„derst alsô getoufet daz in niemen nennen sol". Studien zu Vorkommen und Verwendung von Personennamen in den Neidhart-Liedern*, Hildesheim 2005.

SCHWEIKLE, Günther: *Neidhart*, Stuttgart 1990.

SCHWEIKLE, Günther (Hg.): *Dichter über Dichter in mittelhochdeutscher Literatur. Deutsche Texte*, Berlin/New York 2017.

SILLIB, Rudolf: Die Geschichte der Handschrift, in: *Die Manessische Lieder-Handschrift*, Bd. 2: *Einleitungen von Rudolf Sillib, Friedrich Panzer und Arthur Haseloff*, Leipzig 1925–1929, S. 7–43.

SINGER, Samuel: *Neidhart-Studien*, Tübingen 1920.

SOCIN, Adolf: Zu den Schweizer Minnesängern, in: *Germania* 36 (1891), S. 311–313.

SPRINGETH, Margarete / SPECHTLER, Franz-Viktor (Hgg.): *Neidhart und die Neidhart-Lieder. Ein Handbuch*, Berlin/Boston 2018.

SPRINGETH, Margarete / SPECHTLER, Franz-Viktor: Verzeichnis der Neidhart-Handschriften und Neidhart-Drucke, in: Dies. (Hgg.): *Neidhart und die Neidhart-Lieder. Ein Handbuch*, Berlin/Boston 2018.

STACKMANN, Karl: Die Edition – Königsweg der Philologie?, in: Gärtner, Kurt/Bergmann, Rolf (Hgg.): *Methoden und Probleme der Edition mittelalterlicher Texte*, Tübingen 1993 (= Beihefte zur editio 4), S. 1–18.

STETTINER, Richard: *Das Webebild der Manesse-Handschrift und seine angebliche Vorlage*, Berlin 1911.

TERVOOREN, Helmut/BEIN, Thomas: Ein neues Fragment zum Minnesang und zur Sangspruchdichtung. Reinmar von Zweter, Neidhart, Kelin, Rumelant und Unbekanntes, in: *ZfdPh* 107 (1988), S. 1–26.

TERVOOREN, Helmut: Flachsdreschen und Birnenessen. Zu Neidharts Winterlied 8: *wie sol ich die bluomen überwinden*, in: Lindemann, Dorothee/Volkmann, Berndt/Wegera, Klaus-Peter (Hgg.): *‚bickelwort‘ und ‚wildiu maere‘. Festschrift für Eberhard Nellmann*, Göppingen 1995 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 618), S. 272–293.

TITZMANN, Michael: Die Umstrukturierung des Minnesang-Sprachsystems zum ‚offenen‘ System bei Neidhart, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45/3 (1971), S. 481–514.

VETTER, Ewald: Probleme der großen Heidelberger ‚Manessischen‘ Liederhandschrift, in: *Pantheon* 36 (1978), S. 207–218.

VETTER, Ewald M.: Die Bilder, in: Koschorreck, Walter/Werner, Wilfried (Hgg.): *Codex Manesse. Die große Heidelberger Liederhandschrift*, Bd. 2: *Kommentar zum Faksimile des Codex Palatinus Germanicus 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Leipzig 1981, S. 43–102.

VOETZ, Lothar: Zur Rekonstruktion des Inhalts der verlorenen Blätter im Neidhart-Corpus des Codex Manesse, in: Haustein, Jens (Hg.): *Septuaginta quinque. Festschrift für Heinz Mettke*, Heidelberg 2000, S. 381–408.

VOETZ, Lothar: *Der Codex Manesse. Die berühmteste Liederhandschrift des Mittelalters*, Darmstadt 2015.

WACHINGER, Burghart: Die sogenannten Trutzstrophen zu den Liedern Neidharts, in: Werner, Otmar/Naumann, Bernd: *Formen mittelalterlicher Literatur. Festschrift für Siegfried Beyschlag*, Göppingen (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 25), 1970, S. 99–108.

WACHINGER, Burghart: Art. ‚Tannhäuser', in: Stammler, Wolfgang u.a. (Hgg.): *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 9, Berlin 1995, Sp. 600–610.

WALTHER, Ingo F. (Hg.): Codex Manesse. *Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift*, hg. und erläutert von Ingo F. Walther unter Mitarbeit von Gisela Siebert, Leipzig 1988.

WARNING, Jessika: *Neidharts Sommerlieder. Überlieferungsvarianz und Autoridentität* (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 132), Tübingen 2007.

WEHRLI, Max: Zur Geschichte der Manesse-Philologie, in: Koschorreck, Walther/Werner, Wilfried (Hgg.): *Codex Manesse. Die große Heidelberger Liederhandschrift*, Bd. 2: *Kommentar zum Faksimile des Codex Palatinus Germanicus 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Kassel/Frankfurt a. M. 1981, S. 145–165.

WENZEL, Edith: *Zur Textkritik und Überlieferungsgeschichte einiger Sommerlieder Neidharts* (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 110), Göppingen 1973.

WERNER, Wilfried: Die Handschrift und ihre Geschichte, in: Koschorreck, Walther/Werner, Wilfried (Hgg.): *Codex Manesse. Die große Heidelberger Liederhandschrift,* Bd. 2: *Kommentar zum Faksimile des Codex Palatinus Germanicus 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Kassel/Frankfurt a. M. 1981, S. 15–42; 145–165.

WIEßNER, Edmund: Die Preislieder Neidharts und des Tannhäusers auf Herzog Friedrich II. von Babenberg, in: *ZfdA* 73 (1936), S. 117–130.

WOLBRING, Michael: *Melchior Goldast und der ‚Codex Manesse'. Mit besonderer Berücksichtigung der ‚Hypomnemata in aulicorum Poetarum Carmina amatoria',* Bd. 1: *Untersuchungsband*, Bd. 2: *Materialienband*, Heidelberg 2019.

WORSTBROCK, Franz-Josef: Art. ‚Der von Buchein', in: Stammler, Wolfgang u.a. (Hgg.): *Verfasserlexikon. Die deutsche Literatur des Mittelalters,* Bd. 1, Berlin 1978, Sp. 1105f.

WORSTBROCK, Franz-Josef: Verdeckte Schichten und Typen im deutschen Minnesang um 1210–1230, in: Ragotzky, Hedda (Hg.): *Fragen der Liedinterpretation*, Stuttgart 2001, S. 75–90.

ZAPF, Volker: *Stolle und die Alment. Einführung – Edition – Kommentar*, Göttingen 2010.

ZAPF, Volker: Art. ‚Der von Stammheim', in: Achnitz, Wolfgang (Hg.): *Deutsches Literatur-Lexikon. Das Mittelalter. Autoren und Werke nach Themenkreisen und Gattungen*, Bd. 4: *Lyrik (Minnesang – Sangspruch – Meistergesang) und Dramatik*, Berlin 2012, Sp. 489f.

ZIMMERMANN, Manfred: Nachwort, in: Goldast von Haiminsfeld, Melchior: *Paraeneticorum veterum pars I (1604)*. Im Nachdruck herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Manfred Zimmermann. Stuttgart 1980 (= Litterae 64), S. 1–18.

Anhang

DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.22724165

a) Transkription der Strophen des bis heute erhaltenen Neidhart-Corpus in Hs. C und Vergleich mit der Parallelüberlieferung

S. 1–98

b) Rekonstruktion der verlorengegangenen Neidhart-Strophen in Hs. C

S. 1–85

c) Tabellarische Übersicht zur Typisierung von Neidharts Liedern in Hs. C

S. 1–10

Ausgerechnet dem Werk Neidharts, das sich im Codex Manesse befindet – der größten und prunkvollsten Lyrikhandschrift des deutschsprachigen Mittelalters – kam in der Forschung lange Zeit kaum Beachtung zu. Grund dafür sind nationalästhetische Werturteile der frühen Editionsphilologie, die über Jahrhunderte hinweg die Rezeption des Autors bestimmt haben. Ebendiese Forschungslücke wird hier durch eine ausführliche und detailreiche Profilierung von Neidharts Werk in Handschrift C geschlossen, im Zuge derer auch erstmals der Inhalt der verlorengegangenen Blätter seines Œuvres rekonstruiert wurde.

9 783696 388904