

Zwischen Tradition und Innovation

Zur Poetizität des Jahreszeitenbildes in Neidharts Sommerliedern

VON ANNA KATHRIN BLEULER

I. Neidharts Sommerlieder zwischen Tradition und Innovation¹

Die Forschungsdiskussion der mittelalterlichen Lyriküberlieferung, die in den letzten Jahrzehnten unter dem Schlagwort der New Philology entstanden ist,² tendiert dazu, ihren Gegenstand einer verengten Perspektive zu unterwerfen. Sie erhebt die Unfestigkeit des Textes zu seinem konstitutiven Merkmal, verhandelt seinen prozesshaften Charakter oder seinen Variantenreichtum und lässt dabei einen wesentlichen Aspekt in den Hintergrund treten: die stereotypen, konventionalisierten Formen, Strukturen und Themen, auf denen die Liedtexte aufbauen. Angesichts solcher Fixierung auf das Phänomen der Varianz scheint bisweilen vergessen zu werden, dass sich die mittelhochdeutsche Lyrik nicht primär durch Individualität und Innovation auszeichnet, sondern dass das aus der Sicht neuzeitlicher literarischer Paradigmata eigentlich Auffällige vielmehr ihre Stabilität, ihre Muster-, Schema- und Traditionsbezogenheit ist, die den einzelnen Liedtext als „variierende Wiederholung“ erscheinen

¹ Im folgenden Beitrag werden Überlegungen zur poetologischen Konzeption der Sommerlieder Neidharts, die ich im Rahmen meiner Dissertation angestellt habe (vgl. Anna Kathrin Bleuler, *Überlieferungskritik und Poetologie. Strukturierung und Beurteilung der Sommerlieder Neidharts auf des Basis poetologischer Muster* [Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 136], Tübingen 2008), aufgegriffen und in Hinblick auf die Frage nach dem Verhältnis von Tradition und Innovation ausgeführt. Diese Vorgehensweise bringt es mit sich, dass an verschiedenen Stellen auf die Detailanalysen in jener Untersuchung verwiesen werden muss.

² Eigentlicher Initiator der Diskussion war Bernard Cerquiglini (vgl. Bernard Cerquiglini, *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris 1989). Seine Thesen wurden in Stephen G. Nichols (Hg.), *„The New Philology“*, in: *Speculum* 65 (1990), S. 1–108, aufgegriffen.

lässt.³ Die mittelalterliche Sangeskunst ist an ein klar umgrenztes Formen-, Motiv- und Bildinventar gebunden; sie arbeitet mit stets wiederkehrenden Leitbegriffen, Handlungsmustern, Rollenkonstellationen und Interaktionsformen und verdient wohl zu Recht die Bezeichnung der „poésie formelle“.⁴ Dass das Wiederholungshafte kein Defizit, sondern eine spezifische Qualität des Minnesangs ist, machen Untersuchungen zu seinem zeremoniellen bzw. paratituellen Vollzugscharakter deutlich.⁵ Aus medien- und kommunikationsgeschichtlicher Perspektive müssen die rituellen Dimensionen dieser Kunstform als „Bedingungen der Möglichkeit des Gelingens“ der poetischen Rede aufgefasst werden.⁶ Die Bildung von Mustern und Schemata ist Voraussetzung für eine Wiederholbarkeit der genuin an eine mündliche Aufführungssituation gebundenen poetischen Kommunikation. Stilisierungen und Typisierungen entziehen Freiheitsgrade, drosseln Kontingenzen und Okkasionalität und erhöhen damit die Chancen auf eine Wiederholbarkeit: So wird aus der Rede eine „Wiedergebrauchsrede“, und diese „kann unter den gegebenen medien- und kommunikationsgeschichtlichen Voraussetzungen schwerlich anders, als zugleich flexibel und stabil zu sein: flexibel in der Anpassung an die Situation ihres jeweiligen Gebrauchs [...], stabil in der Ablösung von deren Okkasionalität zum Zwecke der Wiederholbarkeit unter gewandelten Bedingungen [...]“.⁷

Ausgehend von diesen Überlegungen soll im Folgenden die Situiertheit der Lyrik des 13. Jahrhunderts im Spannungsfeld von bereits etablierten Liedtraditionen, d. h. von vorgängigen lyrischen Strukturen, Formen und Motiven einerseits und dem Aspekt der Innovation andererseits, untersucht werden. Wenn hierfür als Gegenstand Neidharts Sommerlieder gewählt werden, so nicht etwa, weil diese Frage in Bezug auf Neidharts Werk neu wäre, sondern – ganz im Gegenteil –, weil sie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Gegenstand intensiver Forschung war. Die Sommer- und Winterlieder sind in den letzten Jahrzehnten mit Vorliebe in enger Fixierung auf die ‚Kontrafolie‘ (so die Terminologie Kurt Ruhs)⁸ oder das ‚System‘ (so die Terminologie Michael Titz-

³ Peter Strohschneider, *Situationen des Textes. Okkasionelle Bemerkungen zur ‚New Philology‘*, in: *ZfdPh* 116 (Sonderheft 1997), S. 62–86, hier S. 82.

⁴ Robert Guiette, *D’une poésie formelle en France au Moyen Age*, in: *Revue des sciences humaines* 54 (1949), S. 61–68.

⁵ Vgl. Erich Kleinschmidt, *Minnesang als höfisches Zeremonialhandeln*, in: *AfK* 58 (1976), S. 35–76, sowie Jan-Dirk Müller, *Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung. Literarisierungstendenzen im späteren Minnesang*, in: *Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen in mittelhochdeutscher Lyrik*, hg. v. Michael Schilling und Peter Strohschneider, Heidelberg 1996, S. 43–76.

⁶ Strohschneider (wie Anm. 3), S. 80.

⁷ Ebd., S. 85.

⁸ Kurt Ruh, *Neidharts Lieder. Eine Beschreibung des Typus*, in: *Neidhart*, hg. v. Hans Brunner (Wege der Forschung 556), Darmstadt 1986, S. 251–273.

manns)⁹ des klassischen Minnesangs untersucht worden. So wertvoll diese Untersuchungen für die Neidhart-Forschung sind, so problematisch sind sie auch: Denn zum einen reduzieren sie den in sich höchst heterogenen Bestand an Minneliedern, die Neidhart zeitlich vorausgehen, verkürzend auf die Vergleichsgröße ‚klassischer Minnesang‘ und verzerren damit jede Aussage über Neidharts Verhältnis zu dem ihm vorausgehenden Minnesang bereits im Vorfeld.¹⁰ Zum anderen beleuchten die Arbeiten Ruhs oder Titzmanns lediglich die gegensängerischen Elemente des Neidhartschen Œuvres näher: Sie erfassen das Werk als Parodie auf den klassischen Minnesang, die Lieder als seine unhöfischen Gegenbilder oder die Figuren als Kontrastfiguren zu höfischen Vorbildern,¹¹ Merkmale, die durch das am hohen Sang orientierte Raster fallen, bleiben dagegen unberücksichtigt.¹²

Diesem zweiten Problem wird durch eine in jüngerer Zeit erschienene Arbeit von Franz Josef Worstbrock Abhilfe verschafft. Worstbrock gibt der Neidhart-Forschung insofern einen neuen Impuls, als ihn seine gattungsgeschichtliche Studie zu den Sommerliedern zur Annahme führt, dass diese nicht – wie zumeist angenommen – in der Tradition des klassischen Minnesangs stehen.¹³ Seiner Lesart zufolge reflektieren Neidharts Lieder zwei verschiedenartige Lyrikkonzepte, die Winterlieder das *leit*-zentrierte Minnekonzept des hohen Sangs und die Sommerlieder die *vreude*-fixierte Konzeption einer vom hohen Minnesang abweichenden deutschsprachigen Liedtradition.¹⁴ Nach Worstbrock operieren beide Genres gezielt mit den besagten Lyrikkonzepten, indem sie gattungsspe-

⁹ Michael Titzmann, Die Umstrukturierung des Minnesang-Sprachsystems zum ‚offenen‘ System bei Neidhart, in: DVjS 45 (1971), S. 481–514.

¹⁰ Das ist ein methodisches Problem, das bei gattungspoetologischen Untersuchungen wohl unausweichlich ist, das in der Neidhart-Forschung m. E. jedoch nicht offen genug diskutiert wurde.

¹¹ So z. B. auch Petra Giloy-Hirtz, Deformation des Minnesangs. Wandel literarischer Kommunikation und gesellschaftlicher Funktionsverlust in Neidharts Liedern (Beihefte zum Euphorion II, 19), Heidelberg 1982, S. 25–39.

¹² Dass die Lieder in der Forschung zu ausschließlich auf der Folie des höfischen Minnesangs interpretiert werden, hat Jutta Goheen bereits in den 1970er-Jahren moniert (Jutta Goheen, Natur- und Menschenbild in der Lyrik Neidharts, in: PBB 94 [1972], S. 348–378, hier S. 348). Hierzu auch: Jörn Bockmann, Translatio Neidhardi. Untersuchungen zur Konstitution der Figurenidentität in der Neidhart-Tradition (Mikrokosmos 61), Frankfurt am Main 2001, S. 134, sowie Jessica Warning, Neidharts Sommerlieder. Überlieferungsvarianz und Autoridentität (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 132), Tübingen 2007, S. 9–10.

¹³ Vgl. Franz Josef Worstbrock, Verdeckte Schichten und Typen im deutschen Minnesang um 1210–1230, in: Fragen der Liedinterpretation, hg. v. Hedda Ragotzky, Gisela Vollmann-Profe u. Gerhard Wolf, Stuttgart 2001, S. 74–90.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 88.

zifische Erwartungen aufbauen, um sie zu brechen. So würden die Sommerlieder den eingangs etablierten Begriff von *vreude* problematisieren, indem sie ihn im Fortgang des Liedes durch die aggressive, oftmals sexuell konnotierte Tonart der Sprecherinnen unterminieren.¹⁵

Nach Worstbrock handelt es sich bei dieser vom Minnesang unterschiedenen Liedtradition um eine unbezeugte volkssprachige Dichtung, die im 13. Jahrhundert abseits des aus den großen Sammelhandschriften bekannten Minnesangs kursierte und die als poetisches Substrat in einer bestimmten Gruppe von Carmina Burana heute noch fassbar ist: nämlich den Liedern aus dem Codex Buranus, die in der aus zwei Vorlagen kompilierten Liedsammlung deutsche Herkunft indizieren und die mit deutschen Begleitstrophen auftreten (CB 132–186 und sieben weitere verstreute Texte).¹⁶ Unabhängig davon, ob Worstbrocks Hypothese zutrifft und die ‚deutschen‘ Carmina Burana und Neidharts Sommerlieder tatsächlich auf eine gemeinsame volkssprachige Liedtradition zurückgehen, erweist sich der Vergleich zwischen den beiden Dichtungstypen als gewinnbringend. Denn in den Konvergenzpunkten zeichnet sich ein Lyrikparadigma ab, das die Themen ‚Natureingang‘ und ‚Aufruf zu Freude und Tanz‘ mit einem unstolligen Strophenbau verbindet und das sich grundsätzlich vom hohen Minnesang unterscheidet. Aus dieser Sicht gelangen Merkmale der Sommerlieder in den Blick, die in der oben skizzierten Fixierung auf den klassischen Minnesang nicht zuzuordnen sind oder gänzlich unberücksichtigt bleiben.

Im Folgenden werden Worstbrocks Überlegungen aufgegriffen und insofern umakzentuiert, als anhand eines Liedausschnitts, nämlich dem Natureingang, gezeigt wird, dass die Zuordnung der Sommerlieder zu dieser vom klassischen Minnesang abweichenden Liedtradition zwar einleuchtet, letztlich aber ebenso zu kurz greift wie die zum hohen Minnesang, wie sie Titzmann oder Ruh seinerzeit vorgenommen haben. Denn konzeptionsbestimmend für die Sommerlieder ist nicht die Reflexion eines bestimmten Lyrikkonzepts, sondern gerade die Kombination von Merkmalen und Merkmalmustern unterschiedlicher Gattungen im einzelnen Liedtext, d. h. ihre Gattungsinterferenzen. Von dieser Erkenntnis ausgehend wird in einem zweiten Schritt nach innovatorischen Aspekten bei der Arbeit an vorgängigen lyrischen Formen, Motiven und Strukturen gefragt. Dabei wird eine poetische Verfahrensweise in den Blick gelangen, die durch die Fixierung der Lieder auf die Kontrastfolie des hohen Sings bislang unberücksichtigt geblieben ist.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 88.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 81; zum Textbestand des Codex Buranus vgl. Burghart Wachinger, Deutsche und lateinische Liebeslieder. Zu den deutschen Strophen der Carmina Burana, in: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung. Bd. 2, hg. v. Hans Fromm (Wege der Forschung 608), Darmstadt 1985, S. 276–308, hier S. 280–293.

II. Der Natureingang in Neidharts Sommerliedern im Spannungsfeld unterschiedlicher Lyrikkonzepte¹⁷

Die gattungspoetologische Untersuchung des Natureingangs in Neidharts Sommerliedern setzt im Folgenden bei einem Aspekt an, der in der Forschung bislang kaum Beachtung gefunden hat: bei der Inszenierung des Jahreszeitenwechsels. Dieser Aspekt ist deshalb von besonderem Interesse, weil er auf die anthropologische Dimension der Wahrnehmung von Zeit verweist¹⁸ und damit die Situiertheit der Sommerlieder im Spannungsfeld unterschiedlicher Lyrikkonzepte auf der Ebene der Tiefenstruktur fassbar macht.

Es ist bekannt, dass der Natureingang nicht zu den konstitutiven Elementen des klassischen Minnesangs gehört. Der Entwurf eines Jahreszeitenbildes zu Beginn des Liedes war nur eine poetische Technik der Einleitung, die den Minnesängern neben anderen zur Verfügung stand.¹⁹ Von den Minneliedern, die in

¹⁷ Als Textbasis dient die Riedegger bzw. Berliner Handschrift R (Ende 13. Jahrhundert, Niederösterreich), die als einziger Überlieferungsträger Neidhartscher Sommerlieder aus dem 13. Jahrhundert stammt (zur Handschriftenbeschreibung vgl. Dietrich Boueke, *Materialien zur Neidhart-Überlieferung* [Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 16], München 1967, S. 17f.; Ingrid Bennewitz-Behr, *Original und Rezeption. Funktions- und überlieferungsgeschichtliche Studien zur Neidhart-Sammlung R* [Göppinger Arbeiten zur Germanistik 437], Göppingen 1987, S. 14–20; Franz-Josef Holznagel, *Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik* [Bibliotheca Germanica 32], Tübingen / Basel 1995, S. 285–309; Bleuler [wie Anm. 1], S. 30–38). Die Texte werden zitiert nach: *Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke. Bände 1–3*, hg. v. Ulrich Müller, Ingrid Bennewitz u. Franz Viktor Spechtler, Berlin / New York 2007 (= Salzburger Neidhart-Edition, Abkürzung: SNE). Die Bezeichnung der Lieder folgt derjenigen der verwendeten Ausgabe; zur besseren Orientierung wird in Klammern zusätzlich jeweils die Liednummer der ATB-Ausgabe angegeben (Die Lieder Neidharts, hg. v. Edmund Wießner, fortgef. v. Hanns Fischer. Fünfte, verbesserte Auflage hg. v. Paul Sappeler, mit e. Melodieanh. v. Helmut Lomnitzer [Altdeutsche Textbibliothek 44], Tübingen 1999).

¹⁸ Grundsätzlich zur Darstellung der Jahreszeiten im minnesängerischen Natureingang vgl. Jan-Dirk Müller, *Jahreszeitenrhythmus als Kunstprinzip*, in: *Rhythmus und Saisonalität*, hg. v. Peter Dilg, Gundolf Keil u. Dietz-Rüdiger Moser, Sigmaringen 1995, S. 29–47, hier S. 30–33; zur Wahrnehmung von Zeit im hohen Minnesang vgl. Jens Pfeiffer, *„Zeit“ als Moment einer poetologischen Fiktionalitäts-Reflexion im Hohen Minnesang. Zu Walthers von der Vogelweide „Lange swigen des hât ich gedâht“ und Heinrichs von Morungen „Mir ist geschehen als einem kindeline“*, in: *Das Sein der Dauer*, hg. v. Andreas Speer (Miscellanea Mediaevalia 34), Berlin / New York 2008, S. 473–494; Pfeiffer bezieht den Jahreszeientopos allerdings nicht in seine Überlegungen mit ein.

¹⁹ Vgl. Wolfgang Adam, *Die wandlung*. Studien zum Jahreszeientopos in der mittelhochdeutschen Literatur (Beihefte zum Euphorion 15), Heidelberg 1979, S. 35–36.

„Des Minnesangs Frühling“ enthalten sind, setzt lediglich ein Bruchteil mit einem Natureingang ein.²⁰ Diesen Liedern ist gemeinsam, dass der Jahreszeiten-topos auf der Entgegensetzung von schöner, freudebringender und schlechter, leidbringender Zeit gründet.²¹ Zur Veranschaulichung seien zwei Beispiele angeführt:

Dietmar von Aist, MF 33,15

Ahî, nu kumt uns diu zît, der kleinen vogellîne sanc.
ez grüenet wol diu lînde breit, zergangen ist der winter lanc.
nu siht man bluomen wol getân, an der héide üebent sî ir schîn.
des wirt vil manic herze vrô, des selben troestet sich daz mîn.

Reinmar der Alte, MF 183,33

Ich sach vil wunneclîchen stân
die heide mit den bluomen rôt.
der viol der ist wol getân:
des hât diu nahtegal ir nôt
Wol überwunden, diu si twanc.
zergangen ist der winter lanc.
ich hôrte ir sanc. (I)

Dô ich daz grüne loup ersach,
dô liez ich vil der swaere mîn.
von einem wîbe mir geschach,
daz ich muoz iemer mêre sîn
Vil wunneclîchen wol gemuot.
ez sol mich allez dunken guot,
swaz sî mir tuot. (II)

Sowohl in Dietmars von Aist als auch in Reinmars Natureingang fungieren Sommer und Winter als wechselseitige Kontrastbilder. Die Inszenierung des Jahreszeitenwechsels konfiguriert sich nach dem Motto: Jetzt ist nicht mehr Winter, sondern Sommer.²² Nach demselben Prinzip können auch Neidharts sommerliche Natureingänge gestaltet sein:

²⁰ Vgl. Ludger Liebs Studie zum Jahreszeitentopos im hohen Minnesang: Die Eigenzeit der Minne. Zur Funktion des Jahreszeitentopos im Hohen Minnesang, in: Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur, hg. v. Beate Kellner, Ludger Liebs u. Peter Strohschneider (Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung 64), u. a. Frankfurt am Main / Berlin / New York, S. 183–206, hier S. 191–192.

²¹ Vgl. Müller (wie Anm. 18), S. 30–33.

²² Entsprechend wird das winterliche Naturbild im minnesängerischen Natureingang über die Negation der Sommerzeichen aufgerufen (vgl. z. B. MF 37,18; MF 37,30; MF 39,30; MF 59,11; MF 82,26; MF 99,29; MF 140,32; MF 216,48).

SNE I: R 12,I (SL 11,I)

Ez grunet wol diu haide,
mit grunem loube stat der walt,
der winder chalt
twanch si sere bæide.
diu zit hat sich verwandelot.
min sendiu not
mant mich an diu gûten, von der ich unsanfte schayde.

Daneben gibt es bei Neidhart aber Strophen, die das Sommerbild auf eine andere Art und Weise einbringen:

SNE I: R 57,I-III (SL 24,I-III)

Der walt aber mit maniger chleinen voglin stimme erhillet,
di vogl sint ir gesanges ungestillet,
di habent ir trouren ûf gigeben.
mit vreuden leben
den mayen!
ir magt,²³ ir schult iuch zwæien. (I)

So hebet sich an der strazze vreude von den chinden.
wir suln den sumer chiesen bi der linden.
diu ist niwes loubes rich,
gar *wunnechlich*
ir tolden,
ir habt den mayen holden! (II)

Daz tou an der wise den blumen in ir ougen vellet.
ir stolze maget, belibet niht ungesellet:
ir ziret wol den iuern lip.
ir iungiu wip
sult reyen
gegen disem suzzen meyen. (III)

Hier ist zu sehen, dass die Ankunft der milden Jahreszeit nicht über das winterliche Kontrastbild hereinzitiert wird. Der Winter findet überhaupt keine Erwähnung in diesem Natureingang. Stattdessen wird die Ankunft des Sommers

²³ In SNE sind durch die Herausgeber vorgenommene Texteingriffe grafisch durch Kursiv-Setzung gekennzeichnet. Diese Darstellungsweise wird im folgenden Beitrag übernommen.

mit Aussagen eingebracht wie: Die Vögel erheben ihre Stimme wieder im Wald (I,1), Freude kehrt zurück auf der Strasse oder: Die Linde trägt ein neues Blü-
 tengewand (II,1–3). D. h. der Jahreszeitenwechsel wird über seine zyklische
 Struktur aufgerufen und manifestiert sich in der Aussage: Es ist wieder Som-
 mer. In diesem Zusammenhang spielt das Adverb *aber* („erneut“, „wieder“) in
 Strophe I,1 eine entscheidende Rolle. In Neidharts Sommerliedern ist dieses
 Adverb häufig sogar mehrmals innerhalb eines Textes in die Motivgestaltung
 eingeflochten.²⁴ Ob mit der Nennung des Sommers verbunden (*Du [sumer]
 chumst lobelichen / aber der wærlt in elliu lant*, SNE I: R 9,II,1–2 [SL 9,II,1–2])
 oder mit einzelnen Ausprägungen desselben (der Wald steht *aber geloubet*, SNE
 I: R 11,I,5 [SL 10,I,5]), die Vögel singen *aber des mayen lop* (SNE I: R 22,II,4
 [SL 15,II,4]), die Nachtigallen lassen . . . *wider dar teichen*. . . (SNE I: R 52,I,3 [SL
 22,I,3]), die Blumen stehen *aber in liehter ougenweide* (SNE I: R 25,I,7 [SL
 19,I,7]), sie dringen durch den Klee *aber als e* (SNE I: R 53,IV,4 [SL 23,IV,4])
 usw. – immer signalisiert diese Wendung den repetitiven Charakter der besagten
 Vorgänge.²⁵ Zahlreiche weitere Temporaladverbien, zumeist in Verbindung mit
 den Überbietungstopoi, erzeugen denselben Effekt: noch nie war der Vogelge-
 sang so wonnevoll (SNE I: R 14,I,1–2 [SL 13,I,1–2]), seit Jahren war die Zeit
 nicht so schön wie jetzt (SNE I: R 11,I,1–2 [SL 10,I,1–2]), seit langem haben die
 Vögel nicht mehr so wunderbar musiziert (SNE I: R 19,I,4–5 [SL 12,I,4–5]), ihr
 Gesang erklang seit König Karls Zeiten noch nie so lieblich oder seit 30 Jahren
 war niemand mehr so glücklich wie heuer (SNE I: R 19,II,1–2 [SL 12,II,1–2]).
 Hinzu kommen Bezeichnungen wie *hiwer* (SNE I: R 23,III,2 [SL 16,III,2]) und
vert (SNE I: R 56,II,4 [SL 18,II,4]) sowie Ausdrücke der Iterativität in Bezug
 auf menschliche Aktionen: *Da sul wir uns wider hiwer zweien* (SNE I: R 53,II,1
 [SL 23,II,1]).

Ludwig Schneider verzeichnet das Adverb *aber* in seiner Belegsammlung als
 „beliebtes Füllwort“ Neidharts, das im klassischen Minnesang nur einmal vor-
 kommt.²⁶ Bei Walther von der Vogelweide erscheint es in Bezug auf die Natur-
 motive zweimal, einmal in dem sogenannten Mädchenlied L 75,25 und einmal
 in dem Frühlingslied L 114,23. Der Ausdruck *wider* ist ebenfalls nur einmal in
 einem Natureingang Heinrichs von Veldeke zu finden.²⁷ Damit sind diese Wen-

²⁴ In den Sommerliedern SNE I: R 52 (SL 22) und SNE I: R 53 (SL 23) ist es durch den
 entsprechenden Ausdruck *wider* ersetzt.

²⁵ Zu den Ausdrücken unvollendeten Aspekts mit der Bedeutung der Iterativität vgl.
 Jurij M. Lotman, Das Problem des künstlerischen Raums in Gogols Prosa, in: Auf-
 sätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, hg. v. Karl Eimer-
 macher, Kronberg Ts. 1974, S. 200–274, hier S. 225.

²⁶ Ludwig Schneider, Die Naturdichtung des deutschen Minnesangs, Berlin 1938, S. 69;
 als Textgrundlage dient ihm ‚Des Minnesangs Frühling‘.

²⁷ Vgl. *In den ziten von dem järe, / daz die tage sint lanc / und daz weter wider klære*, [. . .]
 (MF 59,23–25).

dungen als kennzeichnend für Neidharts Sommerbilder anzusehen. Dass sie mehr als bloße ‚Füllwörter‘ sind, liegt auf der Hand, denn sie verweisen auf eine bestimmte Wahrnehmung von Zeit: Während im hochminnesängerischen Natureingang durch die Kontrastierung von Sommer- und Winterbild das Moment des Wandels und der Veränderung betont wird, akzentuieren Neidharts Sommerlieder den repetitiven Charakter des Naturschauspiels. Mit der Ankunft des Sommers vollzieht sich nichts Neues, sondern immer und immer wieder dasselbe. Die Aktionen – das Erblühen von Flora und Fauna – sind eingelassen in diese Grundkonstellation des naturhaften Wiederholens des Lebenszyklus. Während dem klassisch minnesängerischen Jahreszeitentopos ein Zeitbewusstsein des Progresses innewohnt, gründen Neidharts Sommerlieder auf einem ateleologischen Zeitbewusstsein. Diese Darstellungsform des Jahreszeitenwechsels dürfte nun keine Erfindung Neidharts darstellen, denn sie findet eine Entsprechung in den ‚deutschen‘ Carmina Burana: Carmina Burana 137,I–II²⁸

ITEM Aliud.
UER Redit optatum cum gaudio,
flore decoratum purpureo.
aues edunt cantus quam dulciter,
revirescit nemus,
campus est amenus totaliter. (I)

Iuuenes, ut flores accipiant
et se per odores reficiant,
uirgines assumant alacriter
et eant in prata
floribus ornata communiter! (II)

Das Sommerbild wird mit einem Ausdruck aufgerufen, der das Wiederholen des Vorgangs anzeigt: *UER Redit* (1,1) – ‚Der Sommer kehrt zurück.‘ – Die Untersuchung zeigt, dass die für Neidharts Sommerlieder kennzeichnenden Ausdrücke der Iterativität auch für die ‚deutschen‘ Carmina Burana typisch

²⁸ Übersetzung: Der ersehnte Frühling kehrt unter freudigem Jubel zurück, / geschmückt mit Purpurblüten. / Die Vögel singen, so süß sie nur können, / der Wald erscheint in frischem Grün, / die ganze Landschaft ist reizend, wohin man blickt (137,I). Um Blumen zu pflücken / und sich an ihrem Duft zu erquicken, / sollen die Burschen beschwingt und froh die Mädchen / einladen / und gemeinsam hinausgehen / auf die blumengeschmückten Wiesen! (137,II) (Text und Übersetzung werden zitiert nach: Carmina Burana. Texte und Übersetzungen. Mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothee Diemer, hg. v. Benedikt Konrad Vollmann [Bibliothek des Mittelalters Band 13], Frankfurt am Main 1987, hier S. 479, Abkürzung: CB)

sind, wobei gerade das Verb *redire* („zurückkehren“, „wiederkehren“) in diesem Zusammenhang häufig ist.²⁹ Damit scheinen die beiden Dichtungstypen imaginär auf unterschiedliche kontextuelle Zeitdiskurse zu reagieren. Während die Neidhartschen Sommerlieder und die ‚deutschen‘ Carmina Burana mit ihrem repetitiven Charakter an einer Zeitlichkeit der Beständigkeit und der Verdauerung partizipieren, orientiert sich der hochminnesängerische Natureingang an einem Zeitdiskurs des Wandels und des Fortschritts.³⁰

Hinsichtlich der gattungspoetologischen Verortung lässt sich insgesamt also sagen, dass die Sommerlieder mit zwei unterschiedlichen Inszenierungsformen des Jahreszeitenwechsels arbeiten: zum einen mit einer vom klassischen Minnesang unterschiedenen Form, die in den ‚deutschen‘ Carmina Burana eine Entsprechung findet (z. B. SNE I: R 57,I–III [SL 24,I–III], Text s. o.); zum anderen mit dem aus dem klassischen Minnesang bekannten Modell (SNE I: R 12,I [SL 11,I], Text s. o.). Diese unterschiedlichen Inszenierungsformen treten nun nicht isoliert auf, sondern jeweils im Ensemble mit weiteren Textmerkmalen, die gerade in ihrer Kombination auf unterschiedliche poetische Substrate verweisen:³¹ So erscheint die für die Sommerlieder und die ‚deutschen‘ Carmina Burana charakteristische Feier der Wiederkehr der milden Jahreszeit (Akzentuierung des repetitiven Charakters des Naturschauspiels) in Kombination mit einem szenischen Natureingang, einem an junge Mädchen und Burschen gerichteten Aufruf zu Freude und Tanz, ferner mit Personifikationen der Sommerzeichen sowie mit textkonstituierenden Repetitionsphänomenen wie Wort- und Klangresponionen oder Refrain (vgl. z. B. SNE I: R 57,I–III [SL 24,I–III], Text s. o.).³² Die für den hochminnesängerischen Jahreszeitentopos typische Entgegensetzung von Sommer und Winter (Akzentuierung des progressiven Charakters des Naturschauspiels) wiederum steht in Verbindung mit dem Liedpersonal des hohen Minnesangs (*vrouwe, ritter*, höfische Gesellschaft) und der Thematisierung von Minnefreude bzw. Minneleid (vgl. z. B. SNE I: R 12,I [SL 11,I], Text s. o.).

²⁹ Vgl. u. a. CB 139,I,2; CB 140,III,1; CB 143,I,2 oder CB 143,I,6.

³⁰ Demnach würde es sich um zwei unterschiedliche Liedtypen handeln, die zur gleichen Zeit innerhalb eines Kulturkreises, eingespeist in je ungleichzeitige Zeitdiskurse, Bestand hatten. Zu grundsätzlichen Überlegungen zum Verhältnis von kontextuellem Zeitdiskurs und textimmanenter Zeitsemantik vgl. Rainer Warning, *Die narrative Lust an der List: Norm und Transgression im Tristan*, in: *Transgressionen. Literatur als Ethnographie*, hg. v. Gerhard Neumann u. Rainer Warning (Litterae 98), Freiburg im Breisgau 2003, S. 175–242, hier S. 183.

³¹ Zur Detailanalyse solcher Merkmalsverknüpfungen vgl. Bleuler (wie Anm. 1), S. 61–144.

³² Vgl. ebd., S. 136–140.

Die Situiertheit der Sommerlieder im Spannungsfeld der beiden Lyrikkonzepte zeigt sich nun daran, dass die beiden Inszenierungsformen des Jahreszeitenwechsels in vielen Sommerliedern übereinander kopiert sind; dies ist z. B. in SL 26,I zu sehen:

SNE I: R 54,I (SL 26,I)

Nu ist vil *gar* zergangen
der winder chalt,
mit loub wol bevangen
der grune walt.
*w*unnechlich,
in suzzer stimme lobelich,
*v*ro singent aber di vogel, lobent den mayen.
sam tu wir den reyen.

In SNE I: R 54,I (SL 26,I) vollzieht sich der Traditionsbruch innerhalb der ersten Strophe zwischen Auf- und Abgesang: Das Lied hebt ganz im Stil eines klassischen Minneliedes an, indem der Sommer über das Gegenbild des Winters, als dessen Überwindung, aufgerufen wird (I,1–2). Der Sommer mit seinen Implikationen von Minne und Freude wird als eine neue Zeit eingeführt, die durch den Bezug auf den vergangenen, kalten Winter (V. 2) per se in *leit*-orientierter Perspektive steht. Im nächsten Augenblick jedoch vollzieht sich ein Wechsel des Anspielungshorizonts, indem der Sommer nun als Kulisse für Freude und Tanz erscheint (V. 5–8). Dieses Geschehen wird durch das eingefügte *aber* (V. 7) im Stil des aus den ‚deutschen‘ Carmina Burana bekannten Lyrikkonzepts über seine zyklische Struktur aufgerufen: Die Vögel singen wieder, d. h. es ist wieder Sommer. Das *Nu* (V. 1) erscheint nun als ein Moment in einem Kontinuum. Oder anders gesagt: Im zweiten Teil der Strophe ist der Sommer in den Bezugsrahmen aller vergangenen Sommer gesetzt und steht damit in *vreude*-orientierter Perspektive. In engem Zusammenhang mit dieser Darstellungsform des Jahreszeitenwechsels erscheint die Personifikation der Sommerzeichen (*vro singent aber di vogel, lobent den mayen*. V. 7).

Was anhand der Inszenierung des Jahreszeitenwechsels gezeigt wurde, lässt sich verallgemeinern: Die Sommerlieder der Handschrift R heben oftmals – und darin unterscheidet sich die vorliegende Lesart von derjenigen Worstbrocks – im Stil eines klassischen Minneliedes an, indem sie die *leit*-orientierte Liebeskonzeption des hohen Sings anzitieren, um sie im nächsten Moment mit dem Konzept einer naturhaft-sinnlichen *vreude* zu konfrontieren.³³ Gattungsinter-

³³ In diesem Sinn auch Jan-Dirk Müller, Männliche Stimme – weibliche Stimme in Neidharts Sommerliedern, in: Bi-Textualität. Inszenierungen des Paares, hg. v. An-

ferenzen müssen daher als konzeptionsbestimmend für das Genre angesehen werden. Dabei arbeiten die Sommerlieder nicht ausschließlich mit Merkmalen des hohen Sangs und dieses anderen, aus den ‚deutschen‘ Carmina Burana bekannten, Lyrikkonzepts, sondern auch mit Elementen anderer Gattungen und Genres wie dem frühen Minnesang (vgl. SNE I: R 9 [SL 9]), der Kreuzzugslyrik (SNE I: R 12 [SL 11] und SNE I: R 19 [SL 12]), der Zeitklage (SNE I: R 8 [SL 27]) oder dem Neidhartschen Winterliedgenre (SNE I: R 52 [SL 22]).³⁴ Wo Gattungsp pluralität erscheint, geht es indes nicht darum, wie es etwa Albrecht Hausmann für Reinmar beschreibt, „heterogene minnesängerische Ansätze in einem geschlossenen, homogenen Konzept zusammenzuführen“,³⁵ sondern darum, Strukturbrüche zu erzeugen, die der Generierung von Pointen dienen. So kann sich die Stimme des Sängers urplötzlich als Stimme eines tanzlustigen Mädchens oder einer liebestollen alten Frau entlarven (z. B. SNE I: R 50 [SL 17]; SNE I: R 9 [SL 9]) oder die eingeflochtenen höfischen Sprachformeln können preisgegeben durch Bezug auf die kontextfremde *dörper*-Welt der Sinnentleerung preisgegeben werden (z. B. SNE I: R 15 [SL 14]).

III. Innovatorische Aspekte: Zu Funktion und Verwendungsweise des Natureingangs in Neidharts Sommerliedern

Ausgehend von dieser Erkenntnis soll in einem zweiten Schritt die Verarbeitung von Elementen vorgängiger Lyrikkonzepte in Hinblick auf ihre innovatorischen Aspekte näher untersucht werden. Hierfür wird der Motivbestand des Natureingangs in den Blick genommen: In der Forschung wird betont, dass sich Neidhart, abgesehen von einigen spezifischen Erweiterungen, „relativ eng“ an den Motivkanon des höfischen Minnesangs hält.³⁶ Traditionelle Motive wie der Wald, die Heide, die Wiese, die Linde, die Blumen oder der Vogelgesang kommen vor. Zu den spezifischen Erweiterungen gehören personalisierte Naturdarstellungen.³⁷ Als Beispiel hierfür sei SNE I: R 25 (SL 19) aufgeführt:

negret Heitmann, Barbara Schaff u. Sabine Schulung (Geschlechterdifferenz & Literatur Bd. 12), Berlin 2001, S. 334–345, hier S. 341–344; sowie Warning (wie Anm. 12), S. 37–95.

³⁴ Ausführlich zu SNE I: R 9 (SL 9) vgl. Bleuler (wie Anm. 1), S. 194–199; zu SNE I: R 12 (SL 11) vgl. ebd., S. 230–241; zu SNE I: R 19 (SL 12) vgl. ebd., S. 171–175; zu SNE I: R 8 (SL 27), vgl. ebd., S. 181–187.

³⁵ Albrecht Hausmann, Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität (Bibliotheca Germanica 40), Tübingen / Basel 1999, S. 325.

³⁶ Dieter Lendle, Typus und Variation. Untersuchungen zu den Liedern Neidharts von Reuental, Freiburg 1972, S. 33.

SNE I: R 25 (SL 19)³⁸

Wol dem tage,
der al der wærlde hohgemûte trage
vnd vil mangem herzen vroude meret.
der winder si guneret.
der brah uns ze leide
blumen an der heide,
die stent aber in lichter ougenweide. (I)

Nu ist der walt
schone geloubet, den der winder chalt
het beroubet: dem ist ein teil vergolten.
iunge magde solten
sich stolzlichen zieren,
ir gewant rivieren,
an die man *(mit)* einem ougen czwieren. (II)

„Ich wil dar
stolzlichen springen an der schar.“
sprach ein magt, „unverwendichlichen
mich ze vreuden strichen.
ich han, deist ane lougen,
einen ritter tougen
angesehen mit bæiden minen ougen. (III)

Dem bin ich holt,
muter, dar umbe du niht zurnen solt.
ich chum nimmer tach von dinem rate.“
„tochter, daz ist ze spate.
der schuech unde der chleider
springest ane beider.
mir getet nie dehein minn so leide.“ (IV)

³⁷ Vgl. Günther Schweikle, Neidhart (Sammlung Metzler 253), Stuttgart 1990, S. 115–116.

³⁸ Nach R umfasst der Natureingang von SNE I: R 25 (SL 19) drei Strophen, wobei die in SNE als zweite angeführte Naturstrophe in der Handschrift selbst auf dem Blatt-
rand genau zwischen Strophe vier und fünf, der Rede des Mädchens, hinzugefügt
wurde. Nach Franz-Josef Holznagel dürfte es sich bei solchen Randstrophen in R um
Bestände aus nachträglich erschlossenen Quellen handeln, die damit gerade nicht
derselben Liedversion angehören wie die Strophen des Haupttextes (vgl. Holznagel
[wie Anm. 17], S. 294–300). Dieser Überlieferungsbefund wird insofern berücksich-
tigt, als sich die Diskussion des Textes auf die Strophen des Haupttextes beschränkt.
Zum Verhältnis von Randeintrag und Haupttext unter poetologischen Gesichtspun-
kten vgl. Bleuler (wie Anm. 1), S. 45–54.

„Miner wat
han ich durch sinen willen gerne rat,
den ich han erwelt uz allen mannen.“
„tohter sag von wannen
er si, der uns beiden
wil der triwen scheiden.
chint, erwint und volge diner eiden.“ (V)

Nachtrag:
Grozzen schal
hor ich di vogel singen uberal,
suzzen sanch den abent und den morgen.
ende hat ir sorge.
in chundet der maye
sumerlich geschreye.
daz enhoret niemen, ern reye. (N)

In Strophe I,4–6 und II,1–3 tritt der Winter als Gewalttäter auf, der seine sommerlichen Gegenspieler drangsaliert. Die Einflechtung von solchen Personifikationen in den Natureingang ist wiederum Ausdruck von Gattungspluralität, zumal diese aus den ‚deutschen‘ Carmina Burana bekannt sind und sich daher dieser anderen, unbezeugten Liedtradition zuordnen lassen.³⁹

Was in der Forschung bislang jedoch nicht gesehen wurde, ist, dass solche Naturbilder in den Sommerliedern nicht funktionslos eingesetzt sind. Denn es zeigt sich, dass gerade die Elemente, die vom traditionellen Motivbestand des klassischen Minnesangs abweichen, Bestandteile eines basalen poetischen Prinzips sind. Und zwar insofern, als sie in jeweils spezifischer Weise auf die Menschenbilder der anschließenden Strophen zugeschnitten sind. Jutta Goheen war diesem Spezifikum der Sommerlieder bereits in den 1970er-Jahren auf der Spur,⁴⁰ ihre Deutung greift jedoch zu kurz. Denn die Relation zwischen Natur- und Menschenbild erschöpft sich nicht – wie es Goheen beschreibt – in der Spiegelung einer positiven Stimmungslage, die, aufgerufen in den Naturstrophen, in der Stimmung und in der Gestalt der tragenden Figuren widerhallt.⁴¹

³⁹ Z. B.: *hoc, quod frigus leserat, reparant calores; / cernimus hoc fieri per multos colores* (CB 142,1,3–4). Zu weiteren Motivparallelen zwischen den ‚deutschen‘ Carmina Burana und Neidharts Sommerliedern vgl. Bleuler (wie Anm. 1), S. 138.

⁴⁰ Vgl. Goheen (wie Anm. 12), S. 348–378.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 348. Jutta Goheen skizziert das Bild von Mensch und Natur in den Sommer- und Winterliedern als ein sich wechselseitig gestaltendes, dessen „innerer Zusammenhang“ auf den zugrunde liegenden Echostrukturen beruht (ebd., S. 348). Schlagwort in Goheens Untersuchung ist die „Stimmung“ (ebd., S. 348). Sie sieht Relationen zwischen der „frohen Stimmung, die die Natur [in den Sommerliedern]

Vielmehr stellen subtile Variationen des Natureingangsinventars ganz spezifische Beziehungen – Analogisierungen bzw. Kontrastierungen – zwischen der personifizierten Natur und den Akteuren der Dialogpassage her. Dies lässt sich am Beispiel von SNE I: R 25 (SL 19) veranschaulichen.

SNE I: R 25 (SL 19) handelt vom Streit zwischen Mutter und Tochter. Die Tochter sehnt sich nach einem sommerlichen Reigentanz mit dem höfischen Ritter, die Mutter sucht dies durch den Entzug des Festtagsgewandes zu verhindern (Strophe III–IV). Überprüft man nun den Natureingang in Hinblick auf diese Thematik, sieht man, dass das Motiv des Schmuckwegnehmens auch hier vorkommt, und zwar im Zusammenhang mit der Metapher des *roubens*: *Nu ist der walt / schone geloubet, den der winder chalt / het beroubet: dem ist ein teil vergolten* (II,1–3). Auffallend ist, dass die Metapher des *roubens* sonst in keinem der sommerlichen Natureingänge vorkommt. Offenbar dient sie dazu, das Verhältnis zwischen Sommer und Winter in Hinblick auf die anschließende Dialogszene zu formen. So erscheint der Winter in Analogie zur Mutter als Täter, der dem blühenden Wald (dem Sommerzeichen, das für die Jugend steht) seine Zierde, das Blütengewand, weggenommen hat.

Im Gesamtblick auf die Sommerlieder zeigt sich, dass die stereotypen Bildelemente des Natureingangs (blühender Wald, leidbringender Winter) durch subtile Variation oder durch Integration von Elementen anderer poetischer Traditionen (auch der höfischen Epik) auf den Inhalt der anschließenden Szene abgestimmt sind.⁴² Dabei bleibt es stets so – und dies scheint Programm der Lieder zu sein –, dass die Figur des Mädchens in Verbindung mit Elementen der sommerlichen Natur steht und niemals mit winterlichen korrespondiert und das Umgekehrte für die Mutter gilt. Auf diese Weise entstehen unterschiedliche Isotopien, die die Liedteile miteinander verbinden (einerseits: kahler Wald – Winter – Mutter – *Engelmar*, andererseits: blühender Wald – singende Vögel – Sommer – Mädchen – Sänger). Man hat es hier mit einem basalen Kunst- und Verknüpfungsprinzip zu tun, auf dem die Sommerlieder aufbauen. Dabei handelt es sich bei SL 19 um eine einfache Grundform dieses Verfahrens. Innerhalb

belebt“ (ebd., S. 348), und der Mahnung zur Freude des Sängers bzw. der Kontrastierung zum Kummer des Mädchens (vgl. ebd., S. 356ff.), aber auch im Disput zwischen den Frauen, welcher den Gewalt implizierenden Widerstreit der Naturmächte reflektiert (ebd., S. 361). Dabei betont sie besonders den Zusammenhang zwischen der *magt* und dem Frühlingbild. Aufgrund dieser Übereinstimmung mit dem Naturbild, welches eine „üppige Vegetation und deutliche Sinnenfreude beschreibt“, überträgt Goheen die Merkmale der Natur auf die Figur des Mädchens und definiert es „als ein Wesen, das mit Erdgebundenheit und physischer Stärke einer jungen, vitalen Macht Ausdruck verleiht“ (ebd., S. 359f.). So erreicht Goheen eine Charakterisierung der *magt*, ohne dafür die Kontrastfolie der höfischen Minnedame zu bemühen.

⁴² Hierzu vgl. die gattungspoetologische Untersuchung der R-Sommerlieder in Bleuler (wie Anm. 1), S. 149–208.

des Sommerliedgenres finden sich Lieder, in denen es in seinem Komplexitätsgrad gesteigert ist, indem die metaphorische Verflechtung der Liedteile zu Metaphernketten ausgebaut sind, die unterschiedliche Abstraktionsebenen einbeziehen. Eine solche komplexe Variante soll im Folgenden am Beispiel von SNE I: R 52 (SL 22) vorgestellt werden, dem wohl prominentesten Lied Neidharts, in dessen Zentrum der sogenannte Spiegelraub – *Engelmars* Übergriff auf *Vrideroun* bei einer Tanzveranstaltung – steht.

IV. Zur Poetizität des Jahreszeitenbildes in SNE I: R 52 (SL 22)

Zwar ist SNE I: R 52 (SL 22) in Hinblick auf das Motiv des Spiegelraubs unzählige Male diskutiert worden,⁴³ eingehende Untersuchungen der poetologischen Konzeption des Textes fehlen jedoch weitgehend.⁴⁴ Zumeist wird es dabei belassen, das Lied aufgrund der zahlreichen Anspielungszusammenhänge in die Nähe der Winterlieder zu rücken. Nun zeigt sich, dass sich die Verbindung von SNE I: R 52 (SL 22) mit dem Winterliedgenre nicht auf Anspielungszusammenhänge beschränkt, sondern programmatisch in der Poetik des Textes angelegt ist. Ausdruck findet diese Überkreuzung in einer für Neidhart einmaligen Gestaltung des Natureingangs, bei der warme und kalte Jahreszeit überblendet sind, was eine spannungsvolle Grundsituation begründet, die bis in die Ebene sprachlicher und metonymischer Textrelationen reflektiert wird und sich in der Motivgestaltung ebenso wie in der Figurenkonstellation und in der Namengebung der beiden Protagonisten niederschlägt.

⁴³ Die umfangreiche Literatur zu *Vriderouns* Spiegel ist bis 1965 im Forschungsbericht von Eckhard Simon (Neidhart von Reuental. Geschichte der Forschung und Bibliographie [Harvard Germanic Studies 4], The Hague / Paris 1968, S. 37–50) verzeichnet; über die Literatur bis 1981 gibt die Bibliografie im Beitrag von Gerd Kaiser (Narzißmotiv und Spiegelraub. Eine Skizze zu Heinrich von Morungen und Neidhart von Reuental, in: Neidhart, hg. v. Hans Brunner [Wege der Forschung 556], Darmstadt 1986, S. 320–333, hier S. 235ff.) Aufschluss. Zu erwähnen sind ferner die Beiträge von Giloy-Hirtz (wie Anm. 11), S. 52ff.; Elisabeth Lienert, Spiegelraub und rote Stiefel. Selbstzitate in Neidharts Liedern, in: ZfdA 118 (1989), S. 1–16; Jan-Dirk Müller, Kleine Katastrophen. Zum Verhältnis von Fehltritt und Sanktion in der höfischen Literatur des deutschen Mittelalters, in: Der Fehltritt. Vergehen und Versehen in der Vormoderne, hg. v. Peter von Moos, Köln / Weimar / Wien 2001, S. 317–342, hier S. 330–342, und Dorothee Lindemann, Studien zur Neidhart-Überlieferung. Untersuchungen zu den Liedern c 2, 8 und 15/16 der Berliner Handschrift c (Edition und Kommentar), zum Spiegelraubmotiv und zu den Fürst-Friedrich-Liedern, Herne 2004.

⁴⁴ Vgl. jedoch neuerdings Warning (wie Anm. 12), S. 184–191.

SNE I: R 52 (SL 22)

Der linden wellent ir tolden
von niwem loube reichen.
da wider lazzent nahtigal dar teichen.
si singent wol ze brise
vrōmde suzze wise,
dōne vil.
si vreunt sich gein dem mayen,
sin chunft diu ist ir herzen spil. (I)

Si sprechent daz der winder
hiwer si gelenget.
nu ist diu wis mit blumen wol gāmenget,
mit liehter ougenweide
rosen ouf der heide
durch ir glancz.
der sant ich Vriderounen
einen chranz. (II)

Di vogel in dem walde
singent wunnechlichen.
stolcze maget, ir sult ein niwez teichen,
vreut iuch lieber mære.
maniges herzen swære
wil zergan.
tût als ich iuch lere,
strichet iwer chleider an. (III)

Ir breiset iuch zen lanchen,
stroufet ab di reisen.
wir schuln ez ûf den anger wol wicheisen.
Vrideroun als ein toche
spranch in ir reidem roche
bi der schar.
des nam anderthalben
Engelmar vil tougen war. (IV)

Do sich aller liebs
gelich begunde zweien,
do sold ich gesungen habn den reyen,
wan daz ich der stunde
niht bescheiden chunde
gegen der zit,
so diu sumerwunne
manigem herzen vreude git. (V)

Nu heizen si mich singen.
ich muz ein hous besorgen,
daz mich sanges wendet manigen morgen.
wi sol ich gebarn?
mir ist an Engelmaren
ungemach,
daz er Vriderounen
ir spigel von der siten brach. (VI)

Siner basen bruder
hiet sis wol erlazzen,
er chan sich deheiner dinge mazzen.
er ist ein torscher Beier
und der iunge maier
tunt ir leit.
noch hat si den vriunt
der imz di lenge niht vertreit. (VII)

Darumbe wils aber
ein Engelmaz vertriben.
er ist ein gēnzich under iungen wiben,
er ist ein ridewanzel,
in dem geu veiertanzel.
sin gewalt
der ist an dem reyen
under den chinden manichvalt. (VIII)

Der het ir genomen
in schimphe ein tochenwiegel.
daz hiet wir verchlagt niewan den spiegel,
der was von helfenbeine
wæh ergraben chleine,
den sin hant
ir nam gewaltichliche.
da von all min vreude swant. (IX)

Ir sult mirz wol gelouben,
ich sag iz niht gerne,
die spigilsnur diu chon her von Ybern.
er was ein vrechere + bette.
niden an dem ekke
stunden tyer,
geworhte von rotem golde.
nie geschach so leide mir. (X)

Der Natureingang des zehnstrophigen Textes erstreckt sich auf die Strophen I–III; innerhalb der dritten Strophe leitet er zu einem an die jungen Mädchen gerichteten Aufruf über, sich für den sommerlichen Reigentanz herauszuputzen (III,3ff.), wobei sich in Strophe IV,4–5 ein Tempuswechsel ins Präteritum vollzieht, der den Übergang zum Bericht über eine Tanzveranstaltung (IV,4–X) markiert. Der Erzählvorgang ist ganz im Stil Neidharts inkonsistent und brüchig gestaltet. Die spärlichen Anspielungen auf den Vorfall unter der Tanzlinde, der dem Sänger seine ganze Lebensfreude raubt (IX,8), eröffnen einen Raum für freie Assoziationen. Großräumiger ausgebreitet sind dagegen die auf das Ereignis bezogenen Reflexionen und Bewertungen des Sprechers (V,4–8; VI,1–6) sowie seine zusammenfassende Einschätzung vom Erzählzeitpunkt aus (VII–X).

Betrachtet man SNE I: R 52 (SL 22) näher, so fällt die ungewöhnliche Gestaltung des Jahreszeitentopos auf. Zwar wird die Ankunft des Sommers in der für die Sommerlieder typischen Weise über seine zyklische Struktur, seine alljährliche Wiederkehr, aufgerufen (Strophe I). In direktem Anschluss daran folgt jedoch eine Aussage, die den Winter gleichermaßen als gegenwärtig zeichnet (II,1–2): *Si sprechent daz der winder / hiwer si gelenget*. Zunächst fragt sich hier, wer mit dem Pronomen *Si* (II,1) gemeint ist. Als strophenübergreifende, kohärente Satzfolge gelesen, bezieht es sich auf das in Strophe I,3 genannte Subjekt die Nachtigallen.⁴⁵ Ihr Gesang würde demnach nicht dem bloßen Lobpreis des willkommenen Sommers dienen, sondern darüber hinaus auf den heuer außergewöhnlich langen Winter anspielen. Die alternative Lesart wäre, dass mit *Si* ein unbestimmtes ‚man‘ vom heuer außergewöhnlich langen Winter spricht. Solche Stimmen ohne eindeutige Sprecherzuweisung kommen in den sommerlichen Natureingängen immer wieder vor. In der Forschung werden sie als poetisches Stilmittel aufgefasst, das unterschiedliche Perspektiven auf den Text eröffnen und das Irritationsmomente erzeugen kann.⁴⁶ Im vorliegenden Fall wird der ohnehin merkwürdig anmutenden Aussage: ‚Der Winter zieht sich dieses Jahr in die Länge; jetzt ist die Wiese mit Blumen durchmengt‘ (II,1–3), durch den unklaren Sprecherbezug ein zusätzliches Irritationspotential eingeschrieben. Insgesamt lässt sich sagen, dass Sommer und Winter in diesem Natureingang zwar gleichermaßen erwähnt werden, jedoch nicht in der für den klassischen Minnesang üblichen Weise als wechselseitige Kontrastbilder fun-

⁴⁵ Für diese Lesart spricht die anaphorische Verknüpfung mit den in Strophe I auf die Nachtigallen bezogenen Aussagen: *si singent* [...] (V. 4), *si vreunt* [...] (V. 7).

⁴⁶ So z. B., wenn sich die vermeintliche Stimme des Sängers plötzlich als Stimme eines Mädchens entlarvt. Grundlegend hierzu Müller (wie Anm. 33), S. 334–345; ferner Thomas Cramer, Was ist und woran erkennt man eine Frauenstrophe?, in: Frauenlieder – *Cantigas de amigo*, hg. v. Thomas Cramer, John Greenfield, Ingrid Kasten u. Erwin Koller, Stuttgart 2000, S. 19–32, hier S. 21f.

gieren (s. o.).⁴⁷ Vielmehr wirft die kalte, *leit*-bringende Jahreszeit einen Schatten auf die Ankunft der *vreude*-bringenden milden. Die winterliche Jahreszeit überblendet den sommerlichen Natureingang. Diese Konstellation begründet ein spannungsgeladenes Verhältnis von Nähe und Distanz.⁴⁸

Dieses Spannungsverhältnis nimmt Einfluss auf die Bildlichkeit des Natureingangs und schlägt sich in einer ungewöhnlichen Variation des Motivs des Vogelgesangs nieder (I,3–5):

da wider lazzent nahtigal dar teichen.
si singent wol ze brise
vrōmde suzze wise,

Lobpreisend lassen die Nachtigallen *vrōmde suzze* Melodien erklingen. Das Adjektiv *vrōmd* in Bezug auf den Vogelgesang ist einzigartig in Neidharts Natureingängen; es sei „auffallend“, vermerkt Dieter Lendle in seiner Dissertation ‚Typus und Variation‘.⁴⁹ Das Fremde als einer Distanzkategorie – als dem Entfernten, nicht Vertrauten, gar Bedrohlichen, aber auch als dem Geheimnisvollen⁵⁰ – tritt in ein spannungsvolles Verhältnis zum Ausdruck *suzze wise*, der Nähe und Vertrautheit signalisiert. Etwas noch nie Gehörtes, zugleich aber Lieblich-Vertrautes erweitert das Klangarsenal des Natureingangs. Die den Vogelgesang determinierenden Attribute *vrōmd* und *suzz* erzeugen das Moment einer Dissonanz, die die seltsam bedrohliche Grundsituation des Naturzustands reflektiert, der ganz im Zeichen der konfligierenden Naturmächte steht, die ihre Positionen nicht ausgefochten haben.

Die spezifische Gestaltung des Jahreszeitentopos projiziert sich auf die schemenhaft umrissene Figurenkonstellation der anschließenden Passage, die den mysteriösen Vorfall des ‚Spiegelraubs‘ offenbar ermöglicht hat. Als Tatort hat man sich die festliche Tanzveranstaltung vorzustellen.⁵¹ Im Zentrum des Geschehens steht das Mädchen *Frideroun*. Seine Position innerhalb des sommer-

⁴⁷ Zum Jahreszeitenkampf, bei dem der Sommer im sommerlichen Natureingang als Sieger hervorgeht, vgl. Adam (wie Anm. 19), S. 39.

⁴⁸ Zur Bedrohlichkeit des Winters vgl. Giloy-Hirtz (wie Anm. 11), S. 50f. Beispiele dafür wären: SNE I: R 50,IV,2 (SL 17,IV,2): *di blumen di der maye lost ouz reiffen bande*; SNE I: R 57,VII,4–6 (SL 24,VII,4–6): *der winder twanch l di hæide: l nu grunent si im ze læide*.

⁴⁹ Lendle (wie Anm. 36), S. 38.

⁵⁰ Vgl. Matthias Lexer, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. Bände I–III, Leipzig 1872–1878, hier Bd. III, Sp. 500, sowie Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*. Aus dem Französischen von Kurt Leonhard, Frankfurt am Main 1987, S. 40.

⁵¹ Vgl. Müller (wie Anm. 43), S. 332: „Auch ein Vergleich legt die Situation des Tanzes nahe: So wie damals Friderun den Spiegel *Alsô vlôs mîn vrouwe ir vingerride, l dô si den krumben reien ûf dem anger trat* (WL 18,IV,1f.).“

lichen Vergnügens ist durch das spannungsreiche Verhältnis von Nähe und Distanz zu den männlichen Akteuren bestimmt (Strophe IV,4–8):

Vrideroun als ein toche
spranch in ir reidem roche
bi der schar.
des nam anderthalben
Engelmar vil tougen war.

Einerseits ist da der *dörper Engelmar*, der offensichtlich nicht in die Schar der Vergnügten integriert ist, sondern das tanzende Mädchen von der anderen Seite des Platzes aus heimlich beobachtet; andererseits wird *Vriderouns* Standort dadurch bestimmt, dass das Zentrum des Festes aufgrund der Abwesenheit des Sängers nicht besetzt ist (Strophe V,1–5):

Do sich aller liebs
gelich begunde zweien,
do sold ich gesungen habn den reyen,
wan daz ich der stunde
niht bescheiden chunde

Damit fehlt derjenige, der dringend erwünscht ist, während der nicht Dazugehörende⁵² im Hinterhalt lauert. Dieses konflikträchtige Gefüge von Nähe und Distanz, in welches die Figur *Vrideroun* eingelassen ist, nimmt die im Natureingang etablierte Grundsituation auf. Ebenso wie die Bedrohung des Sommers durch den Winter nicht gebannt, sondern im Hintergrund präsent ist, belauert der *dörper Engelmar* das wie ein Püppchen im Faltenrock tanzende Mädchen *Vrideroun*, um es im rechten Moment abzapfen zu können. Die metaphorische Verknüpfung zwischen Mensch und Natur konfiguriert sich über die Isotopie Winter – *Engelmar*.

Die spannungsvolle Relation von Nähe und Distanz, die die Grundkonstellation des Liedes bestimmt, ist bis in die Ebene metonymischer Textrelationen ausgearbeitet und klingt nicht nur im Ausdruck *vrómde suzze wise* zur Umschreibung des Vogelgesangs an, sondern findet auch ein Echo in der Namensgebung der beiden Protagonisten: Denn in der Opposition von *rúnen*⁵³ (nhd. ‚raunen‘, ‚vertraut tuscheln‘) und *mâren*⁵⁴ (nhd. ‚verkünden‘, ‚rühmen‘) als Be-

⁵² Vgl. ebd., S. 333.

⁵³ Vgl. Lexer (wie Anm. 50), hier Bd. I, Sp. 538; zum Wort *rúnen* im Namen *Vrideroun* vgl. auch Müller (wie Anm. 43), S. 334.

⁵⁴ Vgl. Jochen Splett (Hg.), *Althochdeutsches Wörterbuch: Analyse der Wortfamilienstrukturen des Althochdeutschen, zugleich Grundlegung einer zukünftigen Strukturgeschichte des deutschen Wortschatzes*. Bände I–II, Berlin / New York 1993, hier Bd. I, S. 599.

standteile der Namen *Vrideroun* und *Engelmar* werden die für das dörperliche Sprechen charakteristischen Redeweisen des nahen, vertrauten Tuschelns und des auf Distanz ausgerichteten Prahlens⁵⁵ in Beziehung zueinander gesetzt, ohne miteinander zu harmonisieren. Die Namen der beiden Protagonisten, die in ihrer wechselseitigen Bezogenheit aufeinander zum ‚Sprechen‘ gebracht werden,⁵⁶ sind somit eng mit dem Konzept von SNE I: R 52 (SL 22) verwoben.⁵⁷

Insgesamt macht die Untersuchung von SNE I: R 52 (SL 22) eine komplexe Variante des in Abschnitt III vorgestellten poetischen Verfahrens sichtbar, wonach die stereotypen Bildelemente des Natureingangs durch subtile Variation in Hinblick auf die anschließenden Szenen geformt sind. Durch die Überblendung von winterlicher und sommerlicher Jahreszeit wird in SNE I: R 52 (SL 22) ein spannungsvolles Verhältnis von Nähe und Distanz etabliert, das im Text durch andere Oppositionsvarianten realisiert ist und in ihnen widerhallt. Auf diese Weise entstehen semiotisch kohärente Reihen, die die einzelnen Liedteile miteinander verbinden. In diesem Zusammenhang stellt sich nun die Frage, inwiefern das zentrale Motiv des Spiegels in die poetologische Konzeption des Textes eingebunden ist. – Was hat es mit dem Spiegel auf sich? – Die verschiedenen Bedeutungen und Funktionen des Spiegels sind in der Forschung eingehend untersucht worden und sollen hier nicht umfassend referiert werden. Unter anderem ist der Spiegel Statussymbol, der in die höfische Sphäre verweist; er kann Schmuckstück, aber auch Liebespfand sein; zuallererst aber ist der Spiegel

⁵⁵ Nach Jan-Dirk Müller zeichnet sich das dörperliche Sprechen bei Neidhart dadurch aus, dass es das Gebot der *māze* in zwei Richtungen überschreitet: einerseits in Richtung eines auf körperlichen Nähe ausgerichteten Sprechens, das den Verdacht von Heimlichkeit und böser Intrige nährt (in den Liedern bezeichnet als *rūnen*), andererseits in Richtung eines auf Distanz ausgerichteten Sprechens, mit dem sich der Einzelne auf Kosten aller Anderen in den Vordergrund drängt (in den Liedern bezeichnet als *geuden*, *güffen*, *rüemen*) (vgl. Jan-Dirk Müller, Strukturen gegenhöfischer Welt: Höfisches und nicht-höfisches Sprechen bei Neidhart, in: Höfische Literatur, Hofgesellschaft, höfische Lebensformen um 1200, hg. v. Jan-Dirk Müller u. Gert Kaiser [Studia humaniora 6], Düsseldorf 1986, S. 409–453, hier S. 445–446).

⁵⁶ Nach Jan-Christian Schwarz machen in Neidharts Liedern solche Personennamen den größten Anteil des Nameninventars aus, die aus zwei Elementen des Propriatschatzes bestehen. Hinweise darauf, dass diese Namen nicht einfach mechanisch aus der real-historischen Namenwelt übernommen, sondern bewusst eingesetzt wurden, sieht Schwarz darin, dass viele der Namenlexeme deutliche Lautähnlichkeiten zum mittelhochdeutschen Wortschatz aufweisen und damit ein Potential für semantische Aufladungen beinhalten (vgl. Jan-Christian Schwarz, „derst alsô getoufet daz in niemen nennen sol“. Studien zu Vorkommen und Verwendung der Personennamen in den Neidhart-Liedern [Documenta Onomastica Litteralia Medii Aevi. Reihe B. Studien. Bd. 4], Hildesheim / Zürich / New York 2005, S. 131).

⁵⁷ Nicht in diese Konfiguration eingebunden sind die resümierenden Strophen R VII–X, worauf hier nicht eingegangen werden soll, da die Diskussion sonst in überlieferungsgeschichtliche Fragen und Probleme hineinführen würde.

ein Gegenstand, in dem man sich spiegeln kann. Insofern ist er Symbol der Erkenntnis, der Selbsterkenntnis, des Bewusstseins sowie der Wahrheit und der Klarheit. Nach Gerd Kaiser ist der Spiegel „Metapher der Minne als Medium der Selbstreflexion“.⁵⁸ Aus dieser Perspektive zeichnet sich nun eine auffällige Verbindung mit der Grundkonstellation des Liedes ab: Denn wenn man sich im Spiegel erblickt, entdeckt man sich als abwesend auf dem Platz, wo man ist, da man sich selbst vor sich sieht. Wenn man sich im Spiegel erblickt, tritt man somit in Distanz zu sich selbst. Von diesem Blick aus, der sich aus der Tiefe dieses virtuellen Raums hinter dem Glas auf einen selbst richtet, kehrt man zu sich zurück und beginnt seine Augen wieder auf sich zu richten und sich da wieder einzufinden, wo man ist.⁵⁹ D. h. der Spiegel schafft einen (virtuellen) Raum, der sich grundsätzlich durch spannungsvolle Relationen von Nähe und Distanz auszeichnet – ja, der geradezu als Inbegriff ebensolcher bezeichnet werden könnte. Das Motiv des Spiegels könnte damit als Verdichtung der im Natureingang etablierten Grundkonstellation angesehen werden, gewissermaßen als deren Signum.

Für die Frage nach dem Verhältnis von Tradition und Innovation heißt das, dass sich die Verarbeitung des traditionellen Natureinganginventars nicht in der bloßen Klitterung von Elementen unterschiedlicher Traditionen erschöpft, sondern dass sie Basis für ein Kunst- und Verknüpfungsprinzip der Strophen ist und damit Grundlage von Innovation. Betroffen sein können von diesem poetischen Verfahren ungewöhnliche Personifikationen der Sommerzeichen wie die des raubenden Winters (SNE I: R 25 [SL 19]) oder besondere Ausgestaltungen des Verhältnisses zwischen den Naturmächten (SNE I: R 52 [SL 22]), aber auch ungewöhnliche Wendungen wie die Ortsangabe *perg und tal* (SNE I: R 53 V,2 [SL 23]), die für den Minnesang abseits von Neidhart unbezeugt, jedoch aus der höfischen Epik bekannt ist, oder Ausdrücke wie *gevaytieren* und *underwieren* (wörtlich SNE I: R 55 [SL 29]), die gewöhnlich für kunsthandwerkliches Verfertigen von Gegenständen gebraucht werden, und mit denen die Schönheit der Natur in den Bereich der Künstlichkeit gerückt wird. Dabei wirkt sich das Verknüpfungsprinzip auf den Aussagegehalt der Texte aus: So wird etwa in (SNE I: R 25 [SL 19]) nicht nur der natürliche Wintereinbruch durch die Verwendung des Verbs *rouben* zum gravierenden Rechtsbruch stilisiert, sondern in seiner Spiegelung auch die Erziehungsmaßnahme der Mutter. Und in SNE I: R

⁵⁸ Kaiser (wie Anm. 43), S. 324.

⁵⁹ Zur phänomenologischen Beschreibung des Spiegelbilds vgl. Michel Foucault, *Andere Räume*, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*, hg. v. Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris u. Stefan Richter, Leipzig 1991, S. 34–47, hier S. 39.

52 (SL 22) erscheint der um *Vrideroun* und *Engelmar* angesiedelte Vorfall auf dem Tanzplatz durch die spezifische Gestaltung des Natureingangs im Lichte eines durch die Anwesenheit des Winters bedrohten Sommers. Und da die Zeit des Sommers die Zeit des höfischen Fests, der höfischen Minne, der höfischen *vreude* ist, und damit Inbegriff intakter höfischer Ordnung, erscheint der Spiegegrab in SL 22 per se als Ausdruck ebensolcher Störung.

IV. Zusammenfassung und Ausblick

Im vorliegenden Beitrag ging es darum, den für die Sommerlieder Neidharts konstitutiven Natureingang in Hinblick auf das Verhältnis von Tradition und Innovation zu untersuchen. Zunächst wurde gezeigt, dass sich die Sommerlieder der Handschrift R nicht durch die Reflexion nur eines Lyrikkonzepts auszeichnen, wie es die Lesarten Ruhs / Titzmanns einerseits, Worstbrocks andererseits zu verstehen geben, sondern dass gerade die Konfrontation von Merkmalen und Merkmalsmustern unterschiedlicher Lyrikkonzepte in einem Text konzeptionsbestimmend ist. Dies wurde anhand der Inszenierung des Jahreszeitenwechsels aufgezeigt: Neidharts Sommerlieder arbeiten mit zwei unterschiedlichen Darstellungsformen, die in den Liedern häufig übereinanderkopiert sind. Zum einen mit der für den hochminnesängerischen Jahreszeitentopos charakteristischen Entgegensetzung von Sommer und Winter, die den Sommer mit seinen Implikationen von Minne und Freude vor dem Hintergrund der Abwesenheit all dessen und damit in *leit*-orientierter Perspektive erscheinen lässt; zum anderen mit der aus den ‚deutschen‘ Carmina Burana bekannten Feier der Wiederkehr des Sommers, die den zyklischen Charakter des Zeitlichen betont, indem sie den Sommer in *vreude*-orientierte Perspektive aller vergangenen Sommer setzt. Diese beiden Inszenierungsformen treten jeweils im Ensemble mit weiteren Merkmalen auf (bestimmten Rollenkonstellationen, Handlungsmustern, textkonstituierenden Elementen), die in den Texten miteinander verwoben sind.

Ausgehend von dieser Erkenntnis ging es darum, den innovativen Umgang mit vorgängigen poetischen Elementen zu untersuchen. Dabei machte die Untersuchung des Natureingangs ein basales poetisches Prinzip der Sommerlieder sichtbar: In den Liedern ist der traditionelle Motivbestand des minnesängerischen Natureingangs verarbeitet, indem er durch subtile Variation oder durch Integration von Elementen anderer poetischer Traditionen auf den Inhalt der anschließenden Strophen abgestimmt ist. Am Beispiel von SNE I: R 52 (SL 22) wurde gezeigt, dass auf diese Weise ganz spezifische Beziehungen zwischen Natur- und Menschenbild hergestellt werden, die bis in die Ebene sprachlicher und metonymischer Textrelationen ausgearbeitet sein können und die die Liedteile miteinander verknüpfen. Die Kombination von Bildelementen unterschiedli-

cher Traditionen bzw. deren Abwandlung ist somit Basis für ein Kunst- und Verknüpfungsprinzip der Strophen, das so vor Neidhart m. E. weder in den ‚deutschen‘ Carmina Burana noch im Minnesang vorkommt.

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass sich diese Beobachtungen auf die Neidhart-Lieder des 13. Jahrhunderts beziehen. Für die späte Überlieferung des 15. Jahrhunderts würden sich die Fragen nach der Situiertheit der Lieder im literaturgeschichtlichen Kontext anders stellen. Denn die Texte – etwa aus der Berliner bzw. Riedschen Handschrift c (zweite Hälfte 15. Jahrhundert, Nürnberg) – zeigen die Tendenz, das Neidhartsche Aussagesystem seinerseits zum Medium der Reflexion bzw. zum Anspielungshorizont für die Gestaltung von Pointen zu machen. So erscheint das Stilmittel der metaphorischen Verknüpfung von Natur- und Menschenbild in schwankhaft-burlesker Brechung auf die im häuslichen Umfeld angesiedelte Tierwelt (Katze / Maus) übertragen (SNE II: c 73), der an die Mädchen gerichtete Aufruf zur Sommerfreude wird vorsorglich von Vermaledeigungen der Mutter als der normativen Instanz begleitet (SNE I: c 47) und die (vormals) namenlose Geliebte entpuppt sich als die aus den Winterliedern bekannte, fußkranke Bauernmagd. Das Jonglieren mit Neidhartschen Versatzstücken verhilft den Texten zu zusätzlichen Sinndimensionen und wäre eine eigene Untersuchung hinsichtlich des Verhältnisses von Tradition und Innovation wert.

Abstract: Im vorliegenden Beitrag wird der für die Sommerlieder Neidharts konstitutive Natureingang in Hinblick auf das Verhältnis von Tradition und Innovation untersucht. Dabei wird gezeigt, dass sich die Sommerlieder der Handschrift R – entgegen gängiger Forschungsansicht – nicht durch die Reflexion nur eines Lyrikkonzepts auszeichnen, sondern dass gerade die Konfrontation von Merkmalen und Merkmalsmustern unterschiedlicher Lyrikkonzepte in einem Text konzeptionsbestimmend ist. Ausgehend von dieser Erkenntnis wird der innovative Umgang mit vorgängigen poetischen Elementen untersucht. Dabei wird ein basales poetisches Prinzip der Sommerlieder sichtbar: In den Liedern ist der traditionelle Motivbestand des minnesängerischen Natureingangs verarbeitet, indem er durch subtile Variation oder durch Integration von Elementen anderer poetischer Traditionen auf den Inhalt der anschließenden Strophen abgestimmt ist. Die Bildelemente sind Basis für ein Kunst- und Verknüpfungsprinzip der Strophen, das so vor Neidhart weder in den ‚deutschen‘ Carmina Burana noch im Minnesang vorkommt.

This paper explores the Natureingang of Neidharts Sommerlieder, which is constitutive for this kind of text, in regard to its traditional and innovative traits. Thereby, against previous observations, it will be shown that the Sommerlieder of Handschrift R are not reflecting only one concept of verse, but that they confront characteristics and paradigms of diverse such concepts. On the basis of this finding, the innovative appropriation of conventional poetic elements will be scrutinized. Thereby a basic poetic principle of the Sommerlieder can be discovered: the traditional motivic material of the minnesängeri-

schen Natureingang is either varied in a subtle manner or combined with elements of other poetic traditions in order to lead over to the content of the following strophe. This kind of linking the strophes forms the basis for a specific lyric principle that cannot be found neither in the ,german' Carmina Burana nor in the earlier Minnesang, but that ist a genuine innovation of Neidharts Sommerlieder.