

## Sommer- und Winterlieder

Anna Kathrin Bleuler

### Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Bleuler, Anna Kathrin. 2021. "Sommer- und Winterlieder." In *Handbuch Minnesang*, edited by Beate Kellner, Susanne Reichlin, and Alexander Rudolph, 583–91. Berlin: De Gruyter.  
<https://doi.org/10.1515/9783110351859-032>.

### Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

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

**Deutsches Urheberrecht**

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

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



## Sommer- und Winterlieder

„Sommer“- und „Winterlied“ sind keine mittelalterlichen Gattungsbegriffe, sondern im neunzehnten Jahrhundert eingeführte Bezeichnungen für die beiden Liedtypen, aus denen sich das Œuvre des späthöfischen Minnesängers → Neidhart (erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts) zusammensetzt. Gelegentlich werden die Bezeichnungen auch für Lieder verwendet, die unter anderen Autornamen überliefert und in Neidharts „Stil“ verfasst sind, indem sie den → Natureingang mit der für Neidhart kennzeichnenden *dörper*-Thematik verbinden.

Auch wenn keine mittelalterlichen Gattungsbezeichnungen für Neidharts Œuvre vorliegen,<sup>1</sup> liefert die Anordnung der Lieder in den Handschriften doch einen Hinweis darauf, dass diese bereits damals als Typen gewertet wurden. Denn in den meisten mittelalterlichen Neidhart-Sammlungen sind die Lieder zumindest der Tendenz nach nach ihren sommerlichen und winterlichen Natureingängen geordnet (u. a. in Handschrift R, Ende des dreizehnten Jahrhunderts, Niederösterreich).<sup>2</sup> Handschrift c (entstanden zwischen 1461 und 1466, vermutlich in Nürnberg) weist dieses Anordnungsprinzip sogar durchgängig und nahezu ohne Abweichung auf.<sup>3</sup> Dieser Unterscheidung folgend führte VON LILIENCRON (1848) die Bezeichnung „Sommer“- und „Winterlieder“ für Neidharts Œuvre ein.<sup>4</sup>

Grundsätzlich lässt sich sagen, dass Neidharts Sommer- und Winterlieder in der Tradition des zu Beginn des dreizehnten Jahrhunderts im deutschen Sprachraum etablierten Minnesangs stehen. Die Neuerung indes besteht weniger darin, dass eine neue Auffassung von höfischer Liebe entwickelt würde, als vielmehr in der Thematisierung der im Minnesang zu der Zeit etablierten Leitbegriffe, Handlungsmuster, Rollenkonstellationen und Interaktionsformen aus einer Gegenposition: Das Minnegeschehen wird ins ländlich-bäuerliche Milieu der *dörper* (neuhochdeutsch: „Dorfbewohner“, mittelhochdeutsches Lehnwort aus dem Flämischen) verlagert und von hier aus neu konturiert und zur Disposition gestellt. Ein Großteil der Sommer- und Winterlieder weist wiederkehrende Grundsituationen, Handlungsmuster und Figuren auf; oftmals sind die Lieder mittels Querverweisen miteinander verknüpft.

Im Zentrum der Winterlieder steht zumeist das männliche Ich, ein Sänger, der in einigen Liedern als „Ritter von *Riuwental*“, in anderen (vor allem aus der Gegenperspektive der *dörper*) als „Neidhart“ bezeichnet wird. Dieser liedinterne, fiktive Sänger wirbt mit seinem Gesang und seiner höfischen Verhaltenskompetenz um die *dörper*-

---

1 Abgesehen von der Bezeichnung *ein Neithart*, die sich in der Überlieferung des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts für Lieder mit Neidhart-spezifischen Themen eingebürgert hat.

2 Vgl. BENNEWITZ-BEHR 1987, 44; BLEULER 2008, 37.

3 Vgl. BECKER 1978, 96.

4 Vgl. VON LILIENCRON 1848, 79.

Mädchen und gerät so in Konkurrenz und Feindschaft zu den *dörpern*, was oftmals in Gewalt ausartet. Die Feindschaft zwischen dem Ritter und den *dörpern* kann – dies ist vor allem für die späte Überlieferung zu verzeichnen – schwankhaft-burleske Züge annehmen. Die Sommerlieder schildern das Geschehen aus weiblicher Perspektive, wobei der hohe Gesprächsanteil von Frauen neu für die mittelhochdeutsche Lyrik ist. Es sprechen Mütter, Töchter und Freundinnen untereinander; die Grundsituation ist stets dieselbe: Ein Mädchen will zum Tanz unter der Linde, um von dort aus mit dem Vorsänger der Veranstaltung, dem Ritter von *Riuwental*, aus der Dorfgemeinschaft auszubrechen. Mutter beziehungsweise Freundinnen versuchen, das Mädchen davon abzuhalten (in manchen Liedern findet ein Rollentausch zwischen Mutter und Tochter statt); es kommt zum Streit, der handgreiflich enden kann.

Daneben sind unter Neidharts Namen Lieder mit winterlichem oder sommerlichem Natureingang überliefert, die die Dörperthematik nicht beziehungsweise nur ansatzweise enthalten. Hierzu gehören Lieder, die Kritik an politischen und gesellschaftlichen Zuständen üben; ferner solche, die Reflexionen des lyrischen Ich über das Singen und die Bedingungen für dessen Erfolg enthalten, sowie solche, die ‚klassische‘ minnesängerische Elemente affirmativ integrieren.

Seit von LILIENCRON sind in der Forschung mehrere Versuche unternommen worden, die Einteilung in Sommer- und Winterlieder zu differenzieren und zu spezifizieren. Hierzu gehören die Typologien von ORTMANN, RAGOTZKY, RISCHER (1976), RUH (1986), SCHWEIKLE (1990) und von mir selbst (BLEULER 2008). Gemeinsam ist diesen Arbeiten, dass sie von der Unterscheidung zwischen Sommer- und Winterliedern ausgehen und bei der Typisierung des Materials induktiv verfahren, indem sie versuchen, konstituierende Merkmale der Lieder zu bestimmen und in Korrelation miteinander zu bringen.

ORTMANNs, RAGOTZKYs, RISCHEs (1976) sowie RUHs (1986) Typologien gelten heute als veraltet, vor allem deshalb, weil sie Neidharts Lieder ausschließlich vor der Folie des ‚klassischen‘ Minnesangs interpretieren.<sup>5</sup> Diese Vorgehensweise hat zum einen zur Folge, dass die Lieder der Vergleichsgröße ‚klassischer Minnesang‘ in unzulässiger Vereinfachung auf ein Schema reduziert werden, und zum anderen, dass in Bezug auf Neidharts Œuvre zwar die ‚gegensängerischen‘ Elemente profiliert werden, andere Aspekte jedoch unberücksichtigt bleiben. Dieses Analysedefizit betrifft insbesondere die Sommerlieder, für die bereits im neunzehnten Jahrhundert festgestellt wurde,<sup>6</sup> dass ein Großteil davon neben den minnesängerischen Merkmalen auch solche Merkmale aufweist, die sie sowohl von den Winterliedern als auch von den Liedern des Hohen Minnesangs abheben. Solche Aspekte, die für die poetische Konzeption der Sommerlieder konstitutiv sind (siehe dazu unten), fallen in besagten Typologien gänzlich durch das am Hohen Sang orientierte Raster.<sup>7</sup>

5 Vgl. BOCKMANN 2001, 134; BLEULER 2008, 2.

6 Vgl. von LILIENCRON 1848.

7 Vgl. BLEULER 2008, 2.

Prägend für die Neidhart-Forschung der letzten Jahrzehnte war die von SCHWEIKLE (1990) auf der Basis der ATB-Ausgabe vorgenommene Typisierung der Lieder Neidharts. Diese erfolgt nicht so unmittelbar auf den Hohen Minnesang bezogen, wie es bei seinen Vorgängern der Fall ist, sondern es werden sowohl für die Sommer- als auch für die Winterlieder jeweils spezifische Merkmale herausgearbeitet. Hinzu kommt, dass die klassische Einteilung in diese beiden Typen bei SCHWEIKLE um zwei Kategorien erweitert ist: die „Sondergattungen“ und die „besonderen Strophentypen“.<sup>8</sup> Hier vereint SCHWEIKLE Lieder und Strophen, die seiner Ansicht nach von den Sommer- und Winterliedern grundsätzlich abweichende Elemente aufweisen, wie die Kreuzzugs- und Reiselieder (u. a. SL 11, SL 12 – SNE I: R 12, R 19; WL 37 – SNE I: C 192–194), die Schwanklieder (u. a. SNE II: c 17), das Herbstlied (*Neidharts Fraß* beziehungsweise *Neidharts Gefräß*; SNE II: s 15), die Bittstrophen (u. a. WL 23,12 – SNE I: c 123,12/d 3,12; WL 35,7 – SNE I: C 10/c 93,14), die Bilanzstrophen (WL 28,6 – SNE I: c 88,5; SNE II: c 90,12) sowie die Trutzstrophen (u. a. SNE II: c 39,15; WL 6,5a – SNE I: R 42,6).

Die Strukturierung des restlichen Liedguts erfolgt auf der Basis folgender Kriterien: 1. formale Kriterien: Lieder aus Reien-, Stollen- und Periodenstrophen; 2. strukturelle Kriterien: Monologe (lyrische [Gefühls-]Aussprachen), Dialoge, Szenenlieder (weitgehend statische Darstellungen), Erzähl- oder Berichtslieder (*genre objectif*); 3. kennzeichnende Personen: Frauen-(Mutter-Tochter- und Gespielinnen-)Lieder, Sängerlieder und *dörper*-Lieder (darunter die *Engelmâr*- oder *Friderûn*-Lieder); 4. Intentionen: in der Minnesangtradition stehende Preis- und Klagelieder sowie komische, parodistische und satirische Lieder; 5. Grundstimmungen: Lieder, in denen Sommerfreude und Lebensbejahung oder aber Resignation, Pessimismus und ‚Weltmüdigkeit‘ thematisiert sind.<sup>9</sup>

Für die Sommerlieder definiert SCHWEIKLE das strukturelle Kriterium der Gesprächssituation als dominant-kennzeichnendes Element und gelangt so zu einer Einteilung des Liedguts in ‚Dialog‘- und ‚Monologlieder‘. Eine Binnendifferenzierung der → Dialoglieder erfolgt auf der Basis der Sprecheridentität (Mutter/Tochter/Gespielin/Sänger) und der Monologlieder auf der der Kategorien ‚Intention‘ und ‚Grundstimmung‘.<sup>10</sup> Auf diese Weise gelangt SCHWEIKLE zu folgender Einteilung der Sommerlieder:

#### 1. Dialoglieder

1.1 Mutter-Tochter-Gesprächslieder (u. a. SL 2 – SNE I: C 222–226, SL 6 – SNE I: C 260a–265, SL 7 – SNE I: C 266–271, SL 15 – SNE I: R 22, SL 16 – SNE I: R 23, SL 18 – SNE I: R 56, SL 19 – SNE I: R 25, SL 23 – SNE I: R 53, SNE II: c 36, 38, 58, 66)

1.2 Gespielinnen-Gesprächslieder (u. a. SL 10 – SNE I: R 11, SL 14 – SNE I: R 15, SL 20 – SNE I: R 48, SL 24 – SNE I: R 57, SL 25 – SNE I: R 58, SL 26 – SNE I: R 54, SNE II: c 48, 61)

1.3 Sänger-Mädchen-Dialoge (u. a. SNE II: c 7)

<sup>8</sup> SCHWEIKLE 1990, 87–97.

<sup>9</sup> Vgl. SCHWEIKLE 1990, 69.

<sup>10</sup> SCHWEIKLE 1990, 72–80.

## 2. Monologlieder

2.1 Sommerpreislieder (u. a. SL 3 – SNE I: C 237–239, SL 4 – SNE I: C 245–248, SL 5 – SNE I: C 258–260, SL 13 – SNE I: R 49/R14, SNE II: c 15)

2.2 Pastourellenartige Lieder (u. a. SNE II: c 7, 73)

2.3 Minnelieder (u. a. SL 30 – SNE I: R 37)

2.4 Zeit- und Weltklagen (u. a. SL 27 – SNE I: R 8, SL 28 – SNE I: R 10, SL 29 – SNE I: R 55)

2.5 Dörperliche Sommerlieder (u. a. SL 22 – SNE I: R 52).

Bei den Winterliedern sind es wie bei den sommerlichen Monologliedern die ‚Intention‘ und die ‚Grundstimmung‘, die als dominante Kriterien für die Typisierung fungieren. Dabei gelangt SCHWEIKLE zu einer Einteilung in zwei Gruppen – in eine mit Liedern, in denen die *dörper*-Thematik im Vordergrund steht, und in eine mit solchen, in denen das Thema der Klage (Zeitklage, Weltklage, Minneklage) dominiert und die *dörper*-Thematik eine untergeordnete Bedeutung hat beziehungsweise gar nicht vorkommt.

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

1. *dörper*-Lieder

1.1 *dörper*-konforme Lieder (u. a. WL 1–10 – SNE I: R 35, 36, 27, 33, 34, 42, 30, 31, R 17/R 43, R 16)

1.2 *dörper*-kontroverse Lieder (u. a. WL 11 – SNE I: R 28, WL 12 – SNE I: R 45, WL 13 – SNE I: R 3, WL 15 – SNE I: C 240–244, WL 16 – SNE I: R 26, WL 18 – SNE I: R 29, WL 19 – SNE I: R 39, WL 20 – SNE I: R 47, WL 22 – SNE I: R 5)

1.3 Die *Friderûn*-Lieder (u. a. WL 14 – SNE I: R 7, WL 22 – SNE I: R 5, WL 23 – SNE I: R 24, WL 28 – SNE I: R 13, WL 34 – SNE I: R 40)

2. Sogenannte *Werltsüeze*-Lieder (Alterslieder) (u. a. WL 28 – SNE I: R 13, WL 30 – SNE I: R 20, WL 34 – SNE I: R 40, SNE II: c 13, 45).

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

Auch SCHWEIKLES Typologie wurde in jüngerer Zeit grundlegend kritisiert.<sup>11</sup> Hauptsächlicher Kritikpunkt ist die ATB-zentrierte Perspektive auf Neidharts Œuvre, die z. B. dazu führt, dass die Schwanklieder, die zwar in der ATB-Ausgabe fehlen, aber

<sup>11</sup> Vgl. BLEULER 2008.

auf die gesamte Überlieferung hin gesehen einen nicht unbeträchtlichen Teil von Neidharts Werk ausmachen, zu den ‚Sondergattungen‘ gezählt werden. Allein schon unter quantitativem Gesichtspunkt erscheint diese Zuordnung als nicht gerechtfertigt. Ein weiterer Kritikpunkt betrifft generell die Zuordnung mancher Lieder und Liedgruppen zur Kategorie der ‚Sondergattungen‘. Der Nachteil davon ist, dass dadurch Texte wie die Kreuzzuglieder vom Rest der Sommer- und Winterlieder isoliert werden, was zur Folge hat, dass konstitutive Bezüge zu Neidharts Sommer- und Winterliedern in SCHWEIKLES Beschreibung unberücksichtigt bleiben.<sup>12</sup>

Eine Typologie der Lieder Neidharts, welche die genannten Kritikpunkte berücksichtigt, muss in mehrfacher Hinsicht neu ansetzen. In meiner Dissertation ‚Überlieferungskritik und Poetologie‘ (BLEULER 2008) habe ich einen solchen Versuch für die Sommerlieder der Handschrift R unternommen. Ich komme dabei zu einer grundsätzlich anderen Einteilung als SCHWEIKLE. Die Prämissen meines Vorgehens sind folgende:

Ausgegangen wird von der zuletzt von WORSTBROCK (2001) vertretenen These, wonach die Sommer- und Winterlieder zwei verschiedenartige ‚Prätexte‘<sup>13</sup> reflektieren: die Winterlieder das *leit*-zentrierte Minnekonzept des Hohen Sangs und die Sommerlieder die *vreude*-fixierte Konzeption einer unbezeugten, neben dem Hohen Minnesang wirksamen volkssprachlichen Lieddichtung, von der Überreste in den deutschen Begleitstrophen der Carmina Burana zu finden sind.<sup>14</sup> Für die Sommerlieder lässt sich im Abgleich mit den ‚deutschen‘ Carmina Burana ein einfaches poetologisches Muster definieren, das beiden Dichtungstypen zugrunde liegt und sich in der Verbindung folgender Merkmale manifestiert:

#### Konstruktionsprinzip der Sommerlieder (Liedtypus I):

Liedaufbau	1. Thema	2. Thema	3. Thema
<b>Strophenform</b>	Reienstrophe		
<b>Themen</b>	Naturdarstellung	Freude-/Tanz-Appell (Adressaten: junge Leute)	nur bei Neidhart: <sup>15</sup> Mädchenrede (Tanzwunsch/Klage)
<b>Tempus</b>	Sommer: Präsens Winter: Präteritum	Präsens	Präteritum

<sup>12</sup> Vgl. BLEULER 2008, 23.

<sup>13</sup> Vgl. WORSTBROCK 2001, 87–88.

<sup>14</sup> Vgl. WORSTBROCK 2001, 89.

<sup>15</sup> Der dritte Themenabschnitt, die für Neidharts Sommerlieder typischen Frauendialoge, begegnet weder in den ‚deutschen‘ Carmina Burana noch sonst irgendwo in der mittelalterlichen Lyrik vor Neidharts Zeit. Dieser Abschnitt dürfte zu Neidharts kreativer Eigenleistung gehören (vgl. BLEULER 2008, 26).

Die Grundform besteht aus Liedern, die den Typus der Reienstrophe aufweisen und thematisch aus den drei strukturell unterschiedlichen Liedteilen ‚Naturdarstellung‘, ‚Freude-/Tanz-Appell‘ und ‚Tanzwunsch/Klage des Mädchens‘ bestehen.

Für das erste Thema, die ‚Naturdarstellung‘, ist kennzeichnend, dass die Beschreibung der sommerlichen Natur im Präsens erfolgt und die Zeitform des Präteritums in Verbindung mit dem Kontrastbild des Winters als der vergangenen Jahreszeit steht; ferner ist kennzeichnend, dass die Sprecheridentität nicht markiert ist. Das zweite Thema, der ‚Freude-/Tanz-Appell‘, zeichnet sich dadurch aus, dass sich ein wiederum unbestimmter Sprecher beziehungsweise eine unbestimmte Sprecherin in präsensitischer Rede an ein Kollektiv junger Leute richtet und dieses zu Freude und Tanz auffordert. Das appellative Moment kann sich dabei auf eine implizite Andeutung beschränken (SL 10 – SNE I: R 11, SL 20 – SNE I: R 48, SL 21 – SNE I: R 51). Das dritte Thema, ‚Tanzwunsch/Klage des Mädchens‘, geht sodann mit einem Wechsel in die Berichtsperspektive einher, die einen Tempuswechsel ins Präteritum sowie eine Spezifizierung der Sprecheridentität mit sich bringt. Der Argumentationsgang entwickelt sich in diesem Liedteil aus der Rede eines Mädchens, unabhängig davon, ob diese als Monolog (SL 13 – SNE I: R 49/R 14, SL 24 – SNE I: R 57), als Gespielinnen- (SL 10 – SNE I: R 11, SL 20 – SNE I: R 48) oder als Mutter-Tochter-Dialog (SL 16 – SNE I: R 23, SL 19 – SNE I: R 25, SL 21 – SNE I: R 51, SL 23 – SNE I: R 53) gestaltet ist. Das Anliegen des Mädchens kann dabei entweder als Wunsch, am Tanzvergnügen teilzunehmen (SL 10 – SNE I: R 11, SL 16 – SNE I: R 23, SL 19 – SNE I: R 25, SL 20 – SNE I: R 48, SL 21 – SNE I: R 51, SL 23 – SNE I: R 53, SL 24 – SNE I: R 57), oder als Klage über das herrschende Tanz- und Freudeverbot geäußert werden (SL 13 – SNE I: R 49/R 14).

Weitere Prämissen meiner Typologisierung der Sommerlieder sind: Die Typisierung des Textbestands erfolgt nicht wie bei SCHWEIKLE auf der Beschreibungsebene der Gesprächssituation (Monolog/Dialog; Sprecheridentität), sondern auf der Basis der das dreiteilige Konstruktionsprinzip kennzeichnenden Merkmale: Strophenform, Themenaufbau, Tempusstruktur. Textgrundlage ist nicht die ATB-Ausgabe, sondern die handschriftliche Überlieferung der Lieder in der Handschrift R, wobei alle Lieder mit sommerlichem Natureingang einbezogen werden, auch die aus SCHWEIKLES Typologie ausgeschlossenen → Kreuzlieder, Zeit- und Weltklagen. In den Blick genommen wird zudem die Textgeschichte der Sommerlieder der Handschrift R. Ziel ist es hierbei, den in der Forschung vielfach besprochenen prozesshaften Charakter mittelalterlicher Gattungen in Bezug auf die Sommerlieder Neidharts herauszuarbeiten.

Für die Sommerlieder der Handschrift R gelange ich auf diese Weise zu folgender Einteilung:

#### 1. Liedtypus I: Dreiteiliges Konstruktionsprinzip

1.1 Grundform (SL 10 – SNE I: R 11, SL 13 – SNE I: R 49/R 14, SL 16 – SNE I: R 23, SL 19 – SNE I: R 25, SL 20 – SNE I: R 48, SL 21 – SNE I: R 51, SL 23 – SNE I: R 53, SL 24 – SNE I: R 57)

#### 1.2 Variationsformen

1.2.1 Reduktionsformen (SL 13 – SNE I: R 49/R 14, SL 18 – SNE I: R 56, SL 25 – SNE I: R 58)

1.2.2 Expansion des dritten Liedteils (SL 17 – SNE I: R 50)

1.2.3 Abweichung der Strophenform (SL 14 – SNE I: R 15 und SL 26 – SNE I: R 54)

1.2.4 Thematische Abweichung des dritten Liedteils und Variation des Tempusgebrauchs (SL 22 – SNE I: R 52 und SL 12 – SNE I: R 19)

1.2.5 Thematische Abweichung und Vertauschung der Liedteile (SL 15 – SNE I: R 22)

1.2.6 Thematische Abweichung des dritten Liedteils und Expansion der Themenstruktur (SL 27 – SNE I: R 8)

Zum Liedtypus I werden 18 der insgesamt 23 in R überlieferten Sommerlieder gezählt. Bei diesen 18 Liedern wird unterschieden zwischen der oben beschriebenen Grundform und verschiedenen Variationsformen. Hierbei handelt es sich um Texte, die zwar grundsätzlich mit dem dreiteiligen Konstruktionsprinzip des Liedtypus I übereinstimmen, jedoch einzelne von der Grundform abweichende Merkmale aufweisen. Solche Abweichungen können sein: erstens das Fehlen eines Liedteils (Reduktionsformen), zweitens die thematische Expansion eines Liedteils (SL 17 – SNE I: R 50: auf das Thema ‚Tanzwunsch des Mädchens‘ folgt das Thema ‚Tanzwunsch der Mutter‘), drittens die Verwendung einer abweichenden Strophenform (SL 14 – SNE I: R 15 und SL 26 – SNE I: R 54: stolliger Strophenbau, der mit einer Verdichtung thematisch-motivischer Merkmale des Hohen Minnesangs einhergeht) und viertens die thematische Abweichung eines der Liedteile (z. B. SL 22 – SNE I: R 52, dritter Liedteil: Bericht über eine Tanzveranstaltung; SL 12 – SNE I: R 19, dritter Liedteil: Kommunikation mit einem imaginären Boten). Die thematische Abweichung eines Liedteils kann zudem mit einer Variation des Tempusgebrauchs (SL 22 – SNE I: R 52 und SL 12 – SNE I: R 19), einer Vertauschung der Liedteile (SL 15 – SNE I: R 22) oder mit einer Expansion der Themenstruktur korrelieren (SL 27 – SNE I: R 8).

Neben dem Liedtypus I gibt es in Handschrift R eine kleine, in sich heterogene Gruppe von fünf Sommerliedern, deren poetologische Konzeption sich nicht über das Merkmal der Variation fassen lässt, da diese Lieder auf anderen Lyrikkonzepten basieren und lediglich vereinzelte Merkmale des Liedtypus I aufweisen.<sup>16</sup>

---

**16** Auf den für die Typologie maßgeblichen Beschreibungsebenen von Themenaufbau, Tempusstruktur und Strophenform lassen sich diese fünf Lieder ihrerseits in zwei Gruppen einteilen, die als Liedtypen II und III bezeichnet werden. Mit dieser Bezeichnung wird nicht der Anspruch auf eine umfassende Typenbeschreibung erhoben (hierfür ist die Textbasis zu schmal); vielmehr soll damit einerseits die grundsätzliche Andersartigkeit dieser Lieder sichtbar gemacht werden. Andererseits soll durch die Beschreibung dieser Lieder in Relation zum Liedtypus I die Möglichkeit geschaffen werden, ihre Position im Bezugsfeld von Neidharts Sommerliedern der Handschrift R zu bestimmen.

Zum Liedtypus II werden SL 11 (SNE I: R 12), SL 29 (SNE I: R 55) und SL 9 (SNE I: R 9) gezählt. Diese Lieder zeichnen sich gegenüber den Liedern des Typus I durch eine kontinuierliche Entfaltung des Gedankengangs aus, bei dem ein Thema jeweils direkt an das vorausgehende anschließt und die Strophen durch grammatische Verknüpfungen eng zusammengehalten werden. Ein Tempuswechsel innerhalb des Liedes findet nicht statt; die Rede ist durchgehend im Präsens als zum Sprechzeitpunkt andauernd gestaltet. Die vom Liedtypus I abweichende Themenstruktur ist formal mit einer abweichenden Strophenform, nämlich der Periodenstrophe, verbunden. Die Verwendung dieses Strophentypus verweist auf die frühhöfische Minnelyrik als konzeptionellen Bezugspunkt, denn sie



Betrachtet man die Liedtypen der Handschrift R aus textgeschichtlicher Perspektive,<sup>17</sup> zeigt sich, dass der Überlieferungsprozess tendenziell mit einem Komplexitätsverlust der Lieder des Typus I einhergeht.<sup>18</sup> So werden Strukturbrüche, die in den R-Liedern durch die Konfrontation von Merkmalen unterschiedlicher Liedgattungen erzeugt werden, im Überlieferungsprozess oftmals nivelliert, wodurch z. B. die Voraussetzung für das unerwartete Umschlagen von höfischer in gegenhöfische Rede wegfällt, das in R als Stilmittel zur Schöpfung von Pointen dient. Zum Komplexitätsverlust des Liedtypus I in den jüngeren Überlieferungszeugen trägt ferner bei, dass dort deiktische Sprachgesten (wie *loset*, *hoeret*, *nv nemt des war*), die der Rede Mehrfachgerichtetheit und Ambiguität einschreiben, zumeist getilgt sind. Die komplexe Verweisstruktur zwischen interner Figurenrede und externer Kommunikationssituation (Sänger/Publikum) weicht dort oftmals einer textimmanent organisierten Referenzialisierung der Rede. Nicht zuletzt ist festzustellen, dass die jüngeren Handschriften (insbesondere des fünfzehnten Jahrhunderts) eine Angleichung der poetologischen Konzeption des Sommer- und Winterlied-Genres zu erkennen geben. Diese ist auf eine inhaltlich einseitige Ausbreitung der (Winterlied-)Thematik der *dörper*-Feindschaft zurückzuführen, welche die Textgestalt beider Genres erfasst hat. So handelt es sich bei den zwei einzigen Sommerliedern der Handschrift R, die im Überlieferungsprozess großräumige Expansionen erfahren haben (R-c-Versionen von SL 22 – SNE I: R 52 und SL 27 – SNE I: R 8), gerade um jene, die Anknüpfungsmöglichkeiten für die Ausformulierung des Konflikts zwischen dem höfischen Ritter/Sänger und den rüpelhaften *dorff gepawern* bieten.

Die gattungspoetologische Untersuchung müsste in mehrfacher Hinsicht ergänzt werden: Einerseits müsste man die nicht in Handschrift R enthaltenen Sommerlieder einbeziehen. Zur Typisierung dieses Textbestands würden sich die Beschreibungskategorien des dreiteiligen Konstruktionsprinzips (Strophenform, Themenaufbau, Tempusstruktur) ebenfalls anbieten, denn die Durchsicht des Materials zeigt, dass dieses auch einem Großteil der Sommerlieder der anderen Handschriften zugrunde liegt. Andererseits müsste eine Typologie der Winterlieder Neidharts vorgenommen werden, die die Kritik, die an den bisherigen Typologien geübt wurde, berücksichtigt.

---

begegnet in erster Linie bei Minnesängern der Frühphase beziehungsweise der ersten Hochphase (z. B. bei Friedrich von Hausen, Heinrich von Veldeke oder Rudolf von Feins).

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

<sup>17</sup> Vgl. BLEULER 2008, 250–306.

<sup>18</sup> Vgl. BLEULER 2008, 324–326.

Eine solche könnte bei WORSTBROCKS Überlegungen zur Gattungspoetologie (WORSTBROCK 2001) ansetzen, aber auch ältere, von typologischem Interesse angeleitete Arbeiten zu den Winterliedern (TITZMANN 1971, MÜLLER 1986) einbeziehen. Und schließlich wären auch die Lieder, die unter anderen Autornamen überliefert und in Neidharts ‚Stil‘ verfasst sind, zu berücksichtigen (u. a. die → Burkhard von Hohenfels, Goelis, Geltars, → Johannes Hadlaubs, Konrads von Kirchberg, → Steinmars und des Talers).

## Literatur

- HANS BECKER: Die Neidharte. Studien zur Überlieferung, Binnentypisierung und Geschichte der Neidharte der Berliner Handschrift germ. fol. 779(c). Göttingen 1978 (GAG 255).
- INGRID BENNEWITZ-BEHR: Original und Rezeption. Funktions- und überlieferungsgeschichtliche Studien zur Neidhart-Sammlung R. Göttingen 1987 (GAG 437).
- ANNA KATHRIN BLEULER: Überlieferungskritik und Poetologie. Strukturierung und Beurteilung der Sommerlieder Neidharts auf der Basis des poetologischen Musters. Tübingen 2008 (MTU 136).
- JÖRN BOCKMANN: Translatio Neidhardi. Untersuchungen zur Konstitution der Figurenidentität in der Neidhart-Tradition. Frankfurt a. M. 2001 (Mikrokosmos 61).
- ROCHUS VON LILIENCRON: Über Neidharts höfische Dorfpoesie. In: ZfdA 6 (1848), 69–117.
- JAN-DIRK MÜLLER: Strukturen gegenhöfischer Welt: Höfisches und nicht-höfisches Sprechen bei Neidhart. In: Höfische Literatur, Hofgesellschaft, Höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3. bis 5. November 1983). Hg. von GERT KAISER und DEMS. Düsseldorf 1986 (Studia humaniora 6), 409–453.
- CHRISTA ORTMANN, HEDDA RAGOTZKY und CHRISTELROSE RISCHER: Literarisches Handeln als Medium kultureller Selbstdeutung am Beispiel von Neidharts Liedern. In: IASL 1 (1976), 1–29.
- KURT RUH: Neidharts Lieder. Eine Beschreibung des Typus. In: Neidhart. Hg. von HORST BRUNNER. Darmstadt 1986 (WdF 556), 251–273.
- GÜNTHER SCHWEIKLE: Neidhart. Stuttgart 1990 (SM 253).
- MICHAEL TITZMANN: Die Umstrukturierung des Minnesang-Sprachsystems zum ‚offenen‘ System bei Neidhart. In: DVjs 45 (1971), 481–514.
- FRANZ JOSEF WORSTBROCK: Der Überlieferungsrang der Budapester Minnesang-Fragmente. Zur Historizität mittelalterlicher Textvarianz. In: Wolfram-Studien 15 (1998), 114–142.
- FRANZ JOSEF WORSTBROCK: Verdeckte Schichten und Typen im deutschen Minnesang um 1210–1230. In: Fragen der Liedinterpretation. Hg. von HEDDA RAGOTZKY, GISELA VOLLMANN-PROFE und GERHARD WOLF. Stuttgart 2001, 75–90.