



**University of
Zurich** ^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2021

Handbuch Minnesang

Edited by: Kellner, Beate ; Reichlin, Susanne ; Rudolf, Alexander

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110351859>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-207475>

Edited Scientific Work

Published Version

Originally published at:

Handbuch Minnesang. Edited by: Kellner, Beate; Reichlin, Susanne; Rudolf, Alexander (2021). Berlin/Boston: De Gruyter.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110351859>

Beate Kellner, Susanne Reichlin und Alexander Rudolph

Einführung

In einer Spruchstrophe des Dichters Marner beklagt das Ich, die *liut* (HAU 15, V. 1) wollten nur *hübschen minnesanc* hören, wenn es singe (V. 11). Das Wort *minnesanc* steht hier nicht für einen Gattungsbegriff im modernen Sinne, sondern für die thematische Ausrichtung des Gesangs. Dies gilt auch für die prominente Aussage des Ich in Walthers Alterston: *mîn minnensanc, der diene iu dar* (L 66,21, I, V. 11). In der Rolle des gealterten Sängers, der seit über 40 Jahren *von minnen und also iemen sol* (V. 8) gesungen hat, stellt das Ich seinen *minnensanc* in den Dienst der Rezipienten beziehungsweise der höfischen Gesellschaft. Dabei wird das Singen *von minnen* von einem stärker normativ ausgerichteten Singen (*also iemen sol*) und damit vielleicht auch *avant la lettre* vom Sangspruch unterschieden. Nicht nur die Lieder, sondern auch die Sänger werden bereits in mittelhochdeutschen Quellen als *minnesinger* bezeichnet. In einer Strophe von Hartmann von Aue werden diejenigen als *[i]r minnesinger* (MF 218,5, III, V. 1) angesprochen, die zwar wie das Ich *von minnen singen* (V. 3), aber dabei eine Form von *minne* vollziehen, die kritisch hinterfragt wird. Sie würden um ein *liep* ringen, *daz iuwer niht enwil* (V. 7). Die Bezeichnung *minnesinger* wird hier also abschätzig benutzt, um gegen andere Sänger und Liedproduzenten sowie gegen eine in vielen Liedern sich artikulierende Form der unerfüllten Liebe zu polemisieren.

Wie meist führt somit kein direkter Weg von den mittelhochdeutschen Quellenbegriffen zu den neuhochdeutschen Forschungstermini. Spätestens seit dem achtzehnten Jahrhundert bezeichnet ‚Minnesang‘ als Forschungsbegriff die deutschsprachige Liebeslyrik des zwölften bis fünfzehnten Jahrhunderts. Es handelt sich um eine ganz spezifische Form von Liebeslyrik, die sich aufgrund der Sprechhaltungen (Werbung, Lob und Klage), der Minnekonzeptionen (vielfach: unerfüllte Liebe), der spezifischen Semantik (*dienst, stæte*), der gesellschaftlichen Dimension von Liebe und Gesang sowie der medialen Ausprägung (mehrheitlich gesungene Lyrik) deutlich von antiken und modernen Formen der Liebeslyrik unterscheidet. Diese mittelalterliche Form der Liebeslyrik ist auf mehreren Ebenen durch Variationen gekennzeichnet: Ein enges Repertoire an Begriffen, Motiven, Sprach- und Klangformeln wird sowohl repetiert als auch nuanciert, umbesetzt oder neu geprägt. Dadurch ergeben sich nicht nur engmaschige intertextuelle Beziehungen, sondern die verwendeten Elemente werden diskutiert und reflektiert. Variation prägt auch die Überlieferung, die uns die Lieder zumeist erst ab der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, aber dann in großer Fülle und in zahlreichen Textvarianten, unterschiedlichen Strophenfolgen oder mehrfachen Autorzuschreibungen bietet.

In diese faszinierende, aber nicht immer leicht zu erschließende mittelalterliche Liebeslyrik möchte das vorliegende Handbuch einführen. Es richtet sich an Studierende genauso wie an Forschende. Den Studierenden möchte es eine Einführung bieten, die zentrale Sachverhalte auf dem aktuellen Stand der Forschung erklärt und

erläutert. Forschenden wiederum soll es einen schnellen Überblick über Fragen, Positionen, Methoden und Argumente der Minnesangforschung verschaffen, Forschungsdesiderate aufzeigen und Denkanstöße für neue Forschungsrichtungen geben. Zu diesem Zweck konnten wir mit Unterstützung von Volker Mertens eine Vielzahl von Expertinnen und Experten gewinnen, die einführende Artikel in die wichtigsten Bereiche der Minnesangforschung verfasst haben. Dieses Vorgehen führt zu einer vielstimmigen Einführung, die einen repräsentativen Überblick nicht nur über die Forschung, sondern auch über das Spektrum an Argumentationsmöglichkeiten und über die divergierende Gewichtung einzelner Argumente bietet.

Das Handbuch beginnt mit dem, was uns vom Minnesang geblieben ist: den Handschriften. In drei grundlegenden Artikeln wird im I. Teil ein Einblick in die Überlieferung, die Varianz und die Edition und Editions-geschichte geboten. Da es sich beim Minnesang keineswegs um eine deutschsprachige ‚Erfindung‘ handelt, wird der Minnesang im II. Teil im europäischen Kontext situiert und die Bezüge zur okzitanischen, altfranzösischen oder mittellateinischen Lyrik werden aufgezeigt. Der Vergleich mit der mittelalterlichen Liebeslyrik anderer Sprachregionen (etwa sizilianisch, niederländisch, tschechisch) hilft darüber hinaus, Entwicklungen, wie das Entstehen von Subgattungen, besser einzuordnen und zu gewichten. Im III. Teil werden die metrischen Formen, die Melodien, das Spiel mit Klang und Reim, aber auch die Überlegungen der Forschung zur pragmatischen Funktion des Minnesangs vorgestellt. Ebenso wird dargelegt, wie in den Liedern selbst über das Singen gesprochen wird. Der IV. Teil des Handbuchs bietet sodann einen Einblick in thematische Schwerpunkte, Minnekonzepte und methodische Zugänge. Dies führt zur Frage, wie sich der Minnesang vom zwölften bis ins fünfzehnte Jahrhundert ändert. Statt von einer linearen Entwicklung auszugehen, wird im V. Teil des Handbuchs gezeigt, welche Parameter sich zu verschiedenen Zeitpunkten ändern. Zu diesen möglichen Entwicklungslinien gehört auch, dass sich im Minnesang eine Reihe von Subgattungen ausbilden, die im VI. Teil vorgestellt werden. Für diesen Abschnitt gilt, genauso wie für die Vorstellung von Autorprofilen im VII. Teil, dass wir uns für eine repräsentative Auswahl entscheiden mussten. Ein Ausblick auf die literarische und musikalische Rezeption des Minnesangs (Teil VIII) schließt das Handbuch ab.¹ Im Folgenden soll – im Verweis auf die einzelnen Artikel des Handbuchs – ein erster Überblick über zentrale Themen des Minnesangs und der Minnesangforschung geboten werden.

¹ Wie im Folgenden wird in den Artikeln auf andere Artikel im Handbuch per → Querverweis verwiesen. Bei den Namen von Autoren, die im Kapitel „Autorbilder und Autorprofile“ vorgestellt werden, erfolgt der Querverweis jedoch nur bei der ersten Nennung.

Was ist Minnesang? *weiz ich des ein teil, sô west ich es gerne mê²*

Minnesang stellt die bedeutendste und bekannteste der drei großen Gattungen der mittelalterlichen deutschen Lyrik dar. Die Grenzen zum Sangspruch als der zweiten wichtigen lyrischen Gattung sind durchlässig (→ Sangspruch – Minnesang). Besonders bei denjenigen Sängern, die in beiden Genres wirken (→ Walther von der Vogelweide, → Konrad von Würzburg), werden immer wieder sangspruchartige Strophen in Minnelieder integriert. Zugleich findet sich das Thema Minne auch im Sangspruch, jedoch in anderer Ausprägung und Sprechweise. Die Nähe zwischen dem Leich als der dritten wichtigen lyrischen Gattung der mittelalterlichen Dichtung und dem Minnesang ist beim Minneleich durch das beiderseitige Sprechen über die Liebe offensichtlich, sie kann sich aber auch im Marienleich über die Erotisierung der Marienfigur und die Aufnahme von Topoi und Wendungen aus dem Minnesang ergeben.

Deutschsprachige Minnelieder sind in Handschriften vom dreizehnten bis ins fünfzehnte Jahrhundert tradiert (→ Handschriften, Handschriftentypen und Sammlungszusammenhänge). Wie sich die Überlieferung der ab 1150 anzusetzenden frühesten Minnelieder bis zu den ersten greifbaren schriftlichen Zeugnissen um 1230 vollzogen hat, lässt sich nur schwer rekonstruieren. Man nimmt an, dass Formen der mündlichen Überlieferung und Verschriftlichung von einzelnen Strophen und Liedern ineinandergriffen, bis erste Sammlungen angelegt wurden und eine umfassendere Archivierung der Lieder zwischen 1280 und 1350 erfolgte. Das wichtigste Überlieferungsformat stellen die nach Autor- und Corpusprinzip gegliederten Liederhandschriften dar, der Codex Manesse (C), die Kleine Heidelberger Liederhandschrift (A) und die Weingartner beziehungsweise Stuttgarter Liederhandschrift (B). Daneben existieren bis ins vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert aber auch andere Aufzeichnungstypen wie Autorsammlungen beispielsweise bei → Frauenlob, → Heinrich von Mügeln oder → Oswald von Wolkenstein. Lieder- und Autorsammlungen finden sich auch in gattungsübergreifenden Mischhandschriften. Das früheste Beispiel dafür stellt die Ende des dreizehnten Jahrhunderts entstandene Riedegger Sammelhandschrift dar (R), die neben höfischer Epik, Heldenepik und einem Schwankroman auch eine umfangreiche Sammlung von Liedern → Neidharts bietet. Um 1350 werden zwei große Corpora mit Liedern → Walthers von der Vogelweide und → Reinmars in das sogenannte Hausbuch des Michael de Leone (E) aufgenommen. Als Einschübe können deutschsprachige Minnesangstrophen auch in den Kontext der lateinischen Lyrik integriert werden wie im Codex Buranus (M), wo sie an den Schluss von tongleichen lateinischen oder lateinisch-deutschen Liederheiten treten. Darüber hinaus finden sich Minnesangstrophen als Streuüberlieferung auch in ganz anderen Kontexten wie in Homilienhandschriften oder der Überlieferung klassischer antiker Texte.

2 Walther von der Vogelweide L 69,1, I (nach *EF), V. 2.

Die Streuüberlieferung stellt jedoch nur einen sehr kleinen Teil der erhaltenen Minnesang-Texte dar.

Insgesamt ist die Liedüberlieferung durch → Varianz gekennzeichnet. In mehreren Handschriften zu findende Liedtexte unterscheiden sich nicht selten in der Zuschreibung zu bestimmten Autoren, sie divergieren teils erheblich hinsichtlich der Strophenzahl und Strophenreihenfolge, zudem zeigt sich auch im Bereich der Lexik ein breites Spektrum von sinntragenden Abweichungen. Man betrachtet diese Variabilität heute nicht mehr als bloßen Effekt von Schreiberfehlern und Verfallserscheinungen der Überlieferung, sondern rechnet mit alternativen Versionen und Bearbeitungen. Es ist davon auszugehen, dass die Varianz einerseits auf die Verwendung der Texte bei unterschiedlichen Anlässen in verschiedenen Gebrauchskontexten zurückzuführen ist, bedenkt man, dass Minnesang ursprünglich Vortragskunst war. Andererseits ergibt sie sich aus der spezifischen Medialität der mittelalterlichen Handschriftenkultur. Im Lichte dieser Einsichten hat sich der Textbegriff im Minnesang von der Vorstellung eines autornahen ‚Werks‘ in Richtung der Liedfassungen und der Pluralität der variablen Texte verschoben.

Der spezifischen Varianz der Minnelieder Rechnung zu tragen, ist eine zentrale Aufgabe der neueren Editorik, zumal Überlieferung, Edition und Interpretation in einem Wechselverhältnis zueinander stehen (→ Edition und Editions-geschichte). Oberstes Gebot ist Transparenz bei der Darbietung der Überlieferungsvarianten, sei es im Rahmen einer textkritischen Ausgabe oder einer synoptischen Wiedergabe sowie bei der Edition eines Leittextes oder bei einer Fassungsedition. Die in neuerer Zeit diskutierten Editions-konzepte rücken von der älteren Rekonstruktionsphilologie ab, die aus den handschriftlichen Fassungen möglichst ursprüngliche und autornahе Texte herzustellen versuchte und Varianz nur als Ergebnis der Verschlechterung im Überlieferungsprozess betrachtet hat. Dennoch wollen sie sich auch nicht mit dem Abdruck von bloß dem ersten Anschein nach gleichwertigen und gleichrangigen Varianten zufriedengeben. Theoretisch anspruchsvolle, zugleich aber auch in pragmatischer Hinsicht noch benutzbare und benutzerfreundliche Ausgaben zur Verfügung zu stellen, muss das Ziel sein.

Im Unterschied zur modernen Dichtung hat man sich mittelalterliche Lyrik im gelehrten Latein (→ Lateinische Liebesdichtung des Mittelalters) und in der Volkssprache als gesungen zu denken (→ Melodien zu Minneliedern). Vom zwölften bis zum vierzehnten Jahrhundert sind zur deutschen Lyrik vor allem einstimmige Melodien erhalten, mehrstimmige deutsche Lieder finden sich erst ab dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts. Begleitung von Saiten-, Blas- und Schlaginstrumenten war wohl vielfach gegeben, doch es fehlen genauere Kenntnisse. Die Melodien zur deutschen Lyrik des zwölften bis vierzehnten Jahrhunderts sind uns nur lückenhaft und im Hinblick auf die drei Grundtypen Minnesang, Leich und Sangspruch in unterschiedlichem Umfang überliefert: Beim Sangspruch sind uns zahlreiche Melodien überliefert, beim Leich kennen wir Melodien zu etwa einem Viertel der Texte, beim Minnesang stellt Notenüberlieferung

bis zum vierzehnten Jahrhundert die Ausnahme dar. Dennoch können wir aus dem wenigen Erhaltenen Rückschlüsse ziehen. Neumen finden sich schon früh auch zu deutschen Strophen zum Beispiel in den *Carmina Burana*, in späterer Zeit ist für Notenaufzeichnungen etwa auf die Neidhartüberlieferung, im spätesten Sang besonders auf → Oswald von Wolkenstein zu verweisen. Fallweise lässt sich nachweisen, dass Minnesänger sich nicht nur inhaltlich, sondern auch formal durch Übernahme von Tönen an romanische Lieder der Trobadors (→ Altokzitanische Lyrik) und Trouvères (→ Liebeslyrik in Nordfrankreich) anlehnten. Wenn Töne, die man als Verbindung von Strophenform und Melodie zu verstehen hat, auf diese Weise übernommen wurden, können Melodien über Kontrafakturen erschlossen werden. Zudem gibt die überaus reiche Melodieüberlieferung zur romanischen Liebesdichtung Anlass, auch von einem ursprünglich reichen Schatz von Melodien für den deutschen Bereich auszugehen.

Da mittelalterliche Lieddichtung → Form- und Klangkunst darstellt, sind Strophenform, Melodie und Text als komplexe Einheit zu verstehen und, wenn immer möglich, als solche zu interpretieren. Eine wichtige Grundlage für die Formenvielfalt des Minnesangs ist das sich früh etablierende Prinzip, dass der Ton eines Liedes sich von Tönen anderer Lieder zu unterscheiden hat, weshalb Wiederaufnahmen von Tönen im Unterschied zum Sangspruch die Ausnahme bleiben. Als metrisch gebundene Rede in Strophen ist Minnesang durch geordnete, auf dem Wortakzent beruhende Rhythmisierung, die uns die Empfindung wiederkehrender Zeitspannen gibt, sowie besondere Vielfalt der Vers- und Reimtypen gekennzeichnet (→ Metrik und Formanalyse). Unter den Strophenformen ist die dreiteilig (stollig) gebaute und in vielerlei Ausprägungen überlieferte Kanzenstrophe der am weitesten verbreitete Typ, daneben gibt es jedoch auch einteilige Strophenformen wie die Langversstrophe des frühen Minnesangs. Da die Kanzone auch in den Sangspruch und den Meistergesang eingewandert ist, bleibt sie bis weit in die frühe Neuzeit existent und hat auch heute noch ein Nachleben im Kirchen-, Kinder- und Volkslied.

Dem Formenreichtum in der Strophik entspricht eine Fülle von Stilmitteln und Reimtypen, über welche die Texte auch in ihrer ohne Melodien überkommenen Gestalt und Ästhetik ganz wesentlich von Klangeffekten bestimmt sind. Dieser Sprachklang ist zum einen Kennzeichen der Musikalität der Texte, die wohl ursprünglich für den gesungenen mündlichen Vortrag gedacht waren. Zum anderen stehen die Klangmuster und Klangstrukturen in engem Wechselverhältnis zur Bedeutung der Texte und erweisen sich damit für das Textverständnis als zentral (→ Form- und Klangkunst). Funktionsweise und Ästhetik der Klänge sind beim mittelalterlichen Lied erheblich mehr als bloßer rhetorischer Schmuck. Nicht erst aus der Spätzeit des Minnesangs haben wir Lieder, bei denen sich Form- und Klangelemente so sehr verdichten, dass ihnen beim Hören verstärkte Aufmerksamkeit gegolten haben wird. Inhaltlich können die Klänge die in den Liedern verhandelte Sinnlichkeit unterstützen, doch ergeben sich auch Spannungen zwischen dem artikulierten Wohlklang und dem dargestellten Minneleid der Sänger. Insgesamt wird die Inszenierung der Liebe in den Liedern auch über den Sprachklang maßgeblich variiert und dynamisiert.

Komplementär zur höfischen Epik erfolgt in der Lyrik ab dem zwölften Jahrhundert eine Entdeckung, Nuancierung und analytische Reflexion der Semantik der Liebe im Mittelalter. Kennzeichnend für die Gattung Minnesang ist jedoch nicht nur das Sprechen über die Liebe, sondern der Gestus der Betroffenheit des Sprechers durch die Minne. In der aus männlicher Perspektive entwickelten → Kanzone verschmelzen die Positionen des Sängers und des Liebenden zur Figur des Ich als Minnender-Singender. Die Ich-Sprecher werden nicht müde, die Authentizität ihrer Liebe zu behaupten und gegen Angriffe von Kritikern zu verteidigen. Unter den → Minnekonzepten, die in der Geschichte des Minnesangs variieren und sich auch nach den jeweiligen Gattungen unterscheiden, ist besonders die Hohe Minne hervorzuheben. Sie steht für das höfische Liebeskonzept einer unerfüllten, ethisch idealisierten und sozial distinkten Liebe, die ihre Zuspitzung im sogenannten *paradoxe amoureux* oder Minneparadox erfährt. Der Sänger erhofft die Erfüllung seiner Liebe zu einer Dame, die er sich gleichzeitig nicht wünschen darf, denn gäbe die Dame seinem Drängen nach, wäre sie nicht das ethische Ideal, die Beste und Vollkommene, als die er sie verehrt. Die daraus resultierende Spannung zwischen Liebeshoffnung und -enttäuschung äußert sich in wechselnden Formulierungen von *vroude* über den Grund zu lieben, was vielfach im Lob der *vrouwe* zum Ausdruck kommt, und *leit* darüber, dass die Liebe nicht erwidert wird. Dieses *leit* artikuliert sich in *klage*, die Anlass zu mitunter hochkomplexen Reflexionen gibt. Hierbei sind unter anderem Faktoren wie die → Zeit und Zeitlichkeit des Diensts von Relevanz, die mit Blick auf die kontinuierliche Dauer der Werbung, die Zyklik von Tag und Nacht sowie der Jahreszeiten eine Rolle spielen, sowie Aspekte der → Visualität, die etwa die Verhandlung von Nähe und Distanz sowie Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit betreffen.

Neben der einseitigen unerfüllten Liebe in den aus männlicher Perspektive gesungenen Kanzonen des Hohen Sangs begegnen vom frühen bis zum späten Sang aber auch Spielarten der Liebe mit Hinweisen auf Gegenseitigkeit bis hin zur Liebeserfüllung, die auch als niedere Minne gefasst werden kann. Erfüllte Liebe zeigt sich von den Anfängen des Minnesangs an im → Tagelied. In Frauenstrophen und → Frauenliedern lassen die im deutschsprachigen Bereich durchweg männlichen Sänger auch Frauenfiguren zu Wort kommen, die – gelenkt von den männlichen Autoren – ihre Standpunkte in der Liebe, ihre Zurückhaltung, ihre Bedenken, aber auch ihre Sehnsüchte und ihr erotisches Begehren äußern. Zugleich gelingt es den männlichen Sängern, mit Hilfe der Frauenfiguren indirekt auch die Wirkung ihres Sangs auf das andere Geschlecht darzustellen. Parodistische Verkehren erfährt die Hohe Minne ab dem dreizehnten Jahrhundert vor allem durch ihre Versetzung ins Dörpermilieu (→ Sommer- und Winterlieder), aber auch durch andere Formen der Persiflage.

Die Erforschung der im Minnesang inszenierten Liebeskonzepte ist auch für eine Rekonstruktion der Geschlechtergeschichte von nicht zu unterschätzender Bedeutung, denn die Darstellung von Geschlechterverhältnissen und Äußerungen von Begehren sind gattungskonstitutiv (→ Minnesang in gender- und queertheoretischer

Perspektive). Vielfach führt die Neigung des Minnesangs zur Abstraktion zu einer Uneindeutigkeit der Standes- und Geschlechtsbegriffe. So ist eine *frouwe* nicht nur die adlige Dame, sondern auch die Minneherrin und so können Begriffe wie *wîp* und *maget* auch auf adlige Damen übertragen werden. Indem die *frouwe* zur Instanz höfischer Vorbildlichkeit erhoben wird, lassen sich ihr auch Eigenschaften und Wertbegriffe zuschreiben, die nicht nur als typisiert weiblich gelten können, sondern Verbindlichkeit für alle beanspruchen und insofern *man* und *wîp* auf dieselben Ideale ausrichten und verpflichten wollen. Die Geschlechterdifferenz zeigt sich im Minnesang zudem tendenziell eher als eine der räumlichen, gesellschaftlichen oder emotionalen Distanz zwischen *man* und *wîp* denn als Unterschiedlichkeit der Geschlechter. Die Grundkonstellation der bedingungslosen Unterwerfung des Mannes unter die Minneherrin wird vielfach variiert und dient immer wieder auch als Folie für männliche Selbstermächtigung und Rachephantasien. Ebenso führt die Nichterfüllung des Begehrens zu spezifischen Strategien der Erotisierung und imaginativer Vergegenwärtigung von Körperlichkeit. Obszöne Sprechweisen begegnen nur dort, wo die Minne ins Dörpermilieu und in die Stube versetzt wird. Dagegen darf körperliche Liebe im Paradigma der Hohen Minne nur angedeutet werden, doch kommen über die Allusionen weitere Konnotationen ins Spiel und wird Imagination möglich.

Insgesamt ist auffällig, dass die Lieder durch weitgehende Aussparung historischer Referenzen und Namen gekennzeichnet sind. Häufig geht es um Vorgänge des Bewusstseins und der → Imagination, insgesamt zeigt sich eine verstärkte und sehr differenzierte Reflexion auf Innerlichkeit. Immer wieder geht es den Sängern auch darum, Wesen und Begriff der Minne zu erfassen und die ‚richtige‘ (*rehte*) Minne von der *valschen minne* als der *unminne* abzugrenzen. In ihrer Neigung zur Abstraktion kreisen die Lieder um einen extrem schmalen Bestand an Begriffen, der sich über Lexeme wie *vröide*, *swære*, *höher muot*, *triuwe*, *stæte*, *fuoge*, *mâze* und *tugent* beschreiben lässt (→ Minnekonzepte und semantische Felder). Der auf denotativer Ebene gegebenen lexikalischen Armut der Lieder steht allerdings eine große semantische Fülle durch den konnotativen Reichtum dieser Begrifflichkeiten gegenüber. Der Sänger stellt seine Kunst in der Variation der genannten Leitbegriffe und dessen, was auch andere über Minne sagen, unter Beweis: Minnesang als Kunstform besteht also stets in der Spannung von Wiederholung und Variation.

Selten wird die geliebte Dame direkt angesprochen, meist wird über sie vor einem (inszenierten) Publikum gesungen. Wendungen an das Publikum finden sich daher häufig. Über diese kommt die höfische Gesellschaft ins Spiel und die Dyade von Sänger und Dame öffnet sich in eine triadische Konstellation (→ Der Dritte / das Dritte). Die Sänger referieren immer wieder, was andere sagen, sie lassen auch Kritiker ihrer Sangeskunst zu Wort kommen, was ihnen wiederum die Gelegenheit zu Verteidigung, Gegenrede und Diskussion der eigenen Standpunkte bietet. Dadurch dass die Stimmen der anderen zumeist in indirekter Rede wiedergegeben und einbezogen werden, entsteht ein breiter Diskursraum in den Liedern (→ Thematisiertes Singen). Hier werden nicht nur Minnekonzepte entworfen, reflektiert und analytisch zerglie-

dert, sondern ausgehend von den Minnekonstellationen werden auch höfische Werte, Normen und Verhaltensformen diskutiert und problematisiert.

Gerade indem die Lieder diesen gesellschaftlichen Diskursraum entwerfen, beanspruchen sie gesellschaftliche Bedeutung für den Minnesang und geben vor, dass der Sang gesellschaftliche Werte wie *vuoge*, *höfischeit*, *hohen muot* und *vröide* nicht nur darstellt, sondern auch maßgeblich daran beteiligt ist, sie herzustellen, zu sichern oder auch wiederzubeleben. Insofern lässt sich der Sang nicht nur als Dienst an der Dame, sondern auch als Dienst an der Gesellschaft verstehen, denn es wird stets in gewollter Parallelität vom ‚richtigen‘ Singen, ‚richtigen‘ Minnen und ‚richtigen‘ Verhalten gesprochen. Wie eng die Liebessemantik mit gesellschaftlichen Kontexten verbunden ist, zeigt sich nicht zuletzt auch in den Leitideen von Minnedienst und Lohn, die an im Recht und im Lehnswesen zu findende Vorstellungen von Dienst und Bindung anschließen (→ Sozialgeschichte als Forschungsparadigma). Im Gegensatz zur älteren Forschung leitet man Servilitätsbekundungen heute aber nicht unmittelbar von feudalen Riten ab, vielmehr hat man erkannt, dass hier ein wesentlich breiteres Spektrum von auch lokal unterschiedlich ausgeprägten Rechtstraditionen, gesellschaftlichen Praktiken und Vertragsmodalitäten sowie personalen Verbindungen in Betracht zu ziehen ist.

Bei der Entwicklung und Nuancierung der Sprache der Liebe ist in vielen Liedern zudem die Verknüpfung mit → religiöser Semantik zu greifen. Sie reicht von Analogisierungen zwischen Minnedienst und Gottesdienst bis hin zur Betonung von Spannungen, Konkurrenzen und Gegensätzen (wie z. B. in → Kreuzliedern). Häufig erfolgt die Darstellung der Minne in Anlehnung an religiöse Vorstellungen, wodurch es zu komplexen Prozessen der Übertragung und semantischen Umbesetzung zwischen religiösem und literarischem Sprechen kommt. Allenthalben wird deutlich, wie eng das Sprechen über die Minne mit dem Sprechen über die höfische Gesellschaft und den Wert des Sangs für diese, aber auch mit religiösen Vorstellungen verbunden ist.

Dazu kommt die metalyrische Dimension, die sich an vielen Stellen zeigt, besonders aber im ‚Singen über das Singen‘ (→ Thematisiertes Singen). Indem die Sänger ihren eigenen Sang zum Thema machen und sich die Semantiken des Singens und des Sprechens eng verschränken, wird deutlich, dass sich Minnesang sowohl als Gesangs- als auch Argumentationskunst zu erkennen gibt. Immer wieder hat die Forschung versucht, aus den Reflexionen über das Singen die implizite Poetik des Minnesangs *in nuce* zu erschließen sowie Gattungsregeln abzuleiten und aus dem intertextuellen Zusammenspiel der Belege eine proto-ästhetische Diskussion der Sänger zu konturieren. Zugleich hat man im Singen über das Singen Hinweise auf die Pragmatik, die historischen Vortragssituationen und die gesellschaftlichen Funktionen des Minnesangs gesehen. Von Interesse ist hier besonders die deiktische Sprechweise, denn über Deiktika wird das Singen im Hier und Jetzt (*hie*, *nu*, *hiute*) situiert. Ob man hierin Spuren einer realen Vortragssituation sehen kann, bleibt allerdings fraglich und ist dementsprechend auch in der Forschung umstritten. Was den Anschein eines präsentischen Sprechens (*nu*) in einen konkreten Raum (*hie*) erweckt, kann nämlich

auch auf iterative Sprechakte in einem (realen oder nur imaginierten) Raum referieren, der sich nicht mit demjenigen decken muss, aus dem heraus das Ich spricht. Die Referenz der Deiktika ist daher nur scheinbar einfach und klar, häufig gibt es Mehrdeutigkeiten und mehrfache Referenzmöglichkeiten. Methodisch ist es daher nicht unproblematisch und birgt die Gefahr von Zirkelschlüssen, aus der Deixis der Lieder unmittelbare Rückschlüsse auf die realen Vortragssituationen ziehen zu wollen. Doch gibt die Gesamtheit der Aussagen – wenn auch ohne Anspruch auf Vollständigkeit – historisch denkbare Vortragsmöglichkeiten zu erkennen.

Historiographische Quellen, die uns über die Pragmatik des Minnesangs Aufschluss geben könnten und konkrete Informationen zu den Orten, der Häufigkeit des Singens, den Rezipienten und der Art der musikalischen Darbietung enthalten, fehlen nahezu ganz, die überlieferten literarischen Quellen sind spärlich und bisweilen wenig aussagekräftig (→ Die pragmatische und mediale Dimension des Minnesangs). Das Bildmaterial der großen Sammelhandschriften aus der Zeit um und nach 1300 spiegelt wahrscheinlich nicht die ursprünglichen Verhältnisse der Praxis des früheren Sangs. Wie man sich den Vortrag von Minneliedern im multimedialen Zusammenspiel von Stimme, Klang, Gestik und Interaktion des Sängers mit den Rezipienten zu denken hat, lässt sich angesichts dieser Quellenlage aus den erhaltenen Schrifttexten nur erahnen. Während die ältere Forschung lange Zeit vom Vortrag der Lieder bei höfischen Festen ausging, nimmt man heute eher ein Nebeneinander von Darbietungen in geselliger Runde, im exklusiven Zirkel der Minnesangkenner oder bei feierlichen Anlässen sowie auch Singen vor und zu der Dame an.

Da Minnesang Teil der europäischen Liebesdichtung im Mittelalter ist, sind die europäischen Kontexte, möglicherweise auch Verbindungen zur arabischen Liebeslyrik, bei seiner Erforschung mitzudenken. Dass der deutsche Minnesang zumindest ab dem letzten Drittel des zwölften Jahrhunderts enge Verflechtungen mit der Romania zeigt, ist evident. Während der deutschsprachige höfische Roman im zwölften und dreizehnten Jahrhundert Narrative aus Nordfrankreich adaptiert, übernimmt der Minnesang überwiegend und zuerst lyrische Traditionen aus der Südhälfte Frankreichs, dem sogenannten Okzitanischen (→ Altokzitanische Lyrik). Es werden jedoch tendenziell keine vollständigen Texte adaptiert, sondern einzelne Motive, Bilder, Formmerkmale, Töne sowie vor allem auch das Konzept der höfisch idealisierten Liebe, die *fin'amors* und der Dienstgedanke. Auch die Subgattungen der Kanzone und des Tageliedes haben ihre Ursprünge in der romanischen Canso und der Alba.

Die okzitanische Lyrik strahlte nicht nur in die deutschsprachigen Länder aus, sondern zeigte ihre Wirkung ebenso in den nordfranzösischen (→ Liebeslyrik in Nordfrankreich), den katalanischen, portugiesischen und ganz besonders in den italienischen Dichtungstraditionen (→ Italienische Liebeslyrik des Mittelalters). Auch wenn die nordfranzösischen Sänger (*trouvères*) im Verlauf von drei Jahrhunderten zwischen 1150 und 1450 durchaus eigene Wege gingen, blieb ihre Dichtung auf die Trobadordichtung bezogen. In Italien bediente man sich zunächst der neuen Dichtersprache

des Okzitanischen, auch die großen Liederhandschriften der okzitanischen Trobadorichtung entstehen hier. Vor diesem Hintergrund ist die Gründung der sizilianischen Dichterschule durch Friedrich II. zu sehen, in der schließlich das Italienische den Weg in die Dichtung fand.

Während die Forschung sich stark für die Übernahmen aus der Romania in den Minnesang interessiert hat, wurde die Frage nach Transferprozessen zwischen der mittellateinischen und deutschen Liebeslyrik weit weniger gestellt. Dies mag mit den gänzlich anderen Produktions- und Rezeptionsbedingungen der lateinischen Liebesdichtung zu tun haben (→ Die Lateinische Liebesdichtung im Mittelalter). Die lange vorherrschende Meinung, die lateinische Liebeslyrik sei von Studenten und Vaganten verfasst, hat sich als unhaltbar erwiesen. Vielmehr gilt, dass die Liebeslieder trotz ihrer weltlichen erotischen Prägung im gelehrten Milieu des Klerus entstanden sind und auch für Kleriker verfasst wurden. Bei einer Reihe von Autoren lässt sich sogar nachweisen, dass sie kirchliche Ämter und Funktionen innehatten. Entscheidend für die Entfaltung der lateinischen Liebesdichtung im zwölften und dreizehnten Jahrhundert sind die weltlichen und geistlichen Höfe sowie die Kathedralschulen und die Neugründungen der sich formierenden Universitäten. Von Interesse sind Fragen, wie sich die in der lateinischen Liebesdichtung zu beobachtende freudenvolle Frühlingsstimmung, der Schönheitspreis und schließlich auch die Konzeptualisierung von Liebe und Begehren zu Natureingang (→ Natur und Natureingang), Damenlob und Minnekonstellationen in der deutschsprachigen Liebeslyrik verhalten. Vergleichen ließen sich auch die Reflexionen über Medialität, Produktion und Wirkung, die sich sowohl in der gelehrt lateinischen Liebesdichtung als auch im deutschsprachigen Minnesang finden, allerdings auf je spezifische Weise. Die Verbindungen der lateinischen Liebesdichtung des Mittelalters zur Trobadorlyrik, zum Minnesang und zur altitalienischen Tradition werden besonders in Kontrafakturen deutlich, aber auch im geteilten Bestand von Motiven, Topoi und Gattungen. Darüber hinaus zeigen sich in den Gedichten der *Carmina Burana* auch explizite Bezüge zur deutschsprachigen Lyrik sowie eine ganze Reihe von deutsch-lateinischen Liebesgedichten. Neben den Transferprozessen zwischen der Romania und den deutschen Ländern sowie zwischen der lateinischen und deutschsprachigen Liebesdichtung sind jedoch auch Verbindungen des deutschen Minnesangs mit der → niederländischen und → alttschechischen Lyrik zu bedenken.

Die frühesten Strophen und Lieder des deutschen Minnesangs lassen sich um 1150 greifen, zeitlich erstreckt sich die Gattung von der Mitte des zwölften Jahrhunderts bis ins vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert. Die ältere Forschung hat die Geschichte des Sangs über Leitvorstellungen von ‚Minnesangs Frühling‘³ und ‚Minnesangs Wende‘⁴

³ MF, bis heute eine Standardausgabe für die Lieder des zwölften Jahrhunderts und um 1200.

⁴ So der Titel von KUHN 1967. Vgl. Ausführungen und Angaben dazu in den Artikeln → Geschichte(n) des Minnesangs und → Form- und Klangkunst.

in einem teleologischen Paradigma von Aufstieg, Höhepunkt und Verfall gefasst (→ Geschichte[n] des Minnesangs). Entlang dieser Linien wurden verschiedene ‚Phasen‘ und ‚Schulen‘ des Minnesangs entworfen,⁵ deren zeitliche, räumliche und personelle Abgrenzungen voneinander als zu spekulativ zu betrachten sind. In den stark wertenden Entwürfen einer Geschichte der Minnelyrik wurde der Sang nach Walther zudem nicht selten als tendenziell schematisch, als bloße Formakrobatik und als weitgehend inhaltsleer abgetan. Diesem Urteil wird man aus heutiger Sicht nicht nur entgegengetreten, indem man Sänger des dreizehnten Jahrhunderts wie → Burkhard von Hohenfels oder den Wilden Alexander und Sänger des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts wie → Frauenlob, → Heinrich von Mügeln und → Oswald von Wolkenstein als Gegenbeispiele ins Feld führt, vielmehr ist das gesamte Paradigma in Frage zu stellen und zu ersetzen. Heute versucht man die Geschichte des Sangs eher über Räume mit regionalen Schwerpunkten, über Personenkonstellationen, die sich aus intertextuellen Bezügen erschließen lassen, und über Netzwerke zu rekonstruieren.

Hier hat die Forschung eine Reihe von Unwägbarkeiten zu bedenken: Nicht selten divergieren nämlich die Autorzuschreibungen in den Handschriften und geben sich historisch als nicht zuverlässig zu erkennen. Dazu kommt, dass die Namen der Sänger keineswegs immer auf historisch belegbare und daher auch räumlich lokalisierbare Personen führen, denkt man etwa nur an Namen wie Der Wilde Alexander, Niune oder Rubin. Schließlich lässt sich die Lebenszeit der Sänger auch dann oft nicht genau bestimmen, wenn es sich um historisch verbürgte Personen handelt. Kann man die Lebenszeit von Sängern über Urkunden eingrenzen, bleibt dennoch die Schaffenszeit in der Schwebe. Weiterhin bleibt oft unklar, vor welchem Publikum ein Sänger gesungen hat, welche anderen Sänger er kannte und mit wem er vielleicht Austausch pflegte. Vielfach erweist sich auch die regionale Einordnung der Sänger über Spuren des Dialekts als unsicher. Zudem finden sich Hinweise auf historische Ereignisse im Minnesang äußerst selten. Es fehlen also all jene Daten, die in den Neuphilologien genutzt werden, wenn Zusammenstellungen von Autoren zu Gruppen und Epochen-einteilungen vorgenommen werden. Etwas mehr Bodenhaftung hat man lediglich bei denjenigen Autoren, die auch Sangsprüche verfasst haben, da diese mehr historische, politische und biographische Informationen bieten als der Minnesang.

Das neue Modell der → Geschichte(n) des Minnesangs, das im Handbuch vorgelegt wird, geht angesichts all dieser Unwägbarkeiten stärker von den Texten als den Autoren aus und ordnet sie anhand der Kategorien Komponenten, Konfigurationen, Cluster und Dominanten, um auf diese Weise die Vielstimmigkeit des Minnesangs im zwölften Jahrhundert, aber auch seine Professionalisierung um 1200 und die Neueinsätze sowie die Pflege der Tradition im langen dreizehnten Jahrhundert in den Blick zu

⁵ So vor allem im einflussreichen Einführungsbuch SCHWEIKLE 1995. Vgl. Ausführungen und Angaben dazu im Artikel → Geschichte(n) des Minnesangs.

bringen. Es konzentriert sich auf den Minnesang bis um circa 1300, der in den großen Liederhandschriften (A, B, C) überliefert ist. Für den späten Minnesang des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts ist es kennzeichnend, dass er seinen Status als wesentlicher Bestandteil der höfischen Kultur zunehmend einbüßt und Liebeslyrik in der Tradition des Minnesangs nun vornehmlich von einzelnen Autoren praktiziert wird, die zumeist auch und vor allem in anderen Gattungen dichten. Ihre Liebeslieder werden zudem überwiegend nicht mehr in Liederhandschriften tradiert, die mehrere Autoren versammeln, sondern hauptsächlich in autornahen Werksammlungen. Dementsprechend wird der Minnesang des Spätmittelalters im Handbuch hauptsächlich mit Blick auf einzelne prominente Vertreter wie → Heinrich von Mügeln (vierzehntes Jahrhundert) und → Oswald von Wolkenstein (fünfzehntes Jahrhundert) thematisiert.

Im Verlauf seiner Geschichte bildet der Minnesang eine Reihe von Subgattungen aus oder übernimmt sie aus der Romania. Als Komplement zum Haupttyp, der aus männlicher Perspektive gesungenen → Kanzone, ist das → Frauenlied zu betrachten. Im → Kreuzlied steht die Spannung von Minne- und Gottesdienst im Zentrum. → Dialoglied, Wechsel und Botenlied präsentieren mehrere Sprechinstanzen und Adressaten. → Tanz-, → Sommer- und Winterlieder erklären sich aus den jeweiligen Anlässen, die in ihnen verhandelt werden. Mit dem → Tagelied kommt eine stärker narrative Gattung ins Spiel, welche die Erfüllung der Liebe voraussetzt. Tendenzen zur Narrativierung, die wir im Minnesang an verschiedenen Stellen finden, verstärken sich im → Erzähllied. Gattungen und Gattungsgrenzen sind historisch wandelbar. Ab wann beispielsweise Minnesang und Sangspruch als distinkte Lyrikformen wahrgenommen worden sind – schon vor oder erst nach Walther? –, ist umstritten. Wie eingangs gesehen, gab es keine festen Gattungstermini, aber doch Aussagen (sowie Anordnungen von Liedern in Handschriften), die auf einen differenzierten Umgang mit verschiedenen Textsorten schließen lassen. Allerdings gilt dies vor allem für die drei mittelalterlichen Lyrikgattungen Minnesang, Sangspruch und Leich und nur in geringerem Maße auch für die Subgattungen. Deshalb sind neben den Gattungsunterscheidungen auch die unscharfen Ränder und die Gattungsinterferenzen relevant: Sowohl innerhalb der lyrischen Subgenera als auch im Verhältnis zum Sangspruch (→ Sangspruch – Minnesang) und zur Epik (→ Narrative Interferenzen im Minnesang) wird mit Gattungsinterferenzen gespielt und werden die Lieder mit Elementen aus anderen Gattungstraditionen angereichert.

Das Bild, das sich die Forschung von einzelnen Minnesang-Autoren gemacht hat, wurde immer auch durch die Autorminiaturen in den großen Minnesanghandschriften B und C geprägt (→ Autorbilder). In diesen wird der Liedproduzent fast immer in einem höfischen Kontext gezeigt. In vielen Bildern kommuniziert er mit der Dame, häufig ist er aber auch alleine dargestellt und nur in wenigen Bildern kommen typische Attribute von Autorschaft (Griffel, Wachstafel, Diktierszene) vor. Gleichwohl macht die Gliederung der drei großen Handschriften nach Autor- und Corpusprinzip deutlich, dass der Textautor zumindest in der Zeit um 1300 eine relevante Größe für die Minnesang-Rezeption war.

Im Handbuch können naturgemäß nicht alle Sänger mit ihren individuellen Œuvres berücksichtigt werden, doch haben wir uns für eine repräsentative Auswahl entschieden, die einerseits die kanonischen Autoren umfasst, andererseits die Vielfalt der Spielarten des Minnesangs zumindest andeutet. Während → der Kürenberger, der einer frühen Tradition des Minnesangs zugerechnet wird, sowie die klassischen Autoren → Heinrich von Morungen, → Reinmar der Alte, → Walther von der Vogelweide und → Neidhart in Einzelartikeln vorgestellt werden, wurden bei anderen Autorenpaare gebildet: → Heinrich von Veldeke und Hartmann von Aue werden als Epiker vorgestellt, die auch Lyrik verfasst haben. An → Gottfried von Neifen und Burkhard von Hohenfels lässt sich gerade im Vergleich der beiden Œuvres die Frage stellen, ob und was sich im Minnesang im späten dreizehnten Jahrhundert ändert. Hier schließt auch das Œuvre von → Konrad von Würzburg an, in dem mit den Gattungsdifferenzen von Minnesang und Sangspruch gespielt und mit Klang und Form in gesteigertem Maße experimentiert wird. → Hadlaub und Steinmar führen die Tradition des Minnesangs um 1300 fort und entwickeln hierbei insbesondere einzelne Subgattungen (→ Tagelied, → Erzähl lied) weiter. Im vierzehnten Jahrhundert erweitern → Frauenlob und Heinrich von Mügeln den Minnesang um naturphilosophisches Wissen und religiöse Redetraditionen. Mit → Ulrich von Liechtenstein (dreizehntes Jahrhundert) und Oswald von Wolkenstein (fünfzehntes Jahrhundert) werden zwei Autoren im Verbund vorgestellt, deren Lieder zwar in großem zeitlichen Abstand zueinander entstanden sind, die insbesondere mit Blick auf ihr jeweiliges Spiel mit Elementen des Autobiographischen aber auch Parallelen aufweisen.

Nachdem Tradition und Praxis des Minnesangs im Laufe des Spätmittelalters an Bedeutung verlieren und die Verhandlung von Liebesthematik sich zunehmend in anderen Gattungen wie dem Gesellschaftslied vollzieht, beginnt die Wiederentdeckung des Minnesangs im Humanismus, als der Schweizer MELCHIOR GOLDAST VON HAIMINSFELD die Manessische Liederhandschrift findet und Proben daraus ediert. Im Rekurs auf GOLDAST zitiert Martin Opitz in seinem ‚Buch von der Deutschen Poeterey‘ (1624) verschiedene Strophen Walthers von der Vogelweide und hebt die Bedeutung von Minnesängern und Spruchdichtern hervor.⁶ Im achtzehnten Jahrhundert sind es vor allem JOHANN JAKOB BODMER und JOHANN JAKOB BREITINGER, die sich große Verdienste um die weitere Veröffentlichung der Lieder des Codex Manesse erwerben. Ihnen geht es vor allem darum, am Beispiel der Minnelieder den Reichtum der alten deutschen Sprache zu zeigen und zugleich aus den Liedern den Charakter, das Denken und die Sitten der deutschen Vorfahren zu erschließen. Ganz in diesem Sinne ruft Herder seine Landsleute auf, solche Schätze der Vergangenheit zu heben und

⁶ Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Studienausgabe. Mit dem *Aristarch* (1617) und den Opitzschen Vorreden zu seinen *Teutschen Poemata* (1624 und 1625) sowie der Vorrede zu seiner Übersetzung der *Trojanerinnen* (1625). Hg. von HERBERT JAUMANN. Stuttgart 2013 (RUB 18214).

nach der ‚verklungenen Stimme der Väter‘ zu suchen.⁷ Für die Romantiker wird das Mittelalter zur Utopie, insofern gelten die Minnelieder Autoren wie Ludwig Tieck oder Ludwig Uhland als Ausdruck der Unschuld, Naivität und Natürlichkeit der altdeutschen Dichtung. Mit FRIEDRICH HEINRICH VON DER HAGENS Edition beginnt schließlich die wissenschaftliche Erschließung des Minnesangs im engeren Sinne.

Neben und oft verbunden mit den genannten humanistischen, antiquarischen, romantischen und auch nationalen Interessen der Wiederentdeckung des Minnesangs gab es eine reiche literarische und musikalische Rezeption (→ Minnesangrezeption literarisch, → Die Rezeption des Minnesangs in der Musik). Zu denken ist hier nicht nur an die romantischen Adaptationen, wie sie uns etwa in Tiecks ‚Minnelieder[n] aus dem schwäbischen Zeitalter‘ von 1803 und Wilhelm Müllers ‚Blumenlese aus den Minnesingern‘ von 1816, aber auch in E. T. A. Hoffmanns Novelle ‚Der Kampf der Sänger‘ (1819) vorliegen, sondern auch an Friedrich Rückerts ‚Lieder und Sprüche der Minnesinger‘ (1837) sowie an Rühmkorfs ‚Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich‘ (1975) oder schließlich auch an die neuere Anthologie ‚Unmögliche Liebe‘ von 2017 mit ihren zeitgenössischen Übertragungen mittelalterlicher Minnelieder.⁸ Dass Minnesang und Minnesänger es auch über Richard Wagners ‚Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg‘ (Dresden 1845) auf die Opernbühne schafften, wird heute oft vergessen. Die musikalische Rezeption führt aus Frankreich, wo der *style troubadour* Ende des achtzehnten Jahrhunderts in der Literatur, in der Malerei, in Kunstgewerbe und Kleidung sowie in der Musik in Mode kam, sowie aus Italien in den deutschsprachigen Raum. Zu erwähnen ist jedoch nicht nur die Oper, sondern etwa auch die Rezeption des Minnesangs im Klavierlied und im Chorsatz sowie die zahlreichen Versuche einer Wiederaufführungspraxis der Minnelieder durch Ensembles der Neuzeit.

Zur Zitierweise

Die Angaben zur Forschung, auf die in den einzelnen Artikeln des Handbuchs verwiesen wird, finden sich jeweils am Ende der Artikel in einem eigenen Literaturverzeichnis. Auf die Primärliteratur wird im Falle von Minnesang-Ausgaben sowie bei weiterer Primärliteratur, die häufiger zitiert wird, mit Kürzeln verwiesen, zu denen sich die Angaben im Abkürzungsverzeichnis finden. Wird Primärliteratur zitiert, die nur für einen einzelnen Artikel von Relevanz ist, kann diese ebenfalls im Literaturver-

⁷ Johann Gottfried Herder: Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst, nebst verschiednem, das daraus folgt (1777). In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hg. von MARTIN BOLLACHER u. a. Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur. 1767–1781. Hg. von GUNTER E. GRIMM. Frankfurt a. M. 1993 (Bibliothek deutscher Klassiker 95), 550–562, hier 558.

⁸ Vgl. Ausführungen und Angaben dazu im Artikel → Minnesangrezeption literarisch.

zeichnis am Ende des Artikels aufgeführt sein, eingeordnet unter dem Herausgebernamen. In diesem Falle wird auf ein Kürzel verzichtet.

Da fast alle Editionen ihre Vorzüge und Nachteile haben, haben wir die Wahl der Textausgabe, aus der Primärtext-Passagen zitiert werden, den Verfasserinnen und Verfassern überlassen. Die Schreibweise der Autorennamen orientiert sich einheitlich am Verfasserlexikon (²VL). Bei den teils sehr unterschiedlichen Modi, nach denen aus den Minnesang-Ausgaben zitiert werden kann, haben wir uns um eine behutsame Vereinheitlichung bemüht. Sie verfährt nach folgenden Prinzipien:

- Für eine bessere Auffindbarkeit der zitierten Stellen werden durchgehend Strophen- und Verszahl angegeben, d. h. auch bei ‚Des Minnesangs Frühling‘ (MF) und den Walther-Ausgaben (L).⁹
- Die Liedangabe erfolgt bei MF und L wie üblich über die Seiten- und Zeilenangabe der Erstausgabe (z. B. MF 124,32; L 69,1). Die Strophe wird zur besseren Unterscheidung mit römischen Ziffern angegeben, die Verse mit dem Kürzel V. und der Verszahl (z. B. MF 124,32, II, V. 1–2). Bei Ausgaben wie L/BEIN, die unterschiedliche Fassungen abdrucken, wird in mehrdeutigen Fällen zusätzlich angezeigt, nach welcher Handschrift sich die Strophenzahl richtet.¹⁰
- Bei allen weiteren Minnesang-Ausgaben erfolgen die Angaben über das Ausgaben-Kürzel, die Liednummer und Strophenzahl (in arabischen Ziffern, mit Komma ohne Spatium verbunden) sowie die Verszahl (z. B. Gottfried von Neifen KLD 3,1, V. 1–4). Bei den Ausgaben, deren Zählung nicht in Form von Liednummern verfährt, sondern über Ton- und Strophenummer (Frauenlob GA und Heinrich von Mügeln STMN) oder Handschriftenzählung (Neidhart SNE I–II), entsprechen die Liedangaben der Zählweise in der jeweiligen Ausgabe; die Strophenzahl wird jedoch einheitlich in arabischen Ziffern angegeben (z. B. STMN XVI,1, V. 13–16; SNE I: R 3,1, V. 1–2).
- Bei Verweisen auf die neue digitale Edition ‚Lyrik des Mittelalters‘ (LDM) wird für Liedangaben das dortige Zitierprinzip mit Autor- und Handschriftenkürzel sowie Strophenzahl in der Handschrift übernommen (z. B. LDM J WAlex 30–36).
- Folgen mehrere Zitate aus demselben Lied beziehungsweise derselben Strophe aufeinander, wird ab der zweiten Angabe nur noch die Strophen- und/oder Verszahl angegeben.¹¹

9 Die Ausnahme bilden Angaben zu Sangspruch-Strophen in L und Stellenangaben zum frühen Minnesang (Kürenberger, Meinloh von Sevelingen), wo ein Ton mehrere Texte umfasst. Hier wird die Stellenangabe zur Einzelstrophe genannt, gegebenenfalls ergänzt um eine Versangabe (z. B. Der von Kürenberg MF 8,33, V. 4).

10 Zitieren die Artikel bei den Walther-Ausgaben (L) ältere Ausgaben als die aktuelle (L/BEIN), wird dies im Zweifelsfall in einer Fußnote ausgewiesen.

11 Dies gilt auch im Fall von LDM. So werden beispielsweise beim Lied LDM J WAlex 30–36 bei mehreren aufeinanderfolgenden Zitaten die Einzelstrophen ab der zweiten Angabe als Str. 1–7 angegeben.

