



**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

Die pragmatische und mediale Dimension des Minnesangs

Reichlin, Susanne

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110351859-013>

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

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-207482>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Reichlin, Susanne (2021). Die pragmatische und mediale Dimension des Minnesangs. In: Kellner, Beate; Reichlin, Susanne; Rudolph, Alexander. Handbuch Minnesang. Berlin/Boston: De Gruyter, 233-256.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110351859-013>

Susanne Reichlin

Die pragmatische und mediale Dimension des Minnesangs

[...] so bedarf es wohl kaum einer Erläuterung, daß unsre Sänger, sobald sie ein Lied, es sei aus dem Stegreif oder nicht, vollendet hatten, dasselbe nicht auf Papierblättern oder Pergamentrollen mit sich trugen [...]. Sie trugen es im Kopfe, oder, wenn man das lieber hört, im Herzen, und die Tonart und Sangweise [...] dienten dem Gedächtnisse zum Leitfaden, die vielen Lieder festzuhalten [...]; aus dem wahren Sänger fließt Gedanke, Wort, Maß, Reim und Weise in einem Strome. Zu dieser Sangweise also, die man sich so einfach, als es [...] nur möglich ist, denken muß, lehrte und übte sich der Sänger eine ebenso einfache Begleitung auf seinem Saitenspiele ein, [...] und spielte seine Lieder von Stadt zu Stadt und von Schloß zu Schloß bei Festen und Turnieren oder im stillen Kreise der Frauen [...].

Wie lange aber diese lebendige Fortpflanzung gedauert habe, das läßt sich freilich nicht genau bestimmen [...]. Man fing an, die Ritterlieder niederzuschreiben, als man aufhörte, sie zu singen. Die Manessen [...] waren aber gewiß nicht die einzigen, die es sich angelegen sein ließen, die lebenden Trümmer des Sanges [...] auf das tote Papier zu retten.¹

Auch ohne strikte Beweise bezweifle ich nicht, daß der Gesangsvortrag vor einer höfischen Gesellschaft – in welchen konkreten Situationen auch immer – die wichtigste Lebensform der Kunstlyrik von ihren Anfängen um 1160 bis weit ins Spätmittelalter hinein gewesen ist.²

Während das zweite Zitat von BURGHART WACHINGER den aktuellen Forschungsstand prägnant zusammenfasst, stammt das erste von WILHELM MÜLLER, der sich 1816 die Produktion, Tradierung und Niederschrift von Minneliedern vorstellt, um seine bersetzungspraxis zu legitimieren (→ Minnesangrezeption literarisch). Auf den ersten Blick sind MÜLLERS Thesen durchsetzt von Ideen, die man gerne als ‚romantisch‘ bezeichnet: die einheitliche und gleichzeitige Produktion von Text, Melodie und Versma „in einem Strome“; die positiv konnotierte Einfachheit von Gesang und begleitender Musik; die zunächst schriftlose Tradierung der Lieder „im Herzen“; der Gesangsvortrag in der Gesellschaft als Teil einer „lebendige[n] Fortpflanzung“ der Lieder und im Gegensatz das „tote Papier“ der späteren Überlieferung. Doch so einfach es wäre, sich über solche Ideen zu mokieren, so fällt doch bei näherer Betrachtung auf, wie aktuell viele von WILHELM MÜLLERS Überlegungen heute noch sind: Genauer als manch aktuelle Forschungsliteratur unterscheidet er im Hinblick auf die Medialität der Lieder zwischen ihrer Produktion, Tradierung und Rezeption, zwischen Text, Melodie und Begleitmusik, zwischen der Entstehungszeit der Lieder (ab 1170) und der Zeit ihrer schriftbasierten Sammlung (um 1300). Er verweist auf Melodie und Versma als mnemotechnische Hilfsmittel und unterstellt nicht bloß eine einzige Gebrauchsform des Minnesangs (z. B. beim höfischen Fest), sondern geht von einer Vielzahl von

¹ MÜLLER 1994, 13–14, 16.

² WACHINGER 2011, 46.

Aufführungssituationen in verschiedenen sozialen Konstellationen aus: in einer größeren Öffentlichkeit genauso wie im kleinen Kreise, in der Stadt ebenso wie am Hofe, vom Vortrag durch den Liedproduzenten genauso wie durch den Berufssänger oder sogenannte adlige Dilettanten. So sehr man aus heutiger Sicht kritisieren würde, dass er das Ende des „lebendige[n]“ Gesangsvortrags mit dem Beginn einer schriftlichen, „tote[n]“ Fixierung gleichsetzt (statt das Nebeneinander von Oralität und Literalität zu betonen), so sieht MÜLLER doch die immensen Leistungen der Sammler. Unter der Hand schildert er die schriftliche Überlieferung sogar ganz ähnlich wie die orale, „lebendige Fortpflanzung“ des Minnesangs: In beiden Medien komme es zu situativen Anpassungen, dialektalen Transpositionen oder zu durch Unkenntnis oder Missverständnisse bewirkten Transformationen der Lieder.³ Auch im Hinblick auf die Quellen, auf die WILHELM MÜLLER rekurriert, hat sich bis heute nicht allzu viel verändert. Er stützt sich auf den ‚Frauendienst‘ von → Ulrich von Liechtenstein, einige andere epische Texte und ausgewählte Minnelieder.

Wie ist nun diese Nähe zwischen der ‚Vorrede‘ von 1816 und der aktuellen Forschung zur Medialität und Pragmatik des Minnesangs zu bewerten? Zeigt sie die Differenziertheit und Hellsichtigkeit der Überlegungen des 19-jährigen MÜLLER oder deutet sie eher an, dass die Minnesangforschung in 200 Jahren kaum weitergekommen und bis heute romantischen Ideen verhaftet geblieben ist? Darauf wird es keine einfachen Antworten geben. Feststellen lässt sich jedoch, dass die Erforschung der Medialität und Pragmatik des Minnesangs deshalb so schwierig ist, weil der Vortrag von Minneliedern mit dem individuellen Zusammenspiel von Stimme, Klang, Gestik und den Interaktionen von Rezipienten und Vortragenden ein „multimediales Ereignis“⁴ ist, das von vielen hochvariablen und historisch sich ungleichzeitig verändernden Parametern bestimmt wird, die in keinem Einzelmedium, schon gar nicht in der Schrift, reproduziert werden können. Die Quellen, die es zu den einzelnen Parametern (Ort, Frequenz, musikalische Begleitung, Rezipientengruppe usw.) allenfalls gibt, sind spärlich und werden seit 200 Jahren immer wieder neu befragt. Die interpretatorischen Implikationen, die die Bestimmung der einzelnen Parameter nach sich zieht, sind jedoch erheblich: Ob man bei der Interpretation eines Liedes von einer Lieddarbietung im Trubel eines höfischen Festes, von einem Vortrag im kleinen Kreis einer Gruppe von Kennern oder von einem Text ausgeht, der um 1300 auf der Basis allenfalls mehrerer schriftlicher Vorlagen niedergeschrieben worden ist, verändert die Deutung eines Liedes entscheidend. Je nach Annahme werden ganz andere Kohärenzmittel, anderes Rezipientenwissen oder andere Disambiguierungsstrategien vorausgesetzt. Genauso wenig kann man die kontextuellen Parameter aber unbestimmt lassen. Denn bereits mit der Beschreibungssprache, mit der Rede von ‚Aufführung‘, ‚Rolle‘, ‚Sänger‘ oder ‚Publikum‘ gehen spezifische Annahmen über Kontext und Pragmatik des Minnesangs einher, die eine Interpretation beeinflussen.

³ Vgl. MÜLLER 1994, 20–22.

⁴ KASTEN 2008, 81.

Im Folgenden werden nur die Quellen behandelt, die außerhalb von Minnesang und Sangspruch mögliche Gebrauchssituationen, Funktionen und Aufführungssituationen⁵ von Minnesang thematisieren. Im Durchgang durch diese Quellen sollen zugleich verschiedene Forschungsparadigmen zur Pragmatik des Minnesangs vorgestellt und diskutiert werden: das höfische Fest, die höfische Repräsentationskunst, der Vortrag im kleinen Kreis von Kennern sowie das Verhältnis von Oralität und Literalität. Im daran anschließenden Kapitel zum → Thematisierten Singen wird sodann untersucht, wie in den Minneliedern selbst die Aufführungssituation, die Rezipienten oder andere Sängerkonkurrenten diskutiert werden und wie mit diesen Aussagen methodisch umzugehen ist.

1 Performative Kultur

Die uns überlieferten Minnelieder sind ab 1250 (→ Handschriften, Handschriftentypen und Sammlungszusammenhänge) und im oberdeutschen Raum mehrheitlich ohne Melodien (→ Melodien zu Minneliedern) schriftlich festgehalten worden. Gleichwohl gehen fast alle Forschenden „[a]uch ohne strikte Beweise“⁶ davon aus, dass Minnesang ab 1170 und lang über die ersten schriftlichen Minnesangzeugnisse hinaus vor Rezipienten als solistischer Gesang (mit und ohne Begleitung; → Die Rezeption des Minnesangs in der Musik) vorgetragen worden ist. Als Begründung wird unter anderem angeführt, dass die meisten Handschriften zwischen sangbarer Lyrik und kurzen, nicht-sangbaren Versgedichten unterscheiden.⁷ Ob es überhaupt (und ab wann es) einen „melodielosen lyrischen Vers[]“ gegeben hat, ist umstritten.⁸

Doch wenn vom Minnesang als „Vollzugskunst“⁹, „Aufführungskunst“¹⁰ oder „Gesellschaftskunst“¹¹ die Rede ist, meint dies noch mehr als bloß den Unterschied zwischen gesungener oder gelesener Lyrik. Angedeutet wird damit vielmehr, dass der Gesangsvortrag in einer Kultur statthat, die gerade in medialer Hinsicht anders

5 Der Begriff der „Aufführung“ geht auf KUHN 1969b zurück, der den Terminus aus der musikhistorischen Forschung übernommen hat. Vgl. zum Unterschied zwischen einer modernen Theateraufführung und einer Minnesangdarbietung unten Abschnitt 3. Allerdings ist der Begriff in der Forschung so sehr zum Terminus *technicus* geworden, dass die Theaterassoziation kaum mehr mitschwingt.

6 WACHINGER 2011, 46.

7 WACHINGER 2011, 48. Ausnahmen und Gegenargumente bei KARTSCHOKE 1981, 131.

8 BERTAU (1964, 11) verneint dies für die gesamte „mittelhochdeutsche[] Zeit“. PLENIO (1916, 66–67, Anm. 2), KARTSCHOKE (1981, 132), MERTENS (1986, 456), CRAMER (1998, 19) u. a. gehen von der Möglichkeit der „sprech- und leselyrik“ (PLENIO) spätestens ab 1250 aus.

9 KUHN 1961, 171 (Original 1949); ORTMANN und RAGOTZKY 1990.

10 BEIN 2017, 53.

11 MOHR 1961, 197.

organisiert ist als die unsere:¹² *Face-to-face*-Begegnungen, gesellschaftliche Rituale¹³ sowie das Sichtbarmachen von sozialem Rang, religiösem Heil oder politischen Konstellationen prägen diese Gesellschaft in einem verstärkten Maße. Auch Schrift hat einen anderen Status: nicht nur, weil die Literalitätsquote eine andere ist, sondern weil schriftliche Zeugnisse viel stärker in oral-körperliche Praktiken eingebettet sind. Es wurde wohl zu großen Teilen murmelnd gelesen,¹⁴ schriftliche Botschaften wurden vorgezeigt und vorgetragen, Texte diktiert und die körperliche Anstrengung des Schreibens thematisiert. Wenn dies als „performative Kultur“¹⁵ bezeichnet wird, so ist damit gemeint, dass dem körperlichen, kollektiven und häufig multimedialen Vollzug von politischen oder religiösen Praktiken eine entscheidende Rolle zukam: Gesellschaftliche Hierarchien oder politische Entscheidungen wurden nicht bloß festgelegt, sondern mit Hilfe von Ritualen vollzogen, wobei solche Vollzüge nicht selten ästhetische Wirkungen entfalteten. Auch die schriftlich überlieferten Lieder zeichnen sich durch eine Vielzahl performativer Sprechakte aus: Durch Adressierungen des Publikums, durch deiktische Sprechgesten, die auf ein Hier und Jetzt der Rede verweisen, oder durch das Spiel mit der Diskrepanz von Sagen und Tun. Ebenso wird in den Liedern die wirklichkeitsprägende Wirkung des Singens diskutiert. Diese Performativität schriftlich überlieferter Texte verweist auf die skizzierte performative Kultur zurück, bildet sie aber nicht ab (→ Thematisiertes Singen).

Doch in welcher konkreten Situation einer solch performativen Kultur hat eine Minnesangdarbietung statt und welche gesellschaftlichen Funktionen kommen ihr zu? Der folgende Überblick über einige Quellengruppen und Paradigmen der Forschungsgeschichte soll aufzeigen, inwieweit solche Fragen beantwortbar sind und wo die Grenzen des Erforschbaren liegen.

2 Das höfische Fest versus der kleine Kreis der Kenner

In der Minnesangforschung dominierte längere Zeit die Vorstellung, dass Minnelieder beim „Fest an Adelshöfen“¹⁶, im „Kontext von königlichen oder kaiserlichen Hoftagen oder [...] als Begleitung von Festessen“¹⁷ vorgetragen worden sind. Als Kronzeuge wird meist auf → Heinrich von Veldeke verwiesen, der im ‚Eneasroman‘ (V. 13226–

¹² So wegweisend ZUMTHOR 1986, 484.

¹³ ALTHOFF 1994.

¹⁴ Eine Fülle von Belegen mit teilweise problematischer Deutung bei BALOGH 1927.

¹⁵ KASTEN 2008, 80.

¹⁶ HAHN 1992, 87.

¹⁷ BEIN 2017, 54; vgl. zudem: ORTMANN und RAGOTZKY 1990; WILLMS 1990, 38–40.

13227) insinuiert, am Mainzer Hoftag (1184) teilgenommen zu haben.¹⁸ Da mit Hilfe des Mainzer Hoftags auch die Vermittlung romanischer Literatur- und Kulturtradition in den deutschen Sprachraum erklärt werden kann und nach eigenem Zeugnis auch der Trouvère Guiot de Provins¹⁹ anwesend war, kam dem Mainzer Hoftag in der Minnesangforschung eine herausgehobene Rolle zu.²⁰ Allerdings haben wir nur die Selbstzeugnisse der beiden Autoren, denen es primär um die Pracht des Hoffestes und allenfalls ihre Augenzeugenschaft geht und die keineswegs behaupten, sie hätten Literatur oder gar Minnesang vorgetragen.²¹ Die in den Quellen besser belegten höfischen Feste und Feiern des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts werden durch Instrumentalmusik und visuelle Repräsentationen dominiert, die Darbietung von Literatur findet kaum Erwähnung.²²

Die Minnesangforschung hat deshalb immer auch auf die Festschilderungen in der mittelalterlichen Epik verwiesen. Zwar ist hier vom *videlen unde singen*²³ die Rede, allerdings als eine von sehr vielen Unterhaltungsformen wie Turnier, Tanz, Musik, Akrobatik und Musizieren. Wer im Einzelnen vorträgt, wie und wann er auftritt oder wer zuhört, wird in diesen Schilderungen, die idealisierenden Topoi folgen, nicht spezifiziert. Wenn überhaupt erwähnt wird, was gesungen wird, sind es meist epische Stoffe oder Erzählungen in Leichform.²⁴ Immerhin wird in Strickers ‚Daniel‘ sowie im ‚Guoten Gêhart‘ von Rudolf von Ems betont, dass auch *von minnen schöne*²⁵ gesungen wird – ob damit auch Minnesang gemeint ist, bleibt jedoch offen.

In der Forschung stellt sich deshalb je länger, je stärker der Konsens ein, dass das immer wieder als ‚laut‘²⁶ beschriebene Hoffest sicher nicht der einzige Rezeptionsort von Minnesang war. Es handle sich vielleicht sogar um „einen eher irrefüh-

18 Vielleicht behauptet er nicht einmal, daran teilgenommen zu haben, sondern „[spricht] nur im Einverständnis mit seinem thüringischen Publikum“ (BASTERT 1994, 269, Anm. 61).

19 Vgl. ‚La Bible‘, V. 277–281 (ORR 1974). Ebenfalls anwesend war selbstredend Heinrich der VI., bezeugt sind zudem die Beziehungen von Barbarossa zu Friedrich von Hausen; vgl. MORAW 1988, 77–78.

20 Vgl. u. a.: HAHN 1992, 87; SAYCE 1999, 9; HAUBRICHS 1978; SCHWEIKLE 1994; weitere Literatur und eine pointierte Kritik der entsprechenden Minnesangforschung bietet WILLAERT 1999, 323–324.

21 Die Chroniken wiederum berichten nur von politisch-diplomatischen Verhandlungen und repräsentativen Ritualen (Festkrönung, Ritterweihe der beiden Barbarossasöhne, Krönungsmahl usw.). Literaturdarbietungen sind von diesen Quellen ausgehend wenig naheliegend; vgl. MORAW 1988, 77; WOLTER 1991. So auch BASTERT 1994, 268–273; WILLAERT 1999, 321–324.

22 CRAMER 1990, 260–264.

23 ‚Eneasroman‘, V. 13162; ‚Iwein‘, V. 63–72; weitere Belege bei BUMKE 1986, 301–309 u. ö., und WILLMS 1990, 35–46.

24 ‚Tristan‘, V. 3557, 3586, 3616–3617; ‚Kudrun‘, V. 397.

25 ‚Der guote Gêhart‘, V. 5980–5988: *man hörte minneclîche | [...] von minnen schöne singen, | von âventiuren sprechen wol, | daz man mit zuht vernemen sol, | von minnen und von ritterschaft | sprechen suoze in sîezer kraft* (Text nach ASHER 1989). ‚Daniel von dem Blühenden Tal‘, V. 8163–8167: *zweinzic singære, | die durch vertriben swære | von minne lieder sungen, | der keln suoze klungen, | die hörte man dâ singen* (Text nach RESLER 1995).

26 Belege bei CRAMER 1990, 264.

renden Vorstellungshintergrund“²⁷. Vermehrt wird vermutet, Minnesang sei für eine elitäre Gruppe von Kennern produziert und in halböffentlichen Kreisen vorgetragen worden.²⁸ Hierzu wird weniger auf Quellen außerhalb des Minnesangs verwiesen – obwohl einige ‚Tristan‘-Szenen sich in diese Richtung lesen lassen (s. u.) – als auf das „literarische[] Echspiel“²⁹ in den Liedern. Um die intertextuellen Anspielungen in den Liedern (→ Walther von der Vogelweide, → Reinmar der Alte) zu verstehen und das Spiel mit den Variationen schätzen zu können, brauche es eine konzentrierte Atmosphäre. Nicht die große Menge, sondern nur der kleine Kreis der Spezialisten sei vorrangig als Publikum in Betracht zu ziehen. Doch das höfische Fest und der kleine Kreis der Kenner schließen sich als Situationen der Minnesangrezeption nicht aus. Sie stehen viel eher für zwei Extreme, zwischen denen vielfältige Aufführungsorte und -situationen nebeneinander existiert haben mögen.

3 Höfische Repräsentationskunst

Doch welche Funktion hat eine Minnesangdarbietung in einer Zeit, in der das, was wir heute als ‚Kunst‘ bezeichnen, nicht um der Kunst willen rezipiert worden ist, weil unser Konzept von ‚Kunst‘ nicht existierte?³⁰ In der höfischen Epik dienen die diversen musikalischen Darbietungen bei Festen vorrangig der Selbstdarstellung der höfischen Gesellschaft. Sie sind in ihrer Wohlgeformtheit und Harmonie Ausdruck der höfischen *vröide*, sie machen die Gesellschaftsordnung sichtbar und demonstrieren so die *hövischheit* des Gastgebers und der an den Unterhaltungsformen partizipierenden Personen. Schon früh hat deshalb HUGO KUHN die These vertreten, es gehe beim Minnesang nicht um „erlebte Liebe“ oder die „Rede zur Geliebten“, sondern um die „Rede zur höfischen Gesellschaft über die höfische Rolle der Liebe“.³¹ Durch die strenge Form und durch den wiederholten Vollzug einer Dienst- und Entsagungsethik diene der Minnesang der Propagierung höfischer Lebensformen beziehungsweise der Gemeinschafts- und Identitätsstiftung einer elitären Schicht.³² Minnesang wird so als höfische „Repräsentationskunst“³³ verstanden, die durch die Form und den Vollzug der Lieder ihre Wirkung entfaltet. ERICH KLEINSCHMIDT hat diese Thesen 1976 his-

27 SCHIENDORFER 2003, 394; vgl. zudem BASTERT 1994, 268–273; WILLAERT 1999, 321–324; CRAMER 1998, 13; KELLNER 2018, 20.

28 BASTERT 1994, 273; WILLAERT 1999, 331, 334; CRAMER 1998, 18.

29 WILLAERT 1999, 327.

30 Dazu u. a. und mit weiterer Literatur: GEROK-REITER 2015, 97–103.

31 KUHN 1961, 173–174; vgl. zudem den Aufsatz von 1936 (KUHN 1969a) sowie KUHN 1980a, 55; KUHN 1980b; vgl. auch MOHR 1961, 209–214.

32 KUHN 1961, 174.

33 KLEINSCHMIDT 1985, 104.

torisch breiter abgestützt³⁴ und die Konsequenzen für die Pragmatik und Funktion der Lieder genauer expliziert: Die Lieder würden weder „Wirklichkeit ab[bilden]“³⁵ noch neue, erfundene Wirklichkeiten entwerfen, sondern sie seien Teil einer „überhöhen- den Selbstdarstellung“³⁶, die gerade auch durch das zur Schau gestellte Formbewusstsein Wirklichkeit prägen würde.

Diese Bewertung der gesellschaftlichen Funktion des Minnesangs hat wiederum Auswirkungen auf das konkrete Verhältnis von Sänger und Rezipienten. Im Unterschied zum klassischen Schauspiel oder Konzert ist nicht von einer vierten Wand zwischen dem darbietenden Sänger und dem Publikum auszugehen, sondern alle Beteiligten sind Teil einer gemeinsamen Praxis beziehungsweise eines „Vollzugsraum[s]“.³⁷ Um dies zu plausibilisieren, heben KUHN und KLEINSCHMIDT die Struktur analogien zu religiösen Praktiken hervor, KLEINSCHMIDT spricht sogar von einem „Zeremonialhandeln“, das alle Beteiligten einschließt.³⁸ Trotz einiger Kritik gerade am Vergleich mit der liturgischen Praxis³⁹ haben diese Thesen bis heute wenig an Geltung eingebüßt, sie wurden insbesondere durch einflussreiche Arbeiten von JAN-DIRK MÜLLER weitertradiert, zum Teil mit anderer Terminologie: So ist vom „pararituell[en]“ Handeln⁴⁰ oder der Nobilitierung einer exklusiven höfischen Gesellschaftsschicht durch die Verzahnung von ethischen und ästhetischen Werten die Rede.⁴¹

Minnesang als höfische Repräsentationskunst zu verstehen, schließt an die sozialhistorischen Thesen zur Dienst- und Lehenssemantik (→ Sozialgeschichte als Forschungsparadigma) an, ohne dass die Lieder auf die Interessen einzelner sozialer Gruppen reduziert werden müssten. Zugleich kommt der pragmatisch-performativen Dimension der Minnesangdarbietung eine hohe Relevanz zu, aber ohne dass diese genauer konkretisiert würde: Argumentiert wird auf der Ebene von allgemeinen gesellschaftlichen Normen, Leitbildern und Vollzügen. Die konkrete Situation, in der Minnesang dargeboten wird, die daran beteiligten Personen, ihr sozialer Status müssen nicht genauer skizziert werden. Das ist der große Vorteil, aber vielleicht auch die Gefahr dieses Ansatzes. Übersehen wird dabei allenfalls, dass ‚das‘ höfische Publikum sowohl in epischen Schilderungen als auch in Liedern ein in sich differenziertes ist, das auf die einzelnen Lieder unterschiedlich reagiert.

34 KLEINSCHMIDT 1985 verweist dazu auf einige wenige historische Quellen, die bereits skizzierten Festbeschreibungen der Epik und vor allem auf didaktische Texte. Er bezieht sich auch methodisch reflektiert auf die Aussagen in den Minneliedern, vgl. dazu → Thematisiertes Singen.

35 KLEINSCHMIDT 1985, 86.

36 KLEINSCHMIDT 1985, 104.

37 KUHN 1961, 171.

38 KLEINSCHMIDT 1985, 92, Anm. 126.

39 WILLAERT 1999, 326, der die These auch als germanistisch verengte Sichtweise darstellt; eher polemisch-einseitig ist dagegen die Kritik von WILLMS 1990.

40 MÜLLER 2001b, 179; vgl. auch mit leicht anderer Terminologie MÜLLER 2001a, 116; MÜLLER 2010.

41 HAUSMANN 1999, 129. Vgl. zudem ORTMANN und RAGOTZKY 1990; WENZEL 1983; GRUBMÜLLER 1986; HAHN 1992; WARNING 1979, 125; HÜBNER 1996, Bd. 1, 29–30, 343; MERTENS 1986, 465.

Dies lässt sich gut am ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg zeigen, der zwar keineswegs Abbild höfischen Lebens ist, aber doch literarisierte Auseinandersetzung mit der höfischen Kultur seiner Zeit. Der Protagonist verschafft sich dank seiner musikalischen Könnerschaft mehrmals Eintritt in eine höfische Gesellschaft (V. 3505–3749, 7507–8001). Ganz im Sinne der These von der höfischen Repräsentationskunst ist seine musikalische Brillanz indexikalisches Zeichen seiner vollendeten Beherrschung der gesamten höfischen Lebensform und damit seines Adels. Allerdings präsentiert Tristan am Marke- und am Isoldehof seine musikalische Kunstfertigkeit, ohne dass er Minnelieder im engen Sinne vortragen würde. Erst in Arundel trägt er im Kreis einer Gemeinschaft, die vom *gesinde* über Isolde Weißhand und ihre Familie bis zu *vrouwen und barüne* reicht, Lieder vor, in denen die Geliebte namentlich, aber zugleich mehrdeutig Isolde genannt wird (V. 19206–19214).⁴² Diese Lieder dienen zum einen der abendlichen Geselligkeit, zum anderen der Selbstverständigung des Protagonisten, die – gewollt oder ungewollt – auch Liebeskommunikation ist. ‚Die‘ höfische Gesellschaft, ihre Normen und die Wirkungen von Musik oder Gesang erweisen sich dabei aber als weit weniger homogen, als das Paradigma der höfischen Repräsentationskunst unterstellt: Tristans höfische Selbstdarstellung durch den musikalischen Vortrag ermöglicht zwar seinen gesellschaftlichen Aufstieg, spaltet aber zugleich die Hoföffentlichkeit; die Position des Herrschers wird langfristig geschwächt, nicht gestärkt (V. 3505–3749, 8310–8349). In der Gandin-Episode (V. 13307–13422) und in Arundel⁴³ wird zwischen individueller und gruppenbezogener Wirkung der Musik unterschieden. Die Gandin-Episode wirft zudem die Frage auf, wie sich die Wirkung der höfischen Repräsentationskunst verändert, wenn nicht ein Repräsentant der höfischen Gesellschaft, sondern wie in den meisten anderen epischen Schilderungen ein *spilman*⁴⁴ oder *meister*⁴⁵ die Lieder vorträgt.

Im ‚Tristan‘ werden also mehrere Situationen und mehrere Funktionen des Musik- oder Gesangsvortrags dargestellt: Neben dem Vortrag in der Hoföffentlichkeit (im Außenraum) werden auch das Singen im geselligen Kreis (im Innenraum) sowie Situationen des gemeinsamen, intimen Musizierens und Singens geschildert.⁴⁶ Die höfische Selbstdarstellung ist zwar eine wichtige, aber keineswegs die einzige Funk-

⁴² Vgl. dazu DRAESNER 1996 sowie allgemein KÄSTNER 1981. Alle Tristan-Zitate nach der Ausgabe HAUG und SCHOLZ 2011.

⁴³ In dieser Passage unterscheidet der Text auch zwischen dem liedinternen Ich und dem Sänger, auch wenn den textinternen Rezipienten diese Unterscheidung gerade missglückt (V. 19182–19239).

⁴⁴ ‚Eneasroman‘, V. 13167–13170; ähnlich in Strickers ‚Daniel‘ (V. 8141–8171); in historischer Perspektive dazu MORAW 1988, 78.

⁴⁵ ‚Erec‘, V. 2158; ‚Tristan‘, V. 3511. Adlige singende Protagonisten gibt es selbstverständlich auch eine ganze Reihe; vgl. insb. den ‚Armen Heinrich‘, dessen Protagonist *sanc vil wol von minnen* (V. 71; Text nach der Ausgabe MERTENS 2004); vgl. auch MERTENS 1986, 461–468.

⁴⁶ In der Zweisamkeit der Minnegrotte – fernab der höfischen Gesellschaft, aber diese doch in vielem imitierend und kompensierend – singen die Protagonisten *leiche unde noten der minne* (V. 17211), wobei abwechselnd der eine die Harfe spielt und der andere singt.

tion dieser Darbietungen.⁴⁷ Welche Rückschlüsse erlaubt dies nun für die gesellschaftliche Funktion des Minnesangs in einer höfischen Kultur? Wenn Minnesang am Hof vorgetragen worden ist, so hat er sicher auch die Funktion der Repräsentationskunst erfüllt. Doch ist die gesellschaftskonstituierende Wirkung eine andere, je nachdem, ob die Darbietung im kleinen Kreis oder bei Anlässen in der höfischen Öffentlichkeit statthat.⁴⁸ Dabei handelt es sich um eine Repräsentationskunst, die nicht wie Rituale auf Repetition, sondern auf Variation ausgerichtet ist.⁴⁹ Es sind mehrschichtige und mehrdeutige Darbietungen, die – wie der ‚Tristan‘ plausibel macht – nicht von allen Hörenden gleich verstanden werden und die nicht bei allen dieselbe Wirkung auslösen. Statt von einer homogenen Schicht des höfischen Publikums ist von einem intern differenzierten Publikum auszugehen. Diese Annahme lässt sich auch durch Liedanalysen stützen (→ Thematisiertes Singen): Nicht wenige Lieder differenzieren zwischen verschiedenen Rezipientengruppen. Es werden keine höfischen Werte proklamiert, sondern verschiedene Werte und ihr Verhältnis zueinander diskutiert. Auf diese Weise werden mehrere Identifikationsangebote gemacht, um so allenfalls ein in sich differenziertes Publikum in seiner Diversität ansprechen zu können.

4 Funktionsdifferenzierung und Funktionswechsel

Der ‚Fraudienst‘ Ulrichs von Liechtenstein beschreibt, anders als die bisher genannten Quellen, die Produktion, Funktion und Rezeption von Minneliedern detaillierter. In der Ich-Erzählung des steiermärkischen Ministerialen Ulrich von Liechtenstein wird ein epischer Rahmen für die in die Narration inserierten Minnelieder entworfen. Höfisches Leben und höfische Kultur werden hier reflektiert, kritisiert und ironisch überzeichnet. Diese Erzählung aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ist allerdings bereits Effekt des Minnesangs (des klassischen genauso wie desjenigen → Neidharts): Das, was im klassischen Minnesang gezielt offen oder abstrakt bleibt – die konkrete Kommunikations- und Darbietungssituation, die Dame, der Liebende –, wird hier variationsreich und häufig auch komisch konkretisiert. Gleichwohl wurde und wird der Text von der Minnesangforschung als Quelle möglicher realhistorischer Aufführungssituationen von Minnesang geschätzt. Dies ist dann legitim, wenn man sich nicht nur der Literarisierung der Wirklichkeit in Ulrichs Text bewusst ist, sondern den Text auch als Beleg für die immer stärkere Literarisierung adliger Lebensformen und eines schriftliterarischen Umgangs mit Minnesang im dreizehnten Jahrhundert liest.⁵⁰

⁴⁷ So auch auf der Basis romanischsprachiger Belege WILLAERT 1999, 334.

⁴⁸ So auch BASTERT 1994, 272–273, ausgehend von anderen Quellen.

⁴⁹ WILLAERT 1999, 326; vgl. ähnlich MÜLLER 2001b, 180.

⁵⁰ PETERS 1971, 204–205; CHINCA 2010, 307–308.

Wie die Forschung früh gesehen hat,⁵¹ werden im ‚Frauendienst‘ zwar sehr viele Darbietungsformen von Minnesang geschildert, doch fehlen gerade die Aufführungssituationen, die bis anhin diskutiert worden sind: Weder der Liedvortrag im kleinen geselligen Kreis eines Hofes noch die Darbietung bei einem Hoftag oder höfischen Fest kommen vor. Stattdessen werden die Lieder der Dame vorgesungen (Str. 403), vorgelesen (V. 74,2, 426,5–7), als Schriftstück geschickt (V. 113,1–4, 360,2, 1087,3) und von der Dame selbst gelesen (V. 113,6–7, 165,7–8, 360,5, 1337,5–6). Doch nicht nur die Rezeption durch die umworbene Dame, sondern auch die öffentliche Aufnahme und Verbreitung der Lieder wird beschrieben. *Diu liet*⁵² [...] *hat manic ritter da vernomen* (V. 316,1–2), sie werden beim Turnier gesungen (Str. 1425) oder *getanzet* (V. 1359,1; → Tanzlied).⁵³ Es ist jedoch nicht nur von der oralen, sondern auch von der schriftlichen Verbreitung der Lieder die Rede: Im Epilog werden die Rezipienten aufgefordert, die künftigen Frauenpreislieder des Ich in das vorliegende *buoch*] (V. 1847,3) hineinzuschreiben.⁵⁴

Die Lieder sind somit mehrfach funktionalisiert und kontextualisiert: Sie sind zum einen ‚private‘ Botschaften an die Dame, zum anderen werden sie in der landadligen Gesellschaft verbreitet und dienen ihrer Unterhaltung. Dabei verändert sich die Funktion der Lieder innerhalb der Erzählung – vom ersten zum zweiten Teil,⁵⁵ aber auch in einzelnen Szenen. So nutzt Ulrichs Bote Walthers Strophe *Ir sult sprechen wilkomen* (L 56,14), um seinem Herrn eine versteckte Botschaft zu vermitteln – dass er nämlich gute Nachrichten von der Dame bringe (V. 775,5–8).⁵⁶ Dargestellt wird somit, wie eine bekannte Strophe in der konkreten Situation neu funktionalisiert wird und wie sich so verschiedene Funktionen und Kontexte des Gebrauchs von Minnesang problemlos überlagern können.

Neben der gesellschaftlichen und der kommunikativen Funktion von Minnesang tritt auch dessen ästhetische Dimension immer wieder in den Vordergrund. Als der Dame Lieder des Ich vorgelesen werden, sagt sie: [*Diu liet diu sint ze ware guot, | [...] sin dienst mac mir nicht gezemen* (V. 74,4–6)]. Die Dame schätzt also die ästhetischen Qualitäten der Lieder, geht aber nicht auf die Minnekommunikation ein. An anderer Stelle bewertet sie die in ihrem Auftrag produzierten Frauenpreislieder als *guot* (V. 360,6) und schickt Ulrich zur *miet* (V. 360,8), d. h. als Entlohnung, ein *hundelin*

51 So bereits KARTSCHOKE 1981, 108; BUMKE 1986, 755.

52 An der Stelle geht es um ein spezifisches Lied (Nr. 4), im Mittelhochdeutschen wird jedoch, sobald von mehr als einer Strophe die Rede ist, der Plural benutzt.

53 V. 1370,1: *Diu liet gesungen wurden vil*; V. 1633,1: *Diu tageliet maniger gern sanc*. Alle Zitate nach FD.

54 [*]ch wil si [d. i. vrowen] gern loben me; | swer welle, daz ez hier an ste, | swenne ichz gesinge, der scribe ez dran: | der hat sin zuht dar an getan* (FD, V. 1847,5–8)].

55 Nach dem ersten Teil des Romans (dem ‚ersten Dienst‘, Str. 8–1389) tritt der ‚Botschaftscharakter‘ der Lieder zurück. Sie erscheinen nun stärker als Bestandteil einer kollektiven Praxis oder – während der Gefangenschaft des Ich – als erinnerte höfische *vröide*, die im Kontrast zur tristen Wirklichkeit des erzählten Geschehens steht. Vgl. LINDEN 2004, 265; vgl. auch KELLERMANN 2010, 235, 242.

56 Im Beitrag → Handschriften, Handschriftentypen und Sammlungszusammenhänge wird erläutert, was ein solcher Bezug über die Walther-Rezeption aussagt.

(V. 360,7). Während Ulrich seine Lieder als Werbebotschaft und den Hund als Liebesgabe versteht, unterscheidet die Dame zwischen dem liedinternen Ich und dem Liedproduzenten, zwischen dem minnenden und dem singenden Ich. Diese Unterscheidungsleistung ist durchaus bemerkenswert, da um diese auch in den Minneliedern gerungen wird (→ Thematisiertes Singen).

Die bis anhin diskutierten Quellen legen somit nahe, dass die in der Forschung immer wieder gestellte Frage nach ‚der‘ Funktion oder ‚der‘ Aufführungssituation von Minnesang zu modifizieren ist: Es ist nicht von einer, sondern von mehreren Situationen und Funktionen (Geselligkeit, private Kommunikation, höfische Repräsentationskunst, ästhetisches Vergnügen) auszugehen, die spätestens ab 1250 nebeneinander stehen können.

5 Medienwechsel: Sprechen, Singen, Schreiben

Die mittelhochdeutschen Termini *lesen*, *hœren*, *sprechen*, *sagen*, *singen* sind medial mehrdeutiger als im Neuhochdeutschen, sie differenzieren nicht so klar zwischen Singen und Sprechen, zwischen schriftlosem und schriftgestütztem Vortrag oder Rezeption.⁵⁷ Im ‚Fraudienst‘ zeigt sich das, sobald der moderne Rezipient nachzuvollziehen versucht, in welcher medialen Form (singend, sprechend, vorlesend oder geschrieben) die Lieder jeweils von einer Person zur nächsten verbreitet werden. So hat das Ich beispielsweise in Abwesenheit der Dame [*g*]uo*t niuwe liet [...] von ir [...] | gesungen* (V. 66,1–2). *Singen* kann hier sowohl die (laute oder leise) Liedproduktion als auch die gesangliche Darbietung meinen.⁵⁸ Anschließend sollen die Lieder, so der Auftrag des Ich-Erzählers, der Dame durch eine Botin *ze orn* gebracht werden (V. 66,3). Diese berichtet, als sie zurückkehrt: [*I*]ch las ir diniu niuwen liet (V. 74,2). Wird der Dame das Lied nun aus dem Gedächtnis vorgetragen, vorgesungen oder vom Schriftstück abgelesen oder abgesungen?⁵⁹ In einer anderen Szene bringt der Bote der Dame *liet* (Str. 1099). Sie erhält ein Schriftstück (*brief*) und *las in hie, si las in dort[] | mit guoter schrift wise und wort; | in las [si] [...] | mit spilnden ougen [...] | nu hoert diu liet, diu sprechent so* (V. 1100,3–8). Entworfen wird hier eine Leseszene, bei der allerdings betont wird, dass nicht nur der Inhalt, sondern auch die Melodie (*wise*) ‚gelesen‘

⁵⁷ Vgl. die stärker quantitativen und komparatistischen Analysen bei SCHOLZ 1980, 50–51 u. ö. Vgl. auch die berühmte Aussage zum Minneleich: [*d*]er leich vil guot ze singen was, | manic schoeni u frowe in gern las (V. 1374,1–2); oder: nu horet, wie diu wise sprach (V. 1356,8). Diskussion von *sprechen* mit weiteren Belegen bei KARTSCHOKE 1981, 129–130. Vgl. auch das Kap. → Thematisiertes Singen, in dem ähnliche Belege aus dem Minnesang besprochen werden.

⁵⁸ Weitere Belege bei KARTSCHOKE 1981, 106–107.

⁵⁹ Zum Verb *lesen* vgl. SCHOLZ 1980, 50–51.

wird.⁶⁰ Anschließend wird auf das in die Handschrift inserierte schriftliche Lied (ohne Musiknotation) mit der Formel *nu hoert* hingewiesen. Diese mediale Unbestimmtheit mag mit der Gewohnheit des lauten Lesens zusammenhängen oder wie beim zitierten *nu hoert* damit, dass in schriftlich überlieferten Texten orale Kommunikation formelhaft weitertradiert beziehungsweise für die mündliche Aktualisierung bereitgehalten wird. Im Minnesang selbst wird allerdings die Vermischung der Lexeme des Sprechens und des Singens gezielt eingesetzt, um Aufführungssituation und Minnesituation aufeinander zu beziehen (→ Thematisiertes Singen).

Im ‚Frauendienst‘ wiederum zeigt sich trotz der semantischen Unbestimmtheit ein bemerkenswertes Neben- und Ineinander von Oralität und Literalität, von Singen und Sprechen, die der Liedproduktion „in einem Strome“⁶¹ – wie WILHELM MÜLLER sie entworfen hat – entgegensteht.⁶² Beispielsweise bringt der Bote Ulrich von der *vrowe* [...] | *ein wise, diu unbekant* | *ist in tiutschen landen gar*, | [...] *daz sult ir tiutsch singen in* (V. 358,3–7). Das Erzähler-Ich wird somit gebeten, zu einer bestehenden Melodie neue Worte zu dichten beziehungsweise eine Kontrafaktur vorzunehmen. Melodie und Liedtext entstehen getrennt voneinander.⁶³ Ulrich erlernt die Melodie durch Nachsingen und dichtet dazu einen deutschen Text, der die auftraggebende Dame preist (*Die wise ich lernte an der stat* | *und sanc drin reht als si mich bat*; V. 359,1–2). Nach der Wiedergabe des Liedes in der Handschrift (cgm 44, Bl. 25^v–26^r) wird berichtet, dass das Lied aufgeschrieben, der Dame gebracht und von ihr *gelesen* (V. 360,2–5) wird. Dieser mehrfache Medienwechsel ist höchst aufschlussreich: Die Melodie wird durch Vorsingen und Nachsingen verbreitet. Ohne schriftliche Stütze wird zu dieser Melodie ein neuer Liedtext produziert, der dann aber schriftlich übermittelt und lesend rezipiert wird.⁶⁴

60 BECHSTEIN (BECH-FD, Kommentar zu Str. 1100) vermutet, dass das Lied mit Neumen versehen war; KARTSCHOKE (1981, 113) meint, *wise und wort* sei bloß formelhaft zu verstehen; darüber hinaus ist zu überlegen, ob die Melodie (durch Kontrafaktur, s. u.) bekannt ist. Ebenso ist zu fragen, ob *wise* immer die Melodie meinen muss; vgl. *nu hoert die wise. die sprechent so* (V. 1351,8); vgl. KARTSCHOKE 1981, 130.

61 MÜLLER 1994, 13. Auch das Ich des ‚Frauendienstes‘ beschreibt die Liedproduktion aus dem *herze[n]* (V. 351,7).

62 In den Geleüstrophen der Trobadorlyrik (→ Altokzitanische Lyrik) werden ganz ähnlich, aber ‚innerhalb‘ der Lieder, verschiedene Vermittlungs- und Rezeptionsformen thematisiert, darunter auch die lesende Rezeption; vgl. die berühmten Belege mit z. T. kontroverser Deutung: RIEGER 1984; GRUBER 1985; SELIG 1996; RIEGER 1997; GAUNT 1999.

63 Hugo von Montfort (Ende des vierzehnten Jahrhunderts) betont ebenfalls: *Die weÿsen zú den liden*, | *der hân ich nicht gemachen* (HOF 31, V. 177–178).

64 Auch hier bleibt offen, ob die Dame das Lied vom Text abliest oder singt. Doch auch wenn die Dame nur laut liest und nicht singt, so kennt sie die *wise*, anders als die Rezipienten der ‚Frauendienst‘-Handschrift, denen das Lied ohne Melodieangabe überliefert ist.

Sichtbar wird so, dass der Terminus ‚Mündlichkeit‘⁶⁵ gerade im Minnesangkontext unpräzise ist, weil die Differenzen zwischen gesprochener und gesungener Sprache, Melodie und Liedtext, einstimmigen und mehrstimmigen Liedtraditionen⁶⁶ eingeebnet werden. Bei einer allfälligen Rede von Mündlichkeit und Schriftlichkeit⁶⁷ ist zudem sehr genau darauf zu achten, ob die Liedproduktion, die zeitgenössische Verbreitung der Lieder, die Liedrezeption oder die Überlieferung gemeint ist.⁶⁸ Literalität hat darüber hinaus, zumindest im ‚Frauendienst‘, eine Genderdimension (→ Minnesang in gender- und queertheoretischer Perspektive). Während die Dame des Lesens mächtig ist, wird die Illiteralität des laikalen, Lieder produzierenden Ich mehrfach etwa dadurch betont, dass er auf den *scriber* warten muss, der ihm die *briefe* vorliest (V. 169,1–2).⁶⁹ Allerdings versteht man dies heutzutage als – auch aus anderen Werken bekannte – Autorstilisierung.⁷⁰ Bereits der Minnesang von beispielsweise Friedrich von Hausen oder → Heinrich von Morungen ist metrisch, reimtechnisch und sprachlich so komplex, dass einige Forschende vermuten, dass diese Lieder nur schriftgestützt haben entstehen können.⁷¹ Der ‚Frauendienst‘ zeigt, dass von solchen Medienwechseln – beispielsweise von der Aufzeichnung auf einer Wachstafel zum gesungenen Lied, aber auch vom gehörten Lied zu dessen Verschriftlichung – spätestens ab der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ausgegangen werden muss. Ein solcher Kontext- und Medienwechsel verändert die Lieder, sie werden durch die neuen medialen Bedingungen geprägt und können im neuen Medium anders funktionalisiert oder gerahmt werden. Dafür steht nicht zuletzt der ‚Frauendienst‘ selbst: Die Lieder Ulrichs, die textintern wenig Kontextualisierungshinweise geben, werden durch das

65 Vgl. zur Geschichte und Systematik der Opposition von „Mündlichkeit/Schriftlichkeit“, die auf problematische Weise immer von einer Schriftkultur aus konzipiert wird: SCHÜTTPELZ 2013.

66 WACHINGER 2011, 50–52; vgl. auch → Die Rezeption des Minnesangs in der Musik; → Melodien zu Minneliedern.

67 Neben der Unterscheidung der Kommunikationskanäle (phonisch/graphisch) oder Medien (Stimme/Schrift) operiert die mediävistische Forschung zudem mit der Unterscheidung von ‚konzeptioneller Mündlichkeit und Schriftlichkeit‘ (KOCH und OESTERREICHER 1985, 20–27). Fokussiert werden damit standardisierte Semantiken und grammatische Strukturen, die orale oder literale Kommunikation indizieren: Ausrufe, Adressierungen oder Korrekturen können beispielsweise mündliche Rede indizieren, eine hohe Informationsdichte und eine komplexe Syntax können ‚Schriftlichkeit‘ andeuten. Eine solche Unterscheidung hilft beschreiben, wie in schriftlichen Texten z. B. durch Formeln wie *nu hoert* Mündlichkeit konnotiert wird und *vice versa*. Allerdings ist diese Unterscheidung nicht unproblematisch. Denn zum einen können einige Indikatoren wie beispielsweise dichte Alliterationen je nach Argumentation sowohl Mündlichkeit als auch Schriftlichkeit andeuten, zum anderen wird die funktionale und soziale Diversität insbesondere der gesprochenen Sprache ignoriert; vgl. FEHRMANN und LINZ 2009.

68 Vgl. prägnant SELIG 1996, 10–12, mit weiterer Literatur.

69 KARTSCHOKE 1981, 111; KELLERMANN 2010, 240.

70 So bereits überzeugend HERZOG 1975, 505–506, Anm. 14.

71 SCHIENDORFER 2003, 397; für den romanischen Bereich GRUBER 1985, 35; anders dagegen HOLZNAGEL 1995, 72, der vermutet, dass die „wenigsten Minnesänger lesen und schreiben konnten“.

Entwerfen von minnekommunikativen Entstehungssituationen im ‚Frauendienst‘ neu gerahmt, motiviert und authentisiert – ähnlich wie dies liedintern auch bei Reinmar, Morungen oder → Hadlaub zu beobachten ist (→ Erzähl lied, → Thematisiertes Singen).

In der Minnesangforschung wird auch lange nach der Romantik das multimediale Gesamtkunstwerk ‚Minnesang‘ in einer oral-performativen Kultur imaginiert. Es wird sehnsüchtig bedauert, dass wir die Gesten und die Mimik des Sängers, seine Kommunikation mit den anwesenden Rezipienten oder die Reaktionen des Publikums nicht kennen. Selbstredend können bedeutungsstiftende Elemente eines Gesangsvortrags wie Betonungen oder Pausen in der Schrift nicht vermittelt werden⁷² – und ob und wie die komplexen Texte bei einem einmaligen Gesangsvortrag verstanden worden sind, ist unsicher. Doch literaturwissenschaftlich ertragreicher, als sich den Spekulationen über eine konkrete Aufführungskonstellation hinzugeben, ist es, die thematisierte Medialität in den Texten (im ‚Frauendienst‘ oder auch in den Liedern selbst; → Thematisiertes Singen) und die Materialität der Überlieferung (→ Handschriften, Handschriftentypen und Sammlungszusammenhänge) detailliert zu untersuchen und aufeinander zu beziehen.

6 Medienwechsel: Oralität und Literalität im Bild

Auch die Autorminiaturen der Sammelhandschriften B und C (und einiger Fragmente; → Autorbilder) zeigen Lieddarbietungen und Liedproduktionen und entwerfen dabei Szenen des Sprechens, Singens und Schreibens. Da in mehreren Bildern Wachstafeln,⁷³ Diktatszenen,⁷⁴ unbeschriebene Streifen (Abb. 1–2) oder Blätter in den Händen der Autoren (Abb. 3) vorkommen, wurde vermutet, dass man sich die Produktion von Minnesang spätestens um 1300 als schriftgestützt vorgestellt hat.⁷⁵ Allerdings stellen die Miniaturen keine konkreten Produktions- oder Aufführungssituationen dar, sondern konnotieren Autorschaft auf einer abstrakteren Ebene. Dies wird nicht zuletzt bei den Autorbildern mit Wachstafeln deutlich: Heinrich von Morungen in B⁷⁶ und Der von Gliers in C⁷⁷ sind beide ohne Griffel dargestellt. Das Wachstafeldiptychon erscheint weniger als Medium für Notizen, sondern markiert (im Rekurs auf ältere Bildtraditionen) die Gelehrsamkeit des Autors.⁷⁸ Sobald man die Autorminiaturen zudem mit Autorbildern aus dem klerikalen oder wissenschaftlichen Kontext vergleicht, fällt auf, dass Schriftlichkeitsattribute (wie Wachstafel, Griffel oder beschrif-

⁷² OESTERREICHER 2008.

⁷³ Der von Gliers C, Bl. 66^v; Reinmar von Zweter C, Bl. 323^v; Heinrich von Morungen B, S. 80.

⁷⁴ Konrad von Würzburg in C, Bl. 383^v; Bliigger von Steinach C, Bl. 182^v.

⁷⁵ CRAMER 1998, 27; differenziert SCHNELL 2001, 111–112.

⁷⁶ S. 80.

⁷⁷ Bl. 66^v.

⁷⁸ MANUWALD 2013, 117.

tetes Pergament) eher selten sind und die Autoren viel häufiger in höfischer Interaktion dargestellt werden.⁷⁹

In medienhistorischer Hinsicht hat die Forschung insbesondere die Bedeutung der „unbeschrifteten Streifen“⁸⁰ intensiv diskutiert. Sie sind nicht nur in den Händen der Autoren (Abb. 1),⁸¹ sondern auch in denen von Boten⁸² oder Damen (Abb. 2–3) zu finden. Für diese unbeschrifteten Streifen, die gezielt leer gelassen worden sind,⁸³ gibt es eine ältere Bildtradition.⁸⁴ Die Forschung konnte verschiedenartige Funktionen der Streifen in einzelnen Bildern ausmachen: In einigen Szenen erinnern sie an Pergamentrollen oder -blätter, die sich mit einem schriftlichen Œuvre in Zusammenhang bringen lassen (Abb. 3).⁸⁵ In anderen wiederum werden sie mit Gesten und Gesprächsdarstellung kombiniert (Abb. 1–2). Obwohl die Miniaturen in B und C auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, sind die unbeschrifteten Streifen in C seltener.⁸⁶ Insgesamt entsteht gleichwohl der Eindruck, dass sie häufig für das „Œuvre“ des dargestellten Autors stehen.⁸⁷ Während dieses Œuvre in B etwas stärker mit Oralität assoziiert ist, sind die Streifen im Codex Manesse meist Teil einer Minnekommunikation, die einmal mündlich, einmal mündlich und schriftlich stattfinden kann (Abb. 3). Die mediale Pointe der unbeschriebenen Streifen in C bestünde dann darin, dass sie das Œuvre sowohl als „schriftlich fixiert[es]“ wie auch als „[r]ezit[iertes]“ darstellen und Minnekommunikation und Autorschaft aufeinander beziehen.⁸⁸

79 PETERS 2001, 395–396. Nicht wenige Autoren vollführen Gesten der Belehrung, des Gesprächs oder der Demonstration: Otto von Botenlauben B, 23; Rudolf von Fenis B, 4. Vgl. dazu auch PETERS 2003. Zudem sind viele Autoren nicht primär als Autoren abgebildet, sondern als „höfische Personen im Minnedienst“ (HOLZNAGEL 1995, 73).

80 HOLZNAGEL 1995, 71. Bereits mit der Benennung geht eine Deutung einher; vgl. dazu PETERS 2001, 398, Anm. 24; BÄUML und ROUSE 1983, 221; HOLZNAGEL 1995, 71, Anm. 243.

81 Sie sind in B dominant in der Hand des alleine dargestellten Autors (Rudolf von Fenis B, S. 4; Bliigger von Steinach B, S. 26; Heinrich von Veldeke B, S. 51, beziehungsweise mit Zeigegeste zum Streifen C, Bl. 30^v; Ulrich von Gutenberg B, S. 73), in C werden sie häufig der Dame überreicht (Gottfried von Neifen C, Bl. 32^v; Reinmar C, Bl. 98^v) oder dem Boten übergeben (Markgraf von Hohenburg C, Bl. 29^v). Auch auf den Reiterbildern finden sich die leeren Streifen, hier meist in der Form von Fahnen: Leuthold von Seven B, S. 128, und Heinrich von Rugge B, S. 45.

82 Hartwig von Raute C, Bl. 248^v.

83 Bei Eberhard von Sax (C, Bl. 48^v) ist der Streifen beschriftet. In der Diktierszene bei → Konrad von Würzburg (C, Bl. 383^v) wird Schrift symbolisch (Phantasieschrift) abgebildet. Bei Reinmar von Zweter (C, Bl. 323^v), Rudolf dem Schreiber (C, Bl. 362^v) und Bliigger von Steinach (C, Bl. 182^v) werden weiße (Pergament-)Streifen mit einer Feder beschrieben, ohne dass Schrift abgebildet wird.

84 BÄUML und ROUSE 1983, 224–226.

85 Rudolf der Schreiber C, Bl. 362^v; Herrand von Wildonie C, Bl. 201^v; Leuthold von Seven C, Bl. 164^v.

86 In C sind z. T. noch Vorzeichnungen der Streifen sichtbar, die gar nicht (Der von Kurenberg C, Bl. 63^v) oder nicht vollständig ausgeführt worden sind (Abb. 3; Gottfried von Neifen C, Bl. 32^v). Dazu mit weiterer Literatur HOLZNAGEL 1995, 71.

87 PETERS 2001, 398.

88 PETERS 2001, 398.

Oralität und Literalität werden somit auch in den Autorminiaturen aus der Zeit um 1300 nicht gegeneinander ausgespielt, sondern so verknüpft, dass Liedinhalt und Lieddarbietung, Minnekommunikation und *Œuvre* eng ineinander verwoben werden.

7 Fazit

Die Forschung geht mehrheitlich davon aus, dass Minnesang um 1200 als Gesangsdarbietung in einer performativen Kultur rezipiert worden ist, in der dem multimedialen Vollzug einer Darbietung vor einer Gruppe ein hoher gemeinschaftsstiftender Wert zukam. Doch wissen wir über die genaue soziale, räumliche und musikalische Konstellation einer solchen Darbietung nur sehr wenig. Während die ältere Forschung lange vom Minnesangvortrag bei Hoffesten und Feiern ausgegangen ist, hat die jüngere Forschung die entsprechenden Thesen und Quellen überzeugend in Zweifel gezogen. Stattdessen geht sie von einem Nebeneinander verschiedener Darbietungssituationen aus: Halböffentliche Vortragssituationen in der geselligen Runde, im exklusiven Zirkel der Minnesangkenner oder bei feierlichen Anlässen lassen sich mit den vorhandenen Quellen genauso plausibel machen wie private oder gar intime Vortragssituationen.

Ähnliches gilt für die Frage nach den gesellschaftlichen Funktionen von Minnesang: Nach wie vor versteht ein Großteil der Forschung Minnesang um 1200 als höfische Repräsentationskunst, die über den Vollzug von ethischen und ästhetischen Werten zur Konstituierung und Nobilitierung der höfischen Gesellschaft beiträgt. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, dass ‚die‘ höfische Gesellschaft in sich vielfältig war und die vorhandenen Quellen unterschiedliche Wirkungen ein und desselben Vortrags auf eine Rezipientengruppe schildern. Auch die Lieder selbst verstehen sich nicht als Proklamation höfischer Werte, sondern gehen davon aus, dass je neu verhandelt wird, was ‚richtige‘ Minne, was wertvoller Minnesang ist und in welchem Verhältnis der Gesang zur Gesellschaft steht (→ Thematisiertes Singen). Neben der repräsentativen Funktion ist deshalb auch von weiteren Funktionen wie der Geselligkeit, der personalen Kommunikation oder gar Persuasion, der intertextuellen Kommunikation und ästhetisch ausgerichteten Rezeptionsformen auszugehen. Medienhistorisch hat sich gezeigt, dass man spätestens ab 1250 ein Nebeneinander von oralen und literalen Produktions-, Verbreitungs- und Rezeptionsformen annehmen kann und auch die lesende Rezeption von Minnesang nicht mehr auszuschließen ist. Eine wie auch immer konzipierte dichotomische Unterscheidung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit oder von volkssprachlich-laikaler Oralität und klerikaler, lateinischer Literalität ist dabei für den Minnesang wenig weiterführend, weil der uns überlieferte Minnesang immer schon durch mehrfache Medienwechsel geprägt ist, zu deren Beschreibung es feinere Differenzierungen (wie die zwischen Sprechen und Singen, Melodie und Liedtext usw.) braucht.

Versucht man abschließend die Medialität und Pragmatik des Minnesangs in einen größeren europäischen Kontext einzuordnen, so werden nicht zu unterschätzende regionale Unterschiede sichtbar: Werden im mittelniederdeutschen Raum Melodien aufgezeichnet und die Lieder nach Tonauteuren geordnet (wenn auch nur wenig Minnesang dabei ist; → Handschriften, Handschriftentypen und Sammlungsbeziehungen), interessieren sich die oberdeutschen Sammelhandschriften (A, B, C, E) für die Texte und die Textautoren. Schaut man über die deutschsprachige Liebeslyrik hinaus, so sind die Unterschiede noch beachtlicher: In der provenzalischen und altfranzösischen Liebeslyrik wird stärker als in der deutschsprachigen zwischen Textproduzent und Vortragendem unterschieden,⁸⁹ mit realhistorischen Anspielungen auf adlige Personen gespielt (→ Altokzitanische Lyrik, → Liebeslyrik in Nordfrankreich)⁹⁰ und in Geleitstrophen die schriftliche Übermittlung und Rezeption von Liedern thematisiert⁹¹. Im italienischen Raum ist wohl am frühesten eine Trennung von „lyrischer Dichtung und Musik“⁹² zu erkennen und gibt es bereits um 1400 zyklische Lyriksammlungen, die erkennbar zum Lesen konzipiert werden (→ Italienische Liebeslyrik des Mittelalters). Für die lateinische Lyrik gilt es wieder andere Autorschaftskonzeptionen und mediale Formen zu berücksichtigen (→ Lateinische Liebesdichtung des Mittelalters). Diese wenigen Stichpunkte verdeutlichen: Es gibt keine lineare Entwicklung von der gesungenen Vortragslyrik zur Lese- oder Buchlyrik, sondern die verschiedenen Transformationen, Gebrauchs- und Überlieferungsformen sowie Autorschafts- und Lyrikkonzeptionen sind differenzierter zu beschreiben.

Literatur

- GERD ALTHOFF: Ritual und Demonstration in mittelalterlichem Verhalten. In: Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur. Hg. von HELMUT BRALL-TUCHEL, BARBARA HAUPT und URBAN KÜSTERS. Düsseldorf 1994 (Studia humaniora 25), 475–476.
- JOHN ALEXANDER ASHER (Hg.): Rudolf von Ems: Der guote Gêrhart. 3., durchges. Aufl. Tübingen 1989 (ATB 56).
- JOSEF BALOGH: „Voces Paginarum“. Beiträge zur Geschichte des lauten Lesens und Schreibens. In: Philologus 82 (1927), 84–109, 202–240.
- BERND BASTERT: *Dô si der lantgrâve nam*. Zur „Klever Hochzeit“ und der Genese des Eneas-Romans. In: ZfdA 123 (1994), 253–273.
- FRANZ HEINRICH BÄUML und RICHARD HUNTER ROUSE: Roll and Codex: A New Manuscript Fragment of Reinmar von Zweter. In: PBB 105 (1983), 192–231.

⁸⁹ SELIG 1996, 16–17.

⁹⁰ In narrativen Texten des romanischen Sprachraums sind auch das Spektrum an Darbietungssituationen und -funktionen von gesungener Lyrik und die soziale Diversität der Sänger breiter als in den deutschsprachigen Quellen; vgl. MERTENS 1986, 455–461; WILLAERT 1999, 327–334.

⁹¹ Vgl. oben Anm. 61.

⁹² WACHINGER 2011, 41–43, hier 42.

- THOMAS BEIN: Deutschsprachige Lyrik des Mittelalters von den Anfängen bis zum 14. Jahrhundert. Eine Einführung. Berlin 2017 (Grundlagen der Germanistik 62).
- KARL BERTAU: Sangverslyrik. Über Gestalt und Geschichtlichkeit mittelhochdeutscher Lyrik am Beispiel des Leichs. Göttingen 1964 (Palaestra 240).
- JOACHIM BUMKE: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. München 1986 (dtv 4442).
- MARK CHINCA: Der *Frauendienst* zwischen Fiktivität und Fiktionalität: Probleme und Perspektiven der Forschung. In: Ulrich von Liechtenstein. Leben – Zeit – Werk – Forschung. Hg. von SANDRA LINDEN und CHRISTOPHER YOUNG. Berlin u. a. 2010, 305–323.
- THOMAS CRAMER: *brangend und brogend*. Repräsentation, Feste und Literatur in der höfischen Kultur des späten Mittelalters. In: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen. Hg. von HEDDA RAGOTZKY und HORST WENZEL. Tübingen 1990, 259–278.
- THOMAS CRAMER: Waz hilfet âne sinne kunst? Lyrik im 13. Jahrhundert. Studien zu ihrer Ästhetik. Berlin 1998 (PhStQ 148).
- ULRIKE DRAESNER: Zeichen – Körper – Gesang. Das Lied in der Isolde-Weißhand-Episode des *Tristan* Gotfrits von Straßburg. In: Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik. Hg. von MICHAEL SCHILLING und PETER STROHSCHNEIDER. Heidelberg 1996 (GRM-Beiheft 13), 77–100.
- GISELA FEHRMANN und ERIKA LINZ: Eine Medientheorie ohne Medien? Zur Unterscheidung von konzeptioneller und medialer Mündlichkeit und Schriftlichkeit. In: Philosophie der Schrift. Hg. von ELISABETH BIRK und JAN GEORG SCHNEIDER. Tübingen 2009 (Reihe Germanistische Linguistik 285), 123–143.
- SIMON GAUNT: Orality and Writing: The Wext of the Troubadour Poem. In: The Troubadours. An Introduction. Hg. von DEMS. und SARAH KAY. Cambridge 1999, 228–245.
- ANNETTE GEROK-REITER: Die ‚Kunst der *vuoge*‘: Stil als relationale Kategorie. Überlegungen zum Minnesang. In: Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf. Hg. von ELIZABETH ANDERSEN u. a. Berlin u. a. 2015, 97–118.
- JÖRN GRUBER: Singen und Schreiben, Hören und Lesen als Parameter der (Re-)Produktion und Rezeption des Occitanischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts. In: LiLi 57/58 (1985), 35–51.
- KLAUS GRUBMÜLLER: Ich als Rolle. ‚Subjektivität‘ als höfische Kategorie im Minnesang? 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 JAN-DIRK MÜLLER. Düsseldorf 1986 (Studia humaniora 6), 387–408.
- GERHARD HAHN: *dâ keiser spil*. Zur Aufführung höfischer Literatur am Beispiel des Minnesangs. In: Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert. Hg. von DEMS. und HEDDA RAGOTZKY. Stuttgart 1992 (Kröners Studienbibliothek 663), 86–107.
- WOLFGANG HAUBRICHS: *Reiner muot und kiusche site*. Argumentationsmuster und situative Differenzen in der staufischen Kreuzzugslyrik zwischen 1188/89 und 1227/28. In: Stauferzeit. Geschichte, Literatur, Kunst. Ergebnis der Karlsruher Staufertagung 1977. Hg. von RÜDIGER KROHN, BERND THUM und PETER WAPNEWSKI. Stuttgart 1978 (Karlsruher kulturwissenschaftliche Arbeiten 1), 295–324.
- WALTER HAUG und MANFRED GÜNTER SCHOLZ (Hg.): Gottfried von Straßburg: Tristan und Isolde. Mit dem Text des Thomas, hg., übers. und komm. von WALTER HAUG. 2 Bde. Berlin 2011 (Bibliothek des Mittelalters 10/11, Bibliothek deutscher Klassiker 192).
- ALBRECHT HAUSMANN: Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität. Tübingen u. a. 1999 (BiblGerm 40).

- URS HERZOG: Minneideal und Wirklichkeit. Zum „Frauendienst“ des Ulrich von Lichtenstein. In: DVjs 49 (1975), 502–519.
- FRANZ-JOSEF HOLZNAGEL: Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik. Tübingen u. a. 1995 (BiblGerm 32).
- GERT HÜBNER: Frauenpreis. Studien zur Funktion der laudativen Rede in der mittelhochdeutschen Minnekanzone. 2 Bde. Baden-Baden 1996 (Saecula spiritalia 34/35).
- DIETER KARTSCHOKE: Ulrich von Lichtenstein und die Laienkultur des deutschen Südostens im Übergang zur Schriftlichkeit. In: Die mittelalterliche Literatur in Kärnten. Vorträge des Symposions in St. Georgen/Längsee vom 8. bis 13.9.1980. Hg. von PETER KRÄMER, unter Mitarbeit von ALEXANDER CELLA. Wien 1981 (Wiener Arbeiten zur germanischen Altertumskunde und Philologie 16), 103–143.
- INGRID KASTEN: Performativität. In der Schwebel. In: Walther von der Vogelweide und die Literaturtheorie. Neun Modellanalysen von „Nemt, frouwe, disen kranz“. Hg. von JOHANNES KELLER und LYDIA MIKLAUTSCH. Stuttgart 2008 (RUB 17673), 76–92.
- HANNES KÄSTNER: Harfe und Schwert. Der höfische Spielmann bei Gottfried von Straßburg. Tübingen 1981 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 30).
- KARINA KELLERMANN: Ulrichs von Lichtenstein *Frauendienst* als mediales Labor. In: Ulrich von Lichtenstein. Leben – Zeit – Werk – Forschung. Hg. von SANDRA LINDEN und CHRISTOPHER YOUNG. Berlin u. a. 2010, 207–260.
- BEATE KELLNER: Spiel der Liebe im Minnesang. Paderborn 2018.
- ERICH KLEINSCHMIDT: Minnesang als höfisches Zeremonialhandeln. In: Zum mittelalterlichen Literaturbegriff. Hg. von BARBARA HAUPT. Darmstadt 1985 (WdF 557), 57–110.
- PETER KOCH und WULF OESTERREICHER: Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte. In: Romanistisches Jahrbuch 36 (1985), 15–43.
- HUGO KUHN: Zur inneren Form des Minnesangs. In: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung. Hg. von HANS FROMM. Darmstadt 1961 (WdF 15), 167–179.
- HUGO KUHN: Mittelalterliche Kunst und ihre ‚Gegebenheit‘. Kritisches zum geisteswissenschaftlichen Frage-Ansatz anhand der Überlieferung als Strukturproblem des Minnesangs. In: DERS.: Kleine Schriften. Bd. 2: Text und Theorie. Stuttgart 1969, 28–46. [1969a]
- HUGO KUHN: Minnesang als Aufführungsform. In: DERS.: Kleine Schriften. Bd. 2: Text und Theorie. Stuttgart 1969, 182–190. [1969b]
- HUGO KUHN: Determinanten der Minne. In: DERS.: Kleine Schriften. Bd. 3: Liebe und Gesellschaft. Hg. von WOLFGANG WALLICZEK. Stuttgart 1980, 52–59. [1980a]
- HUGO KUHN: Liebe und Gesellschaft in der Literatur. In: DERS.: Kleine Schriften. Bd. 3: Liebe und Gesellschaft. Hg. von WOLFGANG WALLICZEK. Stuttgart 1980, 60–68, 186. [1980b]
- SANDRA LINDEN: Kundschafter der Kommunikation. Modelle höfischer Kommunikation im ‚Frauendienst‘ Ulrichs von Lichtenstein. Tübingen u. a. 2004 (BiblGerm 49).
- HENRIKE MANUWALD: Der tanzlustige Heinrich von Stretelingen. Zur Aussagekraft von Autorenbildern in Lyrikhandschriften. In: Berner Zeitschrift für Geschichte 75 (2013), 107–125.
- VOLKER MERTENS: Kaiser und Spielmann. Vortragsrolle in der höfischen Lyrik. 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 JAN-DIRK MÜLLER. Düsseldorf 1986 (Studia humaniora 6), 455–470.
- VOLKER MERTENS (Hg.): Hartmann von Aue: Gregorius. Der arme Heinrich. Iwein. Frankfurt a. M. 2004 (Bibliothek des Mittelalters 6).
- WOLFGANG MOHR: Minnesang als Gesellschaftskunst. In: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung. Hg. von HANS FROMM. Darmstadt 1961 (WdF 15), 197–228.

- PETER MORAW: Die Hoffeste Kaiser Friedrich Barbarossas von 1184 und 1188. In: Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Hg. von UWE SCHULTZ. München 1988, 70–83, 425–428.
- JAN-DIRK MÜLLER: *Ir sult sprechen willekomen*. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik. In: DERS.: Minnesang und Literaturtheorie. Hg. von UTE VON BLOH und ARMIN SCHULZ, gemeinsam mit MANUEL BRAUN u. a. Tübingen 2001, 107–128. [2001a]
- JAN-DIRK MÜLLER: Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung. Literarisierungstendenzen im späteren Minnesang. In: DERS.: Minnesang und Literaturtheorie. Hg. von UTE VON BLOH und ARMIN SCHULZ, gemeinsam mit MANUEL BRAUN u. a. Tübingen 2001, 177–208. [2001b]
- JAN-DIRK MÜLLER: Die Fiktion höfischer Liebe und die Fiktionalität des Minnesangs. Zum Verhältnis von Liedkunst und Lebenskunst. In: DERS.: Mediävistische Kulturwissenschaft. Ausgewählte Studien. Berlin u. a. 2010, 65–81.
- WILHELM MÜLLER: Blumenlese aus den Minnesingern. Vorrede. In: Werke, Tagebücher, Briefe. Bd. 4: Schriften zur Literatur. Hg. von MARIA-VERENA LEISTNER. Mit einer Einleitung von BERND LEISTNER. Berlin 1994, 9–30.
- WULF OESTERREICHER: Die Stimme im Text – die Schrift in der Rede. In: Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie. Für Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags. Hg. von KLAUS W. HEMPFER. Stuttgart 2008 (Text und Kontext 27), 209–236.
- JOHN ORR (Hg.): *Guiot de Provins: Les œuvres*. Genf 1974.
- CHRISTA ORTMANN und HEDDA RAGOTZKY: Minnesang als „Vollzugskunst“. Zur spezifischen Struktur literarischen Zeremonialhandelns im Kontext höfischer Repräsentation. In: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen. Hg. von HEDDA RAGOTZKY und HORST WENZEL. Tübingen 1990, 227–257.
- URSULA PETERS: Frauendienst. Untersuchungen zu Ulrich von Lichtenstein und zum Wirklichkeitsgehalt der Minnedichtung. Göppingen 1971 (GAG 46).
- URSULA PETERS: Ordnungsfunktion – Textillustration – Autorkonstruktion. Zu den Bildern der romanischen und deutschen Bilderhandschriften. In: ZfdA (2001), 392–430.
- URSULA PETERS: *Digitus argumentalis*. Autorbilder als Signatur von Lehr-auctoritas in der mittelalterlichen Liedüberlieferung. In: Manus loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien. Hg. von MATTHIAS BICKENBACH, ANNINA KLAPPERT und HEDWIG POMPE. Köln 2003 (Mediologie 7), 31–65.
- KURT PLENIO: Beobachtungen zu Wolframs Liedstrophik. In: PBB 41 (1916), 47–128.
- MICHAEL RESLER (Hg.): *Der Stricker: Daniel von dem Blühenden Tal*. 2., neubearb. Aufl. Tübingen 1995 (ATB 92).
- DIETMAR RIEGER: Hören und Lesen im Bereich der trobadoresken Lieddichtung. Einige Gedanken zu einer künftigen Provenzalistik. In: ZrP 100 (1984), 78–91.
- DIETMAR RIEGER: „Chantar“ et „faire“. Remarques sur le problème de l'improvisation chez les troubadours. In: DERS.: Chanter et dire. Etudes sur la littérature du Moyen Âge. Paris 1997 (Champion-varia 12), 45–58.
- OLIVE SAYCE: Romanisch beeinflusste Lieder des Minnesangs mit Übersetzung, Kommentar und Glossar. Göppingen 1999 (GAG 664).
- MAX SCHIENDORFER: Minnesang als Leselyrik – Mouvance – Rollen- und Sprachspiele. Eine Antwort auf Thomas Cramers Umwertung aller Werte. In: ZfdPh 122 (2003), 392–408.
- RÜDIGER SCHNELL: Vom Sänger zum Autor: Konsequenzen der Schriftlichkeit des deutschen Minnesangs. In: Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450. DFG-Symposion 2000. Hg. von URSULA PETERS. Stuttgart 2001 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 23), 96–149.
- MANFRED GÜNTHER SCHOLZ: Hören und Lesen. Studien zur primären Rezeption der Literatur im 12. und 13. Jahrhundert. Wiesbaden 1980.

- ERHARD SCHÜTTPPELZ: Mündlichkeit/Schriftlichkeit. In: Handbuch Medien der Literatur. Hg. von NATALIE BINCZEK, TILL DEMBECK und JÖRGEN SCHÄFER. Berlin u. a. 2013, 27–40.
- GÜNTHER SCHWEIKLE: Der Stauferhof und die mhd. Lyrik, im besonderen zur Reinmar-Walther-Fehde und zu Hartmanns *herre*. In: DERS.: Minnesang in neuer Sicht. Stuttgart u. a. 1994, 67–88.
- MARIA SELIG: Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Bereich der trobaresken Lieddichtung. In: Mündlichkeit – Schriftlichkeit – Weltbildwandel. Literarische Kommunikation und Deutungsschemata von Wirklichkeit in der Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Hg. von WERNER RÖCKE und URSULA SCHÄFER. Tübingen 1996 (ScriptOralia 71), 9–37.
- BURGHART WACHINGER: Liebeslieder vom späten 12. bis zum frühen 16. Jahrhundert. In: DERS.: Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik. Berlin u. a. 2011, 39–66.
- RAINER WARNING: Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors. In: Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken. Hg. von CHRISTOPH CORMEAU. Stuttgart 1979, 120–159.
- HORST WENZEL: Fernliebe und Hohe Minne. Zur räumlichen und sozialen Distanz in der Minnethematik. In: Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland. Festschrift für Peter Wapnewski. Hg. von RÜDIGER KROHN. München 1983, 187–208.
- FRANK WILLAERT: Minnesänger, Festgänger? In: ZfdPh 118 (1999), 321–335.
- EVA WILLMS: Liebesleid und Sangeslust. Untersuchungen zur deutschen Liebeslyrik des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts. München u. a. 1990 (MTU 94).
- HEINZ WOLTER: Der Mainzer Hoftag von 1184 als politisches Fest. In: Feste und Feiern im Mittelalter. Paderborner Symposion des Mediävistenverbandes. Hg. von DETLEF ALTENBURG, JÖRG JARNUT und HANS-HUGO STEINHOFF. Sigmaringen 1991 (Symposion des Mediävistenverbandes 3), 193–199.
- PAUL ZUMTHOR: Mittelalterlicher ‚Stil‘. Plädoyer für eine ‚anthropologische‘ Konzeption. In: Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Hg. von HANS ULRICH GUMBRECHT und KARL LUDWIG PFEIFFER. Frankfurt a. M. 1986 (stw 633), 483–496.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848, Bl. 120^v: Meinloh von Sevelingen.
- Abb. 2: Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. HB XIII 1, S. 115: Ulrich von Singenberg.
- Abb. 3: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848, Bl. 24^r: Konrad von Kirchberg.



Abb. 1: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848, Bl. 120^v: Meinloh von Sevelingen.



Abb. 2: Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. HB XIII 1, S. 115: Ulrich von Singenberg.



Abb. 3: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848, Bl. 24r: Konrad von Kirchberg.