

Marina Münkler

# Dialoglied – Wechsel – Botenlied

## 1 Dialogische Rede im Minnesang

Zieht man die Gesamtheit dialogisch strukturierter Lieder in der Tradition des Minnesangs in Betracht, so zeigt sich, dass sie keine Ausnahmen darstellen, sondern einen erheblichen Anteil an der Überlieferung bilden. Der Terminus Dialoglied ist in der Forschung zum Minnesang zwar gebräuchlich, er wird aber nicht für alle Lieder mit mindestens zwei Stimmen verwendet, sondern häufig nur für einen bestimmten Typus, in dem ein Gespräch zwischen einem liebenden Sänger und der von ihm verehrten oder begehrten Dame stattfindet.<sup>1</sup> Teilweise werden für diese Konstellation aber auch andere Termini verwendet, wie etwa Minnegespräch,<sup>2</sup> was zwar eine präzisere Beschreibung darstellt, andererseits aber zu stark vereindeutigt, weil damit nahegelegt wird, dass es sich um ein einvernehmliches Gespräch handele, was keineswegs häufig der Fall ist. Problematischer noch ist der Terminus Werbegespräch, der nur eine Seite des Dialogs erfasst, nämlich die des minnenden Sängers, während die Reaktion der Dame damit terminologisch ausgeblendet wird.<sup>3</sup>

Zwar könnte das Handlungsmuster des Werbens, das neben Preisen und Klagen eines der drei rhetorischen Grundmuster der Minnekanzone bildet, einen spezifischen Dialogmodus bilden, weil es am ehesten dialogisch angelegt zu sein scheint, aber gerade dieses Handlungsmuster wird durch den Dialog auch am entschiedensten problematisiert: Wer in der Kanzone wirbt und damit eine seine Wünsche erfüllende Antwort erheischt, erhält im Dialoglied häufig eine unerwünschte Antwort in der Form einer Zurückweisung. Dialoglieder inszenieren also häufig einen kommunikativen Misserfolg. Das könnte nahelegen zu vermuten, dass in einer typisierten Betrachtung das Dialoglied jene Lücke zwischen dem Werbelied und dem Klagelied füllt, die in den Klageliedern vorausgesetzt wird: die Zurückweisung durch die Dame.

Über die beschriebene Ausprägung hinaus zeichnen sich dialogische Lieder durch eine erhebliche Variationsvielfalt hinsichtlich der dialogischen Konstruktionen und der zugrundeliegenden Situationen aus. Ein Teil der dialogischen Lieder wird nach ihren Gesprächskonstellationen bezeichnet, wie etwa das Botenlied, das Gespielinnen- oder Mutter-Tochter-Gespräch, ein Teil nach den zugrundeliegenden Situationen, wie das → Tagelied oder die Pastourelle.<sup>4</sup> Für andere Liedtypen mit einer

---

1 Vgl. etwa HÜBNER 2011.

2 So etwa bei KÄSTNER 1999.

3 Von Werbegesprächen spricht etwa RANAWAKE 1994 und 2003.

4 Gelegentlich werden Lieder mit Frauenrollen auch ganz grundsätzlich als → Frauenlieder bezeichnet, was aber kaum als taugliche Differenzierung betrachtet werden kann. Zur Problematisierung dieser Terminologie vgl. BOLL 2007.

dialogischen Konstellation, wie etwa das Gespräch zwischen dem Sänger und einer abstrakten Figur wie Frau Minne oder Frau Welt, gibt es keine übergreifende Bezeichnung, teilweise werden sie unter den der okzitanischen Tradition entnommenen Begriffen wie *tenson* oder *joc partit* rubriziert, deren Verwendung aber alles andere als einheitlich ist.<sup>5</sup>

Dass recht unterschiedliche Liedtypen unter der Bezeichnung Dialoglied subsumiert werden, verweist auf ein prinzipielles Problem der Gattungsdefinition. Einerseits wird der Terminus ‚Dialoglied‘ als Gattungsbegriff für Minnelieder verwendet, die ein Gespräch zwischen dem Minnenden und einer Dame inszenieren, andererseits wird die Bezeichnung ‚dialogisches Lied‘ (oder eben auch Dialoglied) auf Lieder mit mehr als einer Stimme angewendet. Dialogisch ist prinzipiell auch der Wechsel, der zwar keine unmittelbare Kommunikation im Sinne einer Face-to-face-Kommunikation vorführt, der aber im Hinblick auf die wechselseitige Wahrnehmung von Ritter und Dame im Liebesspiel dialogisch gedacht werden muss. Aufgrund der intertextuellen Beziehung zwischen den verschiedenen Subgattungen ergibt sich zwischen den Liedern überdies Dialogizität im BACHTIN’schen Sinne.<sup>6</sup> Das wird besonders deutlich in den Fällen, in denen unterschiedliche Subtypen des Dialogs miteinander kombiniert werden, wie etwa in → Heinrichs von Morungen sogenanntem Tageliedwechsel *Owê, sol aber mir iemer mê* (MF 143,22) oder in Dietmars von Aist Botenliedwechsel *Seneder vriundinne bote* (MF 32,13 / LDM B Dietm 4–6).<sup>7</sup>

Die Überlieferung selbst kennt keinen Begriff für das Dialoglied. In der erst um 1460 entstandenen Berliner Neidhart-Handschrift c wird für zwei seiner Dialoglieder<sup>8</sup> die Bezeichnung Wechsel verwendet. Diese Bezeichnung entspricht nicht der in der Forschung gebräuchlichen Verwendung des Terminus Wechsel, aber sie ist ein zu einzeltes Beispiel, um sagen zu können, Dialoglieder seien ganz allgemein als Wechselrede begriffen worden.

Die Illustrationen zur textuellen Überlieferung des Minnesangs (Große Heidelberger und Weingartner Liederhandschrift; → Autorbilder) belegen jedenfalls, dass die dialogische Situation des Gesprächs zwischen einem Minnesänger und [s]einer *frouwe* in der schriftlichen Überlieferung eine wichtige Rolle spielt. Von den 138 Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift C zeigen 37 den Sänger in einer dialogischen Situation mit einer Dame. In einigen Fällen stellt das Sängerporträt diesen im intensiven Zwiegespräch (bspw. Alram von Gresten C, Bl. 311<sup>v</sup>) oder auch in zärtlicher und inniger Umarmung mit seiner Minnedame (bspw. Konrad von

<sup>5</sup> Als Gespräch mit einem Dritten kann auch die Adressierung eines Wächters beziehungsweise das Gespräch mit ihm im Tagelied gelten.

<sup>6</sup> Zum Konzept der Dialogizität bei BACHTIN vgl. als knappe Einführung LEHMANN 1997, 356–357.

<sup>7</sup> Zu Heinrichs von Morungen Tageliedwechsel vgl. KELLNER 2018, 339–343, sowie BRAUN 2011, 26–30.

<sup>8</sup> 23 und 30, vgl. die Texte in der Ausg. BENNEWITZ-BEHR und MÜLLER 1981.

Altstetten C, Bl. 249<sup>v</sup>) dar.<sup>9</sup> Neben dem Porträt des Sängers als Autor von Liedern wird damit der Aspekt der konversationellen oder intimen Kommunikation zwischen den Geschlechtern in den Vordergrund gerückt.

## 2 Dialogtypen

Der Standardtypus dessen, was als Dialoglied bezeichnet wird, nämlich der Minnedialog, ermöglicht durchaus unterschiedliche Dialogtypen. Als die wichtigsten sind hier zu nennen: Aushandlungsgespräch, Lehrgespräch und Streitgespräch. Das Lehrgespräch und das Streitgespräch entsprechen Gesprächsmodellen der klassischen Rhetorik. Beide haben im Mittelalter, sowohl in der lateinischen als auch in der volkssprachlichen Literatur, eine lange Tradition.<sup>10</sup>

Mischungen dieser unterschiedlichen Dialogtypen sind aber durchaus häufig und steigern die Variationsfähigkeit des Minnedialogs. Als beispielhaft für die Mischung aus Aushandlungsgespräch und Lehrgespräch kann → Walthers von der Vogelweide Dialoglied *Ich hoere iu so vil tugende jehen* (L 43,9) gelten, in dem der Minnende die Dame wegen ihrer allgemein gepriesenen Tugend bittet, ihn die *māze* zu lehren.<sup>11</sup> Spielerisch weist die Dame zunächst diesen Anspruch zurück; dann aber kommt es zu einem wechselseitigen Austausch von Ansprüchen an eine Minnebeziehung (*staete* und *zucht* auf Seiten der Dame, Lobpreis und *triuwe* auf Seiten des Mannes), die schließlich in Metaphern münden, aus denen nicht mehr klar zu entnehmen ist, ob Einverständnis zwischen dem Minnenden und der Dame herrscht oder ob sie ihn letztlich doch zurückweist. Eine ähnliche Mischung von Lehrgespräch und Aushandlungsdialo, der aber mit einer deutlichen Abfuhr endet, findet sich in → Ulrichs von Liechtenstein Lied *Frōwe schöne, frōwe reine* (LDM C Liecht 148–154), in dem die Dame den Sänger zunächst fragt, was Minne sei (*Herre, sagt mir, waz ist minne?*; 2, V. 1), dann aber eine gänzlich andere Position vertritt als er und darauf pocht, dass Minne nicht *wol unde we*, wie der Sänger betont (3, V. 6), sondern *selde bringe* (4). Sie erscheint

<sup>9</sup> URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848> (10.3.2019). Siehe auch die Miniaturen zu Gottfried von Neifen (Bl. 32<sup>v</sup>), dem Kürenberger (Bl. 63<sup>r</sup>), Wernher von Teufen (Bl. 69<sup>r</sup>), Heinrich von Morungen (Bl. 76<sup>v</sup>), Burkhard von Hohenfels (Bl. 110<sup>r</sup>), Bernger von Horheim (Bl. 178<sup>r</sup>), Albrecht von Johansdorf (Bl. 179<sup>v</sup>). Die in den Autorenporträts gezeigten Kommunikationssituationen beschränken sich keineswegs auf Situationen des Zwiegesprächs oder der innigen Umarmung. Das Liebesbekenntnis (vgl. die Miniatur zu Engelhart von Adelnburg, Bl. 181<sup>v</sup>) findet ebenso bildlichen Ausdruck wie der gemeinsame Tanz (Herr Heinrich von Stretlingen, Bl. 70<sup>v</sup>). Für eine ikonographische Einordnung der Bildmotive des Codex Manesse vgl. SIEBERT-HOTZ 1964; FRÜHMORGEN-VOSS 1985; STOLZ 2005.

<sup>10</sup> Zu Gattungen und Geschichte des Dialogs vgl. HESS-LÜTTICH 1997; zur Tradition des lateinischen Dialogs und insbesondere des Lehrgesprächs im Mittelalter vgl. CARDELLE DE HARTMANN 2007, 4–5 sowie 270–271. Zum Streitgespräch vgl. CARDELLE DE HARTMANN 2007, 6–7, sowie KIENING 2003.

<sup>11</sup> Siehe zu diesem Lied ausführlich MÜNKLER 2011, 84–89, sowie MERTENS 2011, der das Lied als Mischung aus Lehre, Werbung und Spiel begreift. Vgl. auch KELLNER 2018, 479–485.

damit keineswegs als so unbedarft, wie sie sich am Anfang gibt, und lässt sich denn auch nicht auf die Vereinigungsrhetorik des Sängers und den Wechsel auf das vertrauliche Du (*wis du min, so bin ich din!*; 7, V. 5) ein, sondern beendet das Gespräch mit dem Minnenden mit der spöttischen Bemerkung *herre, des mag niht gesin | sit ir ũwer, ich bin min!* (V. 6–7).<sup>12</sup>

Zwischen Aushandlungs- und Streitgespräch angesiedelt ist Albrechts von Johannsdorf *Ich vant si āne huote* (MF 93,12), in dem die Dame zunächst aggressiv auf die Verletzung der Distanzregeln durch den Minnesänger reagiert und seine Klagen und Lohnforderungen strikt zurückweist, diesem dann aber doch einen – freilich sublimierten – *lōn* verspricht, nämlich *hohen muot*. Die Wendung erscheint im Minnedialog des Johannsdorfers allerdings eher als ironische Volte denn als ernstgemeintes Lohnversprechen: Während er auf die Erfüllung seines Begehrens hofft, verspricht sie ihm sittliche Erhöhung.

Am deutlichsten einem Streitgespräch ähnelt Ulrichs von Winterstetten *Es ist niht lang, daz ich mit einer minneklichen frowen* (LDM C Wint 47–51), in dem die Dame den Minnesänger nicht nur schroff zurückweist, sondern auch seinen Sang verspottet und ihm überdies Unredlichkeit vorwirft.<sup>13</sup> Der Streit bleibt freilich einseitig; die Dame ist aggressiv und spöttisch, während der Sänger stets in der Rolle eines aufrichtig Werbenden verbleibt – allerdings mit stereotypen Floskeln, die an seiner Aufrichtigkeit durchaus Zweifel erwecken. Deutlicher als in anderen Liedern fallen hier die beiden Perspektiven innerhalb des Liedes auseinander: Während der Sänger von stetem Dienst spricht, diskreditiert die Dame seinen Sang als Täuschungsversuch. Durch die narrative Einleitung verfügt der Sänger jedoch über eine von der Dame innerhalb des Dialogs nicht erreichbare Ebene, die es ihm ermöglicht, den Dialog in anderer Weise einzuordnen, nämlich als *hūbscher klaffe vil* (1, V. 2) und damit als harmloses Geplänkel, in dem die Dame wie der Sänger nur eine Rolle spielen, was ihre scharf abweisenden Äußerungen zum Bestandteil eines amüsanten Spiels macht.

Spezifizierende Merkmale dieser verschiedenen Typen von Minnedialogen sind der Gesprächsgegenstand Liebe und die Kennzeichnung der Gesprächspartner als Beteiligte im Liebesspiel. Daneben gibt es aber auch Dialoglieder, die ein Gespräch mit einer allegorischen Figur inszenieren. Beispielhaft ist dafür etwa Ulrichs von Liechtenstein *Wie chanstu, Minne, mit sorgen die sinne* (LDM L Liecht 44–49). Die allegorische Figur der Frau Minne tritt hier einerseits als Belehrende, andererseits aber auch als Spöttlerin auf, die den Minnesänger dafür tadelt, dass er die Regeln des Spiels nicht versteht.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Vgl. zu diesem Lied EMING 2011, 198–200.

<sup>13</sup> Vgl. MÜNKLER 2011, 98–104; für eine linguistische Analyse des Liedes vgl. HUNDSNURSCHER 2007; siehe auch RANAWAKE 2003.

<sup>14</sup> Zu Ulrichs Lied und weiteren Dialogen mit allegorischen Gestalten im Minnesang vgl. SABLITNY 2011 (zu Ulrich besonders 167–177).

Auch hinsichtlich der Ordnung des Dialogs können sich dialogische Lieder durchaus unterscheiden: Am häufigsten ist der strophische Dialog, in dem sich die Gesprächspartner regelmäßig abwechseln, es finden sich jedoch auch stichomythische Dialoge, wie Albrechts von Johannsdorf *Ich vant sie âne huote* (MF 93,12), in denen die Alteration nicht strophen-, sondern versweise organisiert ist.<sup>15</sup> In stichomythischen Dialogen wirken die Beteiligten emotional stärker involviert als in strophischen Dialogen, weil durch den schnellen Sprecherwechsel der Eindruck entsteht, dass sie einander ins Wort fallen. Verschiedentlich finden sich auch asymmetrische Dialoge, in denen einem der Beteiligten ein sehr viel geringerer Anteil, teilweise sogar – in solchen Fällen zumeist der Dame – nur eine Strophe zukommt.<sup>16</sup>

Völlig andere Dialoge ergeben sich, wenn der Sänger nicht als unmittelbar Beteiligter, sondern als Beobachter zweiter Ordnung erscheint, wie das etwa verschiedentlich in → Neidharts Sommerliedern der Fall ist (→ Sommer- und Winterlieder), unter denen sich zahlreiche Gespielinnen- oder Mutter-Tochter-Dialoge finden.<sup>17</sup> Die Dialoge werden bei Neidhart häufig nicht unmittelbar repräsentiert, sondern als vom Sänger belauschte wiedergegeben.<sup>18</sup> Solche ‚beobachteten‘ Dialoge ermöglichen scheinbar ungezügeltere Repräsentationen des Begehrens; sie verwandeln den Sänger wie sein Publikum in Voyeure, die sich im Amüsement über die Zügellosigkeit der *dörper* zugleich davon distanzieren können.

Auch hier bildet Minne das zentrale Thema, aber mit dem Eintritt in die bäuerliche Welt, die Neidharts Lieder kennzeichnet, wird das Schema des Begehrens verkehrt: Es sind die Dorfmädchen und -frauen, die in Neidharts Sommerliedern den Ritter von Riuwenthal begehren und in den sogenannten Gespielinnen-Gesprächen (z. B. SL 14, SL 25) oder Mutter-Tochter-Gesprächen (z. B. SL 18) dieses Begehren offen äußern.<sup>19</sup> Während die Dorfmädchen häufig miteinander konkurrieren, werden sie von ihren Müttern ermahnt, sich nicht leichtsinnig mit dem Ritter einzulassen, was bis hin zur körperlichen Züchtigung durch die Mutter reichen kann (vgl. SL 7, SL 8, SL 16, SL 21). Allerdings kann auch die Tochter gegenüber der Mutter als Ermahnende auftreten (SL 1 und SL 17), was die komische Verkehrung der Situation verdoppelt.

### 3 Die okzitanisch-französische Tradition

In der Tradition der okzitanischen Trobador- beziehungsweise der französischen Trouvèreliryk (→ Altokzitanische Lyrik, → Liebeslyrik in Nordfrankreich), in der dia-

<sup>15</sup> Zu Stichomythien in der höfischen Epik und in Dialogliedern vgl. BECKER 2011.

<sup>16</sup> Grundsätzlich zu strukturellen Asymmetrien in Dialogen vgl. FRITZ 1994

<sup>17</sup> Vgl. BENNEWITZ 1994; MILLET 2000.

<sup>18</sup> Zum Motiv des Belauschens vgl. JOLDERSMA 1984.

<sup>19</sup> Vgl. MÜLLER 1986 und MÜLLER 2001.

logische Lieder insgesamt relativ häufig vorkommen, finden sich vier Typen von Dialogliedern: die Tenzone, das Partimen (*jeus partit*), die Pastourelle und die Alba.<sup>20</sup>

Bei Tenzone und Partimen handelt es sich um Streitgespräche, die sowohl reale als auch fiktive Teilnehmer und Teilnehmerinnen haben können. In Tenzonen werden häufig Streitgespräche zwischen zwei Trobadors um die Voraussetzungen, Geltungsansprüche und Möglichkeitsbedingungen höfischer Liebe und höfischen Sings ausgetragen. Es finden sich aber auch Lieder, in denen ein Gespräch zwischen einem Liebenden und der von ihm verehrten oder bedrängten Dame inszeniert wird, die zumeist mit einer freundlichen oder auch groben Abfuhr des Begehrenden endet.<sup>21</sup> Letztere Lieder könnten das Vorbild für die deutschsprachigen Dialoglieder zwischen Sänger und höfischer Dame bei Albrecht von Johansdorf und Ulrich von Winterstetten gebildet haben. In der Tenzone können aber auch zwei Instanzen des Liebesdiskurses wie Schönheit und Liebe einen Rangstreit austragen. Solche Rangstreitigkeiten finden sich im deutschsprachigen Minnesang nur selten; ein Beispiel dafür ist aber etwa Reinmars von Brennenberg Lied *Dú Liebe zû der Schonen sprach* (LDM C Brenn 20–22).

Im Partimen (auch *joc partit* oder *jeu parti* – geteiltes Spiel) wird dagegen – in der metrischen Form der Kanzone – ein Dialog zwischen zwei alternativen Imperativen des Liebesdiskurses ausgetragen. In der Regel konfrontiert ein Trobador einen anderen mit zwei sich ausschließenden Alternativen und stellt diesen vor die Wahl, für eine der beiden einzutreten, während er selbst dann die andere vertritt. Das kann, wie etwa im Partimen zwischen Gui d’Uisel und seinem Cousin Elias, die Gegenüberstellung von Liebe und Ehe sein.<sup>22</sup> Das *jeu parti* hat häufig einen offenen Ausgang, d. h., es wird nicht entschieden, welche Position überzeugender ist. SEBASTIAN NEUMEISTER hat dies mit dem Ideal des höfischen Ausgleichs begründet.<sup>23</sup> In der mittelhochdeutschen Tradition wird die Wendung *geteiltez spil* gelegentlich verwendet (→ Hartmann von Aue MF 216,1, II; → Reinmar MF 165,10, IV), dennoch wird man kaum von einem zentralen Einfluss des Partimen auf den Minnesang ausgehen können.<sup>24</sup>

Die Pastourelle, die insbesondere in der französischen, aber auch der okzitanischen Tradition sehr häufig ist, inszeniert die Begegnung zwischen einem standeshöheren Mann, zumeist einem Ritter, gelegentlich aber auch einem Kleriker oder einem Bürger, und einer standesniedereren Frau beziehungsweise einem Mädchen. Sie beginnt nach einem → Natureingang in der Regel mit der Werbung des Mannes und der Abweisung durch die Frau oder das Mädchen und endet häufig in einer Vergewal-

<sup>20</sup> Vgl. NEUMEISTER 2017.

<sup>21</sup> Vgl. RGR I, 21. Dazu ausführlich NEUMEISTER 2017, 134–137. Siehe allgemein zur Tenzone auch KÖHLER 1979.

<sup>22</sup> Vgl. NEUMEISTER 2017, 137–140.

<sup>23</sup> NEUMEISTER 1969, 155.

<sup>24</sup> Vgl. KASTEN 1980.

tigung.<sup>25</sup> Konstitutiv für die Pastourelle sind die Naturdarstellung, die den Raum der Begegnung als nicht-höfischen Ort markiert, der Standesunterschied, der Werbedialog und die mehr oder weniger metaphorisch verbrämte Vergewaltigungsszene, die überdies häufig durch die nachträgliche Zustimmung oder die vorgebliche Unerstlichkeit der weiblichen Figur, nachdem ihr Wille einmal gebrochen ist, camouffiert wird.<sup>26</sup>

Im hochhöfischen Minnesang hat die Pastourelle nur geringen Niederschlag gefunden.<sup>27</sup> Freilich finden sich Motive der Pastourelle wie die Begegnung in der freien Natur, aber auch der Standesunterschied und die Möglichkeit des gewaltsamen sexuellen Vollzugs im Minnesang durchaus.<sup>28</sup> In der Forschung ist umstritten, ob einzelne Lieder des hochhöfischen Sangs, wie etwa Walthers *Nemet, frowe, disen kranz* (L 74,20), in der Tradition der Pastourelle gelesen werden können. In der Regel wird ein solcher Rekurs aber zurückgewiesen, weil die konstitutive Standesdifferenz fehle und überdies die Situation von Tanz und Traum nicht mit der Pastourelle vereinbar sei.<sup>29</sup> Im späten Minnesang, insbesondere bei → Gottfried von Neifen, → Steinmar und → Oswald von Wolkenstein, finden sich dann vermehrt Pastourelle, in denen die Standesdifferenz als Lizenz für die mehr oder weniger verbrämte Vergewaltigung der Bäuerin oder Hirtin markiert wird. In den Dialogen vermischen sich, wie SABINE HELMKAMP gezeigt hat, Motive der Pastourelle und das komisch-grobe Register des Schwanks.<sup>30</sup>

## 4 Der Wechsel: abwechselnd gesprochene Monologe, dialogische Grundsituation

Anders als das Dialoglied inszeniert der Wechsel keine unmittelbare Face-to-face-Kommunikation zwischen zwei Personen, sondern die strophisch organisierte abwechselnde monologische Rede zweier Personen, die zumeist als voneinander getrennte Liebende erscheinen.<sup>31</sup> Wie nahe Wechsel und Dialoglied einander sind, ist in der Forschung umstritten. JENS KÖHLER etwa hat den Wechsel in erster Linie durch seine Monologizität charakterisiert: „Ein Wechsel ist ein kohärenter lyrischer Text,

<sup>25</sup> Vgl. MATTERN 2016.

<sup>26</sup> Vgl. HELMKAMP 1999, 110. Dort auch (109–110) die ausführliche Forschungsdiskussion um die Frage, ob es sich bei dem sexuellen Kontakt zwischen dem Ritter und der Frau / dem Mädchen um eine Vergewaltigung handelt. Vgl. dazu auch GRAVDAL 1985.

<sup>27</sup> Diese Position vertritt etwa HÜBNER 2008, 25–26; ähnlich auch WARNING 1997 und KASTEN 1996, 32. Zumal im nachklassischen Minnesang finden sich aber durchaus Pastourelle. Vgl. HERWEG 2013.

<sup>28</sup> Vgl. MATTERN 2016; BRINKMANN 1985.

<sup>29</sup> Vgl. die Darstellung der Diskussion bei HELMKAMP 1999, 109–112. Siehe auch WARNING 1997.

<sup>30</sup> Vgl. HELMKAMP 1999; RANAWAKE 2003; MATTERN 2016, 291.

<sup>31</sup> Vgl. dazu die Überlegungen bei SCHNELL 1999, 129, mit Einbezug früherer Forschungspositionen.

dessen strukturelle Merkmale die strophische Aufteilung von Männer- und Frauenrollen (Perspektivierung) und das monologische Verhältnis der ihnen zugeordneten Äußerungen (Monologizität) sind. Seine Funktion ist die unmittelbare, geschlechts-spezifisch differenzierte Gegenüberstellung von Gefühlen und/oder Auffassungen der jeweiligen Rollensprecher.“<sup>32</sup>

Dagegen hat MANFRED EIKELMANN betont, dass der Wechsel ähnlich wie das Dialoglied die „poetische Elementarform des Dialogischen“ repräsentiere, das sich durch „das literarisch konstruierte Zusammenspiel unterschiedlicher Rede- und Sinnpositionen, die in Parallelführung und Gegenüberstellung szenisch gestalteter Sprecherrollen Ausdruck erhalten“, auszeichne.<sup>33</sup>

Innertextuell hat der Wechsel nach KÖHLER 1997 häufig eine konfirmative Funktion in Bezug auf die emotionale Bindung zwischen den Minnenden, indem in beiden Rollen die Sehnsucht nach dem/der abwesenden Anderen und der Gleichklang ihrer Gefühle füreinander inszeniert werden (vgl. etwa Walther *Mich hât ein wunneklîcher wân*; L 71,35). Durch die zumeist übereinstimmende Einstellung der Sprecher werden die monologisch gesprochenen Teile in einen dialogischen Bezug zueinander gesetzt, der verschiedentlich auf der formalen Ebene durch Wort- und Reimresponsionen oder einen gemeinsame Refrain (wie etwa der Refrain *sô hôh ôwî!* in Dietmars von Aist Wechsel *Nu ist ez an ein ende komen*; MF 38,32 / LDM C Dietm 29–31) gespiegelt wird.<sup>34</sup> Teilweise setzen die späteren Teile der Wechselrede auch die Kenntnis der früheren voraus. Zu unterscheiden sind von daher zwei Typen des Wechsels: der statische Typ (isolierte Monologe) und der dynamische Typ (der spätere Monolog reagiert auf den früheren).<sup>35</sup>

In Wechseln finden sich aber auch direkte Anreden in der zweiten Person, die freilich nicht unbedingt ein Indiz für die Anwesenheit des Partners sind, sondern an ihn oder sie als nur vorgestellt anwesend gerichtet sein können. Die Grenzen sind hier, wie etwa in Walthers *Genâde, frowe, alsô bescheidenliche* (L 70,22) nicht immer eindeutig auszumachen.<sup>36</sup>

Neben der konfirmativen Dimension kann der Wechsel aber auch eine konfliktive Dimension aufweisen, wie etwa im berühmten dynamischen Wechsel *Ich stuont mir nehtint spâte* (MF 8,1) des → Kürenbergers, in dem der als *rîter* ausgewiesene Sprecher in der zweiten Strophe auf das in der ersten Strophe geäußerte Begehren der macht-

32 KÖHLER 1997, 61–62.

33 EIKELMANN 1999, 87. Die Spannung zwischen Monolog und Dialog im Wechsel hat auch bereits GRIMMINGER 1969 hervorgehoben.

34 Vgl. EIKELMANN 1999. Siehe daneben auch SCHNELL 1999, 129, sowie GRIMMINGER 1969, 11–14.

35 Vgl. GRIMMINGER 1969, 12–13; SCHNELL 1999, 129.

36 Im Gegensatz zu KÖHLER 1997, der die direkte Anrede in der zweiten Person als Merkmal des Dialogliedes auffasst, haben SCHOLZ 1989 und GRIMMINGER 1969 die Auffassung vertreten, solche Anreden könnten als Teil eines inneren Monologs auch im Wechsel auftreten, und von daher auch solche Lieder als Wechsel rubriziert. SCHNELL 1999 hat daraus gefolgert, dass man mit Übergängen zwischen Wechsel und Dialoglied rechnen müsse. Für Beispiele siehe KERTH 2007, 147–148.



vollen und machtbewussten Frau ablehnend reagiert und einen Boten beauftragt, ihm Pferd und Gewand zu bringen, damit er das Land verlassen könne (MF 9,29).<sup>37</sup> Freilich findet sich alternativ zu dieser Zurückweisung in der Überlieferung auch die Möglichkeit der schamhaften Zurückhaltung des *rîters*, als er am Bett der *frouwe* steht, die in der Handschrift C in einer Dialogstrophe geäußert wird, auf welche die Dame mit der Äußerung *jô enwas ich niht ein eber wilde* empört reagiert (MF 8,9, V. 4).<sup>38</sup> Konfliktiv erscheint auch der dynamische Wechsel Dietmars von Aist, *Wart âne wandel ie kein wîp* (MF 40,19 / LDM C Dietm 38–40), in dem der Mann damit droht, die intime Beziehung, die er mit der besungenen Dame zu haben behauptet, öffentlich zu machen, was die Dame, der nur die dritte und letzte Strophe zukommt, vehement bestreitet.

## 5 Das Botenlied

Das Botenlied integriert einen vermittelnden Dritten in eine vorausgesetzte oder inszenierte Kommunikation zwischen zwei Personen, die als einseitig oder wechselseitig Liebende inszeniert sein können (→ Der Dritte / das Dritte). Mit der Einführung eines vermittelnden Dritten verdeutlicht das Botenlied, dass die Kommunikation zwischen den Minnenden erschweren Bedingungen unterliegt, weil die Anwesenheit in einem gemeinsamen Raum nicht gegeben und eine Kommunikationssituation nicht einfach herzustellen ist.

Dabei kann der Bote als Angesprochener erscheinen, dem eine Botschaft aufgetragen wird, der aber selbst stumm bleibt (z. B. Reinmar MF 178,1) und dessen Anwesenheit aus den Ansprachen gefolgert werden muss.<sup>39</sup> Er kann auch als Angesprochener erscheinen, der auf die Ansprache reagiert, wie etwa in Reinmars *Sage, daz ich dirs iemer lône* (MF 177,10), und als Sprechender, der alleine auftritt und über die von ihm zu überbringende Botschaft spricht, sowie als Sprechender, der im Auftrag eines Ritters oder auch einer Dame, zu der/dem Begehrten kommt und ihr/ihm die Werbung und die Forderungen vorträgt. Zu diesem Typus von Botenreden gehören etwa zwei Strophen Meinlohs von Sevelingen (MF 11,14 und MF 14,1), die sich im Auftrag eines Ritters unmittelbar an die umworbene Frau wenden.<sup>40</sup> Auf die Botenrede erfolgt in diesen Liedern keine unmittelbare Antwort, aber diese ist durchaus möglich. Das Botenlied kann zum Dialoglied werden, wenn der Bote eine Botschaft überbringt, auf

<sup>37</sup> Im Hinblick auf die Überlieferungslage ist dieser Wechsel ausgesprochen problematisch, denn die beiden Strophen werden weder in der Großen Heidelberger Liederhandschrift noch im Budapester Fragment unmittelbar hintereinandergestellt. Vielmehr fehlt die Männerstrophe im Budapester Fragment ganz und in der Handschrift C folgt auf die Frauenstrophe die o. g. Dialogstrophe. Vgl. KERTH 2007, 147.

<sup>38</sup> Vgl. KÖSSINGER 2017, 101–109.

<sup>39</sup> Zu Reinmars Botenlied vgl. KÖSSINGER 2017, 110–115; SPECHTLER 2006, 233–236.

<sup>40</sup> Vgl. EGIDI 2011, 109–110.

die die Frau (oder auch der Mann) unmittelbar antwortet. Die Antwort der Dame kann sowohl positiv im Sinne einer Bestätigung (die aber auch mit Reserviertheit verknüpft sein kann; vgl. Hartmann/Walther MF 214,34) als auch negativ im Sinne einer Zurückweisung (vgl. Walther L 112,35) erfolgen. Auftraggeber für den Boten können sowohl der Ritter als auch die Dame sein und dabei innerhalb des Liedes auch im Wechsel zum Boten sprechen. Der Wechsel zwischen Frau und Mann ist eine relativ häufige Form des Botengesprächs, wobei auch hier wieder zwei Varianten möglich sind: die Wechselrede von Frau und Mann ohne oder mit Bezug auf das zuvor vom anderen Sprecher Geäußerte. Das Botenlied hat insofern eine besondere Beziehung zum Wechsel und eine dialogische Grundstruktur, weil sie die Rede zwischen einem Auftraggeber und einem Boten entweder inszeniert oder zumindest voraussetzt. Ähnlich wie das → Tagelied ermöglicht das Botenlied besondere Codierungen von Intimität, weil es mit der Differenz von öffentlich Sagbarem und im intimen Gespräch mit einem Dritten Gesagten spielen kann.<sup>41</sup>

## 6 Performanz und Performativität des Dialogliedes

Unabhängig von der jeweils inszenierten Konstellation oder der evozierten Situation des Gesprächs erzeugt der Dialog im Lied mehrere Stimmen, deren Performanz im Sang nicht eindeutig geklärt ist. Dass in der Konstellation Dame und minnender Sänger eine höfische Dame den zweiten Part gesungen hat, gilt als unwahrscheinlich; vielmehr wird in der Regel davon ausgegangen, dass der Sänger beide Rollen übernommen hat.<sup>42</sup> Übernimmt der Sänger die Frauenstimme, untergräbt dies die in der Minnekanzone nahegelegte Übereinstimmung von Singendem und Minnendem, wodurch sich der Vortrag des Sängers einer theatralen Aufführung annähert. Durch die Übernahme zweier Rollen wird die Rollenidentität zumindest ambiguisiert. Insofern könnte es sich für Dialoglieder anbieten, von der Aufführung von Liedern und nicht von deren Vortrag zu sprechen. Eine solche Aufführung legt einen anderen Fiktionalitätskontrakt nahe, als dies in der Minnekanzone der Fall ist.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> Zum Botenlied und der Figur des Dritten vgl. EGIDI 2011; zur Intimität im Tagelied vgl. MÖCKEL 2011.

<sup>42</sup> Für die in der Forschung in der Regel als selbstverständlich vorausgesetzte Annahme, der Sänger habe beide Stimmen gesungen, die der Dame möglicherweise im Falsett, gibt es freilich keinen Beleg. Umgekehrt gibt es aber auch keinen Beleg dafür, dass die zweite Stimme (regelmäßig oder okkasionell) von einer Dame gesungen worden sei. Ich halte beide Varianten für denkmöglich – mit jeweils erheblichen Auswirkungen auf den Fiktionalitätspakt.

<sup>43</sup> Zur Fiktionalitätsdiskussion vgl. MÜLLER 2004; REUVEKAMP-FELBER 2001. Das Beispiel von Liedern mit Frauenstrophen (Botenlieder, Wechsel, Dialoglieder) ist wiederholt angeführt worden, um anhand der eindeutigen Übernahme von Rollen durch den Sänger die Fiktionalität des Minnesangs zu belegen. Vgl. HAHN 1992.

Die Annahme, Minnesang sei Rollenlyrik, scheint für die Gattung des Dialogliedes deshalb in besonderem Maße zu gelten. Schon der Vortrag eines Liedes mit dialogischer Struktur macht durch das Singen mit zwei verschiedenen Stimmen evident, dass es sich nur um die Übernahme von Rollen handeln kann, von denen mindestens eine, nämlich die der Frau, vom Sänger nur gespielt beziehungsweise spielerisch übernommen werden kann. Das gilt jedenfalls dann, wenn man davon ausgeht, dass beim Vortrag eines Dialogliedes der Sänger die Stimmen beider Dialogpartner singt. Es gilt erst recht, wenn dem Sänger die Konstruktion beider Rollen unterstellt wird, wenn also das Publikum davon ausgeht, dass nicht nur der Sänger und die Dame, sondern auch der Sänger und der im Lied auftretende Minnende nicht identisch sind.<sup>44</sup> Hier wäre dann definitiv ein Fiktionalitätspakt zu unterstellen.

In der Literaturtheorie gilt der Dialog in Anlehnung an Platon und Aristoteles als die mimetischste und damit fiktionalste aller Gattungen.<sup>45</sup> RAINER WARNING hat den Theaterdialog generell als „Paradigma für die Sinnkonstitution fiktionaler Rede“ bezeichnet.<sup>46</sup> Zwar kann man zweifellos ein dialogisches Lied nicht mit einem Theaterdialog gleichsetzen, aber im gesungenen Vortrag, durch Rhythmus, Metrum, Melodie einerseits, topische Begriffe und Wendungen andererseits, erscheint ein Fiktionalitätskontrakt nicht minder wahrscheinlich, weil die Kunst des Dichtens und des Vortragens eben jenes Poetische zur Anschauung bringt, das den gesungenen Dialog von der unmittelbaren Rede distanziert.<sup>47</sup> Eine narrative Einleitung, die in Dialogliedern häufiger vorkommt, hat allerdings den Effekt, dass der Dialog auch als ein erinnerter Dialog fingiert werden kann, womit dann kein eindeutiger Fiktionalitätsmarker mehr vorhanden ist.

## 7 Minne im Aushandlungsprozess

Wo es nicht um Gefühl, sondern um Wiederholung oder die Beherrschung einer Kunstform geht, kann die Wahrhaftigkeitsvoraussetzung der Liebeskommunikation suspendiert werden. Aber genau diese Wahrhaftigkeitsvoraussetzung bildet bei den Minnedialogen den Kern des Gesprächs oder des Disputs. Dialoglieder thematisieren die Grenzen der Minne und des Sangs sowohl unter dem Aspekt der Verhaltensnormen als auch unter dem Aspekt der Wahrhaftigkeit von Minne als Gefühl. Die Thematisierung dieser Wahrhaftigkeitsvoraussetzung hängt entscheidend vom medialen Status des Minnesangs ab: Der Vortrag im Kreis der höfischen Gesellschaft macht es

---

<sup>44</sup> Zur Frage der möglichen Differenzierung zwischen Singendem und Minnendem und der Signale dafür in der Minnekanzone vgl. STROHSCHNEIDER 1996.

<sup>45</sup> Vgl. HÄSNER 2004, bes. 18–19.

<sup>46</sup> WARNING 1983, 192. WARNING hat das Muster des Theaterdialogs auch auf den Minnesang übertragen, vgl. WARNING 1979.

<sup>47</sup> Vgl. BRAUN 2011.

überhaupt erst möglich, dass der Minnesang die Frage nach der Wahrhaftigkeit der Liebe thematisieren kann, denn erst durch die Pose des Sängers als Minnendem im Liedvortrag wirft er das Problem der Wahrhaftigkeit des Sangs und der Minne auf. Dialoglieder lassen sich insofern auch als Diskurs über die Wahrheitsfähigkeit einer Kunstform und die Wahrhaftigkeit der Rolle des Sängers als Minnendem lesen. Mit der Dialogizität erfüllen die Lieder die Funktion, Minne als Kommunikationsmedium zu installieren, das zwischen den Geschlechtern reflexiv wird. Die Gattung Dialoglied wäre dann eine Metainstitution des Liebesdiskurses, in dem sowohl die Frage nach der Wahrhaftigkeit von Minne im Sang als höfischer Unterhaltungskunst als auch der Verhaltensnormen zwischen den Geschlechtern ausgehandelt werden (→ Minnesang in gender- und queertheoretischer Perspektive).

Betrachtet man Dialoglieder unter dem Aspekt des Aushandelns einer Minnebeziehung mit dem Sänger als werbendem Partner und der Dame als abweisender Figur, so erscheinen sie einem topischen Arsenal verpflichtet, in dem der Sänger seinen Liebesschmerz, seine Aufrichtigkeit, aber auch sein Begehren formuliert, während die Dame ihn zurückweist. Das Dialoglied würde dann in Szene setzen, was die Minnekanzone voraussetzt: Dass das Begehren des Mannes nicht zum Ziel kommen kann, wohl aber sein Dienst mit der Zuneigung der Dame und höfischem Ansehen belohnt werden kann. Da in der Tradition des Sangs seit dem hochhöfischen Sang der Sänger die Rolle des Minnenden überwiegend für sich reklamiert hat, ist es nicht verwunderlich, dass für die Dame in erster Linie die Rolle der Verkörperung des Sozialsystems übrigbleibt. Sie verkörpert die gesellschaftlich definierten Systemgrenzen für die Umsetzung des Kommunikationsmediums Minne in Handlung.

## Literatur

- ANJA BECKER: Lyrische und epische Stichomythien: Eilhart von Oberg – Heinrich von Veldeke – Albrecht von Johansdorf. In: *Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang*. Hg. von MARINA MÜNKLER. Bern u. a. 2011 (Publikationen zur ZfG 21), 253–271.
- INGRID BENNEWITZ: „Wie ihre Mütter“? Zur männlichen Inszenierung des weiblichen Streitgesprächs in Neidharts Sommerliedern. In: *Sprachspiel und Lachkultur. Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte. Rolf Bräuer zum 60. Geburtstag*. Hg. von ANGELA BADER u. a. Stuttgart 1994 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 300), 178–193.
- INGRID BENNEWITZ-BEHR, unter Mitwirkung von ULRICH MÜLLER (Hg.): *Die Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779). Transkription der Texte und Melodien*. Göppingen 1981 (GAG 356, Neidhart-Materialien 1).
- KATHARINA BOLL: *Alsô redete ein vrowe schoene*. Untersuchungen zu Konstitution und Funktion der Frauenrede im Minnesang des 12. Jahrhunderts. Würzburg 2007 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 31).
- MANUEL BRAUN: Die Künstlichkeit des dialogischen Liedes. In: *Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang*. Hg. von MARINA MÜNKLER. Bern u. a. 2011 (Publikationen zur ZfG 21), 19–34.

- SABINE CHRISTIANE BRINKMANN: Die deutschsprachige Pastourelle. 13. bis 16. Jahrhundert. Göppingen 1985 (GAG 307).
- CARMEN CARDELLE DE HARTMANN: Lateinische Dialoge 1200–1400. Literaturhistorische Studie und Repertorium. Leiden u. a. 2007 (Mittellateinische Studien und Texte 37).
- MARGRETH EGIDI: Der schwierige Dritte: Zur Logik der Botenlieder vom frühen Minnesang bis Reinmar. In: Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang. Hg. von MARINA MÜNKLER. Bern u. a. 2011 (Publikationen zur ZfG 21), 107–125.
- MANFRED EIKELMANN: Dialogische Poetik. Zur Kontinuität älterer poetologischer Traditionen des Minnesangs am Beispiel des Wechsels. In: Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik. Hg. von THOMAS CRAMER und INGRID KASTEN. Berlin 1999 (PhStQ 154), 85–106.
- JUTTA EMING: Gattungsmischung und Selbstbezüglichkeit. Die Dialoglieder in Ulrichs von Liechtenstein „Frauendienst“. In: Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang. Hg. von MARINA MÜNKLER. Bern u. a. 2011 (Publikationen zur ZfG 21), 185–208.
- GERD FRITZ: Grundlagen der Dialogorganisation. In: Handbuch der Dialoganalyse. Hg. von DEMS. und FRANZ HUNDSNURSCHER. Tübingen 1994, 177–201.
- HELLA FRÜHMORGEN-VOSS: Bildtypen in der Manessischen Liederhandschrift. In: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung. Hg. von HANS FROMM. Bd. 2. Darmstadt 1985 (WdF 608), 77–114.
- KATHRYN GRAVDAL: Camouflaging Rape. The Rhetoric of Sexual Violence in the Medieval Pastourelle. In: Romanic Review 76 (1985), 361–373.
- ROLF GRIMMINGER: Poetik des frühen Minnesangs. München 1969 (MTU 27).
- 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.
- BERND HÄSNER: Der Dialog. Strukturelemente einer Gattung zwischen Fiktion und Theoriebildung. In: Poetik des Dialogs. Aktuelle Theorie und rinascimentales Selbstverständnis. Hg. von KLAUS HEMPFER. Stuttgart 2004 (Text und Kontext 21), 13–66.
- KERSTIN HELMKAMP: Jenseits der Pastourelle. In: Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik. Hg. von THOMAS CRAMER und INGRID KASTEN. Berlin 1999 (PhStQ 154), 107–121.
- MATHIAS HERWEG: Der zerbrochene Krug, oder die Schande des Verführers. Zur ‚nachklassischen‘ deutschen Pastourelle. In: Wolfram-Studien 21 (2013), 67–100.
- ERNEST W. B. HESS-LÜTTICH: Dialog 1. In: RLW 1 (1997), 350–353.
- GERT HÜBNER: Minnesang im 13. Jahrhundert. Eine Einführung. Tübingen 2008 (Narr-Studienbücher).
- GERT HÜBNER: Vorgetragene Liebesdialoge. Die Poetik des Dialoglieds im Minnesang und im Korpus ‚Mönch von Salzburg‘. In: Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang. Hg. von MARINA MÜNKLER. Bern u. a. 2011 (Publikationen zur ZfG 21), 35–58.
- FRANZ HUNDSNURSCHER: Insistieren in Albrechts von Johansdorf Dialoglied. In: *wort unde wise, singen unde sagen*. Festschrift für Ulrich Müller zum 65. Geburtstag. Hg. von INGRID BENNEWITZ. Göppingen 2007 (GAG 741), 35–52.
- HERMINA JOLDERSMA: The Eavesdropping Male: „Gespielnengesprächslieder“ from Neidhart to the Present. In: Euphorion 78 (1984), 199–218.
- INGRID KASTEN: *geteiltez spil* und Reinmars Dilemma MF 165,37. Zum Einfluß des altprovenzalischen dilemmatischen Streitgedichts auf die mittelhochdeutsche Literatur. In: Euphorion 74 (1980), 16–54.
- INGRID KASTEN: Die Pastourelle im Gattungssystem der höfischen Lyrik. In: Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991. Hg. von CYRIL EDWARDS, ERNST HELLGARDT und NORBERT H. OTT. Tübingen 1996 (Publications of the Institute of Germanic Studies 56), 27–41.

- HANNES KÄSTNER: Minnegespräche: Die galante Konversation in der frühen deutschen Lyrik. In: Historical Dialogue Analysis. Hg. von ANDREAS H. JUCKER, GERD FRITZ und FRANZ LEBSANFT. Amsterdam u. a. 1999 (Pragmatics & Beyond NF 66), 167–188.
- BEATE KELLNER: Spiel der Liebe im Minnesang. Paderborn 2018.
- SONJA KERTH: ‚*Jô enwas ich niht ein eber wilde*‘. Geschlechterkonzeptionen im ‚Wechsel‘. In: ZfdA 136 (2007), 143–161.
- CHRISTIAN KIENING: Streitgespräch. In: RLW 3 (2003), 525–528.
- ERICH KÖHLER: Tenzzone. In: GRLMA 2/1/5 (1979), 1–15.
- JENS KÖHLER: Der Wechsel. Textstruktur und Funktion einer mittelhochdeutschen Liedgattung. Heidelberg 1997 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte).
- NORBERT KÖSSINGER: Stimmen und Stimmungen im Minnesang. Zu Dialogen beim Kürenberger (MF 8,9), bei Reinmar dem Alten (MF 177, 10) und in der Kerensteinballade. In: Das Dialoggedicht. Studien zur deutschen, englischen und romanischen Lyrik. Hg. von CHRISTINA JOHANNA BISCHOFF, TILL KINZEL und JARMILA MILDORF, Heidelberg 2017 (GRM-Beiheft 84), 99–128.
- JÜRGEN LEHMANN: Dialogizität. In: RLW 1 (1997), 365–357.
- TANJA MATTERN: An den Grenzen der Gattung. Zur Rezeption der Pastourelle in der mittelhochdeutschen Lyrik. In: Euphorion 110 (2016), 287–317.
- VOLKER MERTENS: Lehre – Werbung – Spiel. Dialogische Dimensionen von Walthers Lied L. 43,9 (Ton 20). In: Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang. Hg. von MARINA MÜNKLER. Bern u. a. 2011 (Publikationen zur ZfG 21), 209–227.
- VICTOR MILLET: Der Mutter-Tochter-Dialog und der Erzähler in Neidharts Sommerliedern. In: Frauenlieder. *Cantigas de amigo*. Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin). Berlin 6.11.1998, Apúlia 28.–30.3.1999. Hg. von THOMAS CRAMER u. a. Stuttgart u. a. 2000, 123–132.
- SEBASTIAN MÖCKEL: „Der süeze wehsel under zwein“. Intime Dialoge im mittelhochdeutschen Tagelied um 1200. In: Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang. Hg. von MARINA MÜNKLER. Bern u. a. 2011 (Publikationen zur ZfG 21), 127–155.
- JAN-DIRK MÜLLER: Strukturen gegenhöfischer Welt: Höfisches und nicht-höfisches Sprechen bei Neidhart. In: Höfische Literatur, Hofgesellschaft, Höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3. bis 5. November 1983). Hg. von GERT KAISER und DEMS. Düsseldorf 1986 (Studia humaniora 6), 409–451.
- JAN-DIRK MÜLLER: Männliche Stimme – weibliche Stimme in Neidharts Sommerliedern. In: DERS.: Minnesang und Literaturtheorie. Hg. von UTE VON BLOH und ARMIN SCHULZ, gemeinsam mit MANUEL BRAUN u. a. Tübingen 2001, 233–244.
- JAN-DIRK MÜLLER: Die Fiktion höfischer Liebe und die Fiktionalität des Minnesangs. In: Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik. Hg. von ALBRECHT HAUSMANN, unter Mitwirkung von CORNELIA LOGEMANN und CHRISTIAN RODE. Heidelberg 2004 (Euphorion-Beiheft 46), 47–64.
- MARINA MÜNKLER: Aspekte einer Sprache der Liebe. Minne als Kommunikationsmedium in den Dialogliedern des Minnesangs. In: Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang. Hg. von DERS. Bern u. a. 2011 (Publikationen zur ZfG 21), 77–104.
- SEBASTIAN NEUMEISTER: Das Spiel mit der höfischen Liebe. Das altprovenzalische Partimen. München 1969 (Poetica-Beiheft 5).
- SEBASTIAN NEUMEISTER: Die dialogischen Gedichte in der altprovenzalischen Literatur. In: Das Dialoggedicht. Studien zur deutschen, englischen und romanischen Lyrik. Hg. von CHRISTINA JOHANNA BISCHOFF, TILL KINZEL und JARMILA MILDORF, Heidelberg 2017 (GRM-Beiheft 84), 129–145.

- SILVIA A. RANAWAKE: Albrecht von Johansdorf, ein Wegbereiter Walthers von der Vogelweide? In: Wolfger von Erla. Bischof von Passau (1191–1204) und Patriarch von Aquileja (1204–1218) als Kirchenfürst und Literaturmäzen. Hg. von EGON BOSHOFF und FRITZ PETER KNAPP. Heidelberg 1994 (Germanistische Bibliothek, Reihe 3, Untersuchungen NF 20), 249–280.
- SILVIA RANAWAKE: *hübscher klaffe vil*: Das Werbegespräch Ulrichs von Winterstetten (KLD Nr. 11) und das deutsche Dialoglied. In: Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter. Hg. von NIKOLAUS HENKEL u. a. Tübingen 2003, 175–188.
- TIMO REUVEKAMP-FELBER: Fiktionalität als Gattungsvoraussetzung. Die Destruktion des Authentischen in der Genese der deutschen und romanischen Lyrik. In: Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450. DFG-Symposion 2000. Hg. von URSULA PETERS. Stuttgart 2001, 377–402.
- ANTJE SABLOTNY: Frau Minne im Dialog. Zum poetologischen Potential einer sprechenden Allegorie. In: Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang. Hg. von MARINA MÜNKLER. Bern u. a. 2011 (Publikationen zur ZfG 21), 157–183.
- RÜDIGER SCHNELL: Frauenlied, Manneslied und Wechsel im deutschen Minnesang. Überlegungen zu ‚gender‘ und Gattung. In: ZfdA 128 (1999), 127–184.
- MANFRED GÜNTHER SCHOLZ: Zu Stil und Typologie des mittelhochdeutschen Wechsels. In: JIG 21 (1989), 60–92.
- GISELA SIEBERT-HOTZ: Das Bild des Minnesängers. Motivgeschichtliche Untersuchungen zur Dichterdarstellung in den Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift. Diss. Marburg 1964.
- FRANZ VIKTOR SPECHTLER: Die Stilisierung der Distanz. Zur Rolle des Boten im Minnesang bis Walther und bei Ulrich von Liechtenstein. In: DERS.: Gesammelte Abhandlungen zur deutschen Literatur des Mittelalters. Hg. von MICHAELA AUER-MÜLLER, ULRICH MÜLLER und SIEGRID SCHMIDT. Göppingen 2006 (GAG 736), 223–246.
- MICHAEL STOLZ: Die Aura der Autorschaft. Dichterprofile in der *Manessischen Liederhandschrift*. In: Buchkultur im Mittelalter. Schrift – Bild – Kommunikation. Hg. von DEMS. und ADRIAN METTAUER, in Verbindung mit YVONNE DELLSPERGER und ANDRÉ SCHNYDER. Berlin u. a. 2005, 67–102.
- PETER STROHSCHNEIDER: „nu sehent, wie der singet!“ Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang. In: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit. DFG-Symposion 1994. Hg. von JAN-DIRK MÜLLER. Stuttgart 1996 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 17), 7–30.
- 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.
- RAINER WARNING: Der inszenierte Diskurs. In: Funktionen des Fiktiven. Hg. von DIETER HENRICH und WOLFGANG ISER. München 1983 (Poetik und Hermeneutik 10), 183–206.
- RAINER WARNING: Pastourelle und Mädchenlied. In: DERS.: Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus. Freiburg i. Br. 1997 (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae 51), 85–103.