



Notenbeispiel 1:
Die ersten 16 Phrasen aus:
Terry Riley, *In C* (1964)

linearen Ablaufs, der Rileys Musik mit der Reichs verbindet, hat Riley selbst stärkeren Wert auf das improvisatorische Element in seiner Musik gelegt und wurde zu Recht als ein ausübender Musiker bezeichnet, der auch komponiert (im Gegensatz zu Reich als Komponisten, der auch als Musiker in Erscheinung tritt). Der enge Konnex zur Praxis wird in Stücken wie *A Rainbow in Curved Air* (1967) deutlich, einer lang ausgedehnten Improvisation über zwei unterschiedlich lange Phrasen »für die linke Hand«, wobei Riley mehrere Instrumente hintereinander einspielte. Die technischen Vorkehrungen für dieses Stück – eine Zeitverzögerung, mit deren Hilfe man auf das reagiert, was man zuvor spielte – wurde von vielen Musikern imitiert. Spätere Arbeiten, insbesondere nach dem jahrelangen Kontakt zu Pandith Pran Nath, bei dem auch Young studierte, entfernten sich noch weiter von dem minimalistischen Idiom. Young entwickelte seine Langtonwerke aus dem seriellen Komponieren (Vorbereitung im Oktett *for brass* [1957], weitergeführt im Streichtrio [1958]). Nach dem Zusammentreffen mit Cage 1959 in Darmstadt und seinem Umzug von der Westküste nach New York im darauffolgenden Jahr zeigte er sich von der Fluxus-Bewegung (→ Fluxus) beeinflusst; dennoch blieb die Vorliebe für das »lange Aushalten« von Tönen bestehen, etwa in der *Composition 1960 # 7*, wo die Legende zu einer einzigen notierten Quinte lautet: »To be held for a long time« (Abb. 1). Was in dem Fluxus-Stück sich erstmals andeutete, realisierte Young bald in seinen (idealerweise) ununterbrochenen Klanginstallationen in seinem New Yorker Loft an der Church Street, aus denen später das sog. *Dream House* werden sollte: 24 Stunden täglich erzeugten Sinusgeneratoren einen *drone* (Bordun) über den Youngs Ensemble, das *Theater of Eternal Music*, in langen Tönen improvisierte, wozu aber auch die Lichtinstallationen von Youngs Ehefrau Marian Zazeela gehörten (*The Tortoise, His Dreams and Journeys*). Am kontroversesten von den vier ursprünglichen Minimalisten wird gemeinhin Ph. Glass beurteilt. Einerseits hat Glass in seinen 1969 geschriebenen, aus einzelnen »Modulen« zusammengesetzten Kompositionen *Two Pages*, *Music in Fifths*, *Music in Similar Motion* und *Music in Contrary Motion* den minimalistischen Gedanken tatsächlich auf die Spitze getrieben, indem er auf all jene Verfahrensweisen verzichtete, die das einfache Ausgangsmaterial bei Reich und Riley komplizierten und in manchen Kompositionen auf den Charme der bloßen Fingerübung zu setzen schien. In seinen späteren Arbeiten nahm Glass diese einstige Strenge jedoch schrittweise immer mehr zurück: Ist in der *Music in 12 Parts* (1971–1974) eine tonale, jedoch noch nicht funktionale Harmonik zu beobachten, greift er in seinem Violinkonzert (1987) auf eine funktionale Harmonik zurück, in der das Glass-typische Flirren und die aufgefächerten Harmonien nur mehr Dekoration sind, während tatsächlich – etwa im dritten Satz des Konzerts – auf traditionelle Muster wie das barocke Concerto zurückgegriffen wird. Zum Besten unter den Minimalisten avancierte er aber mit seinen Opern *Einstein on the*

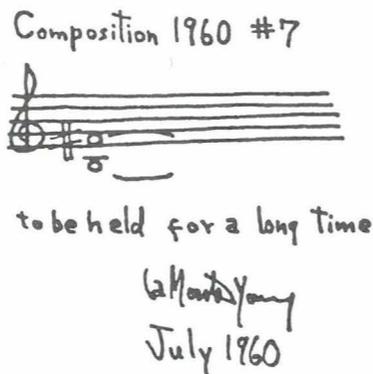


Abb. 1:
La Monte Young,
Composition 1960 # 7

Beach (1976), *Satyagraha* (1980) und *Echnaton* (1984) und der Musik zum Film *Koyaanisqatsi* (1981), deren Erfolg jedoch untrennbar ist von der Mitarbeit solch namhafter Regisseure wie Robert Wilson.

Von einer zweiten Generation von Minimalisten zu sprechen ist insofern irreführend, als ihr auch Musiker angehören, die – wie Pauline Oliveros (*1932), eine Mitbegründerin des San Francisco Tape Music Center – zwar schon früh an Verfahrensweisen der Minimal music teilhatten, aber erst später international bekannt wurden, während Glass objektiv ein Nachzügler war, der erst durch die Kenntnis von Rileys *In C* zu modularen Kompositionsverfahren gelangte. Andere wiederum, wie Ph. Corner, werden heute hauptsächlich unter der Kategorie der Fluxuskünstler rezipiert. Zu den heute bekanntesten Minimalisten gehören die Komponisten/Kommentatoren Michael Nyman und Tom Johnson (*1939). Der Engländer Nyman, der als Filmkomponist ein Massenpublikum erreichte, veröffentlichte 1974 ein Buch, in dem er die Minimal music im Kontext der Cage-Tradition beschrieb. Johnson, ein Schüler Feldmans, der seit 1983 in Frankreich lebt, hatte in den 1970er Jahren für das New Yorker Wochenblatt *The Village Voice* Rezensionen geschrieben, die heute, in Buchform zusammengefasst, so etwas wie eine inoffizielle Geschichte der Minimal music und ihrer Rezeption darstellen (T. Johnson 1989). In seinen eigenen Werken verbindet er die Minimal music oft mit ironischen selbstreferentiellen Texten, wie es auch Alvin Lucier in seinem berühmten *I am Sitting in a Room* (1970) getan hatte, in dem die Erklärung des Stückes gleichzeitig das klangliche Ausgangsmaterial liefert. Doch haben Johnsons Stücke zumeist einen theatralischen oder halbtheatralischen Zug, so etwa *Nine Bells* (1979), in denen der Spieler nach vorgegebenen Mustern zwischen neun Glocken umhergeht und aus dieser Bewegung heraus anschlägt (Abb. 2). Der Minimalismus, den Johnson in seinen »Opern« auf die Bühne gebracht hat, ist an Konsequenz kaum zu überbieten und erscheint wie sarkastischer Kommentar an der vergleichsweise kulinariischen Üppigkeit von Publikumserfolgen wie *John Adams' (*1947) Oper Nixon in China* (1987), die von der Kritik immer noch als minimalistisches Werk bezeichnet wird.

IV. Minimal music als Mainstream der musikalischen Alltagskultur

Die Geschichte der Minimal music bis zur Gegenwart zu verfolgen käme einer Bestandsaufnahme der wichtigsten Strömungen der musikalischen Alltagskultur gleich. Minimalistische Musik, die jenseits der zweiten Generation der Minimalisten längst nicht mehr so benannt wird, nimmt heute ein breites Spektrum populärer und funktionaler Musik ein, so daß man von einer Teilnahme am musikalischen Mainstream sprechen kann: Von den musikalischen Signets von Rundfunkanstalten über die Werbung bis hin zur Musik der Techno-Generation wird endlose Wiederholung um

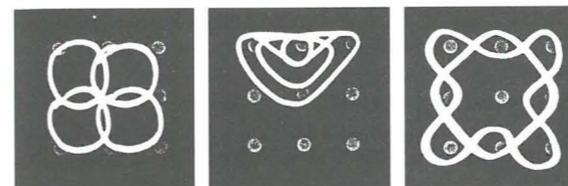


Abb. 2: Bewegungsschemata aus:
Tom Johnson, *Nine Bells* (1979)

der Wiederholung Willen zum unverzichtbaren Bestandteil der »unterhaltenen Welt«. Ob kommerzialisiert oder nicht, muß der gesamte Katalog der musikalischen Jugendkultur der 1990er Jahre eingeschlossen werden, von New Age über Hip-Hop und House-Music bis zu dem Gegensatzpaar der Ambient-Music, die sich in pseudomeditativer Ruhe ergeht und dem sog. Trance, zu dem getanzt wird. Zu den Musikern, die als Vermittler zur Jugendkultur auftraten, gehören Gruppen wie *Kraftwerk* und *Soft Machine* sowie Musiker wie Brian Eno, Robert Fripp, Mike Oldfield und Klaus Schulze. Bemerkenswerte Mischungen aus kommerzieller Tanzmusik und politischer Kundgebung stellen »schwarze« Underground-Produktionen dar, die, um nur ein Beispiel zu nennen, in den 1990er Jahren Hip-Hop-Tanzrhythmen mit minimalistischen Sprachrepetitionen aus einer Rede von Malcolm X im Stile von Reichs *Come Out* vermischen. Psychoakustische Phänomene spielen in der Techno-Musik allgemein eine bedeutende Rolle, auch wenn es nicht mehr auf subtile, künstlerisch formbare Details ankommt, sondern lediglich auf die reine Wirkung auf die menschliche Physis. Die Motorik der Musik täuscht eine Dynamik vor, die real – die Musik bewegt sich ebenso wenig vom Fleck wie der zappelnde »Raver« (der Anhänger der Techno-Popmusik) – nicht existiert. Das unendliche mechanische Abschnurren der Klänge, deren Schlagfrequenz genau kalkuliert ist und oft einer erhöhten Herzfrequenz ähnelt, vollendet das Unternehmen der De-Individualisierung der Musik der Minimalisten in einer Weise, daß weniger die Klangerfinder, sondern die Discjockeys zu den Szenestars avancieren.

LITERATUR L. M. YOUNG/M. ZAZEELA, *Selected Writings*, Mn. 1969 ■ M. NYMAN, *Experimental Music. Cage and Beyond*, N.Y. 1974 ■ S. REICH, *Writings about Music*, Halifax/N.Y. 1974 ■ R. PALMER, *La Monte Young – A Father Figure for the Avantgarde*, in: *The Atlantic Monthly*, May 1981, 48–54 ■ K. EBEBEKE, *minimal-music*, in: *SMZ* 122, 1982, 140–147 ■ 1962 Wiesbaden FLUXUS 1982. Eine kleine Gesch. von Fluxus in drei Teilen, Wbden. 1983 ■ G. KUBIK, *Die Amadinda Musik von Buganda*, in: A. Simon (Hrsg.), *Musik in Afrika*, Bln. 1983, 139–165 ■ W. MERTENS, *American Minimal Music*, L. 1983 ■ J. ROCKWELL, *All American Music. Composition in the Late 20th Century*, N.Y. 1984 ■ PH. GLASS, *Music by Philip Glass*, hrsg. von R. T. Jones, N.Y. 1987 ■ T. JOHNSON, *The Voice of New Music*, New York City 1972–1982, Eindhoven 1989 ■ R. FANSELAU, *Steve Reich*, in: *Komponisten der Gegenwart*, Mn. 1992 (Loseblattlexikon) ■ G. LIGETI, *Über eigene Werke. Ein Gespräch mit Delf Gojowy* (1988), in: *Hamburger Jb. für Mw.*, Laaber 1991, 349–361 ■ T. MIE-GANG (Hrsg.), *Semantics. Neue Musik im Gespräch*, Hofheim 1991 ■ E. STRICKLAND, *American Composers. Dialogues on Contemporary Music*, Bloomington 1991 ■ P.-H. PARSY, *Art minimal*, P. 1992 ■ C. RAAB, *Art. Philip Glass, Steve Reich, Terry Riley*, in: *Metzlers Komponisten Lexikon*, Stg. 1992 ■ N. BENEZRA, »Eine andere Sprache sprechen: Malerikritik und die Anfänge von Minimal Art und Konzeptkunst, in: *Amerikanische Kunst im 20. Jh. Malerei und Plastik 1913–1993*, hrsg. von C. M. Joachimides, Mn. 1993, 133–142 ■ J. W. BERNARD, *The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music*, in: *Perspectives of New Music* 31, 1993, 86–133 ■ F. COLPITT, *Minimal Art: The Critical Perspective*, Seattle 1993 ■ D. SCHWARZ, *Listening Subjects: Semiotics, Psychoanalysis, and the Music of John Adams and Steve Reich*, in: *Perspectives of New Music* 31, 1993, 24–56 ■ E. STRICKLAND, *Minimalism: Origins*, Bloomington 1993 ■ F. R. LOVISA, *minimal-music. Entwicklung, Komponisten, Werke*, Dst. 1996.

WERNER GRÜNZWEIG

Minnesang

INHALT: I. Begriffsbestimmung. – II. Quellen. – III. Die einzelnen Phasen und die wichtigsten Autoren. 1. Donauländischer Minnesang (ca. 1150 bis ca. 1180). 2. Die Rezeption romanischer Vorbilder (ca. 1170 bis ca. 1190). 3. Klassischer Minnesang (ca. 1190 bis ca. 1210). 4. Walther von der Vogelweide. 5. Neidhart. 6. Der späte Minnesang (ca. 1230 bis ca. 1350). – IV. Strophenformen. 1. Donauländischer Minnesang. 2. Romanischer Einfluß. 3. Klassischer und später Minnesang. – V. Melodieüberlieferung. – VI. Forschungsgeschichte.

I. Begriffsbestimmung

Als Minnesang bezeichnet man die aus dem Zeitraum von etwa 1150 bis etwa 1350 überlieferte deutsche Liebeslieddichtung. Thema ist die Liebe, das richtige gegenseitige Verhalten von Mann und Frau, jedoch nicht in allgemein-lehrhafter Sprechweise, sondern als persönliches Erlebnis, meist als Sprechen eines Ich über sein Verhältnis zu einem Gegenüber anderen Geschlechts, über seine Erfahrungen und Empfindungen. Das mhd. Wort *minne* (ahd. *minna*), das im Spätmittelalter außer Gebrauch kam und durch *liebe* ersetzt wurde, hängt etymologisch mit *meinen*, lat. *mens, memini, moneo*, griech. *μνήσκω* zusammen; Grundbedeutung ist »das Denken an etwas, das Gedenken«. Von daher kann das Wort allgemein »Gedenken«, »Erinnerung«, auch »Gedächtnistrunk« (*minne trinken*) bedeuten, vor allem aber »liebendes Gedenken«, »Liebe« (zu Gott, zu einem Freund, überhaupt zu einem anderen, zu einer Frau); als Ergebnis von Zuneigung und Wohlwollen heißt *minne* auch »gütliche Einigung«.

Der Minnesang, der seine gleichzeitige Entsprechung in der Kunst der provenzalischen Troubadors und der nordfranzösischen Trouvères (→ Troubadours-Trouvères) hatte, war adlige Ständedichtung. In ihrer Liebeslieddichtung suchte die weltliche Oberschicht des Mittelalters – ebenso wie in anderen in diesem Bereich kultivierten literarischen Formen in der Volkssprache, vor allem auch dem Höfischen Roman – sich selbst darzustellen, Probleme zu behandeln, die die Mitglieder der höfischen Gesellschaft betrafen. Es handelt sich beim Minnesang demnach nicht um »privater« Liebesdichtung. Der Sänger trat in einer Rolle, meist in der des betroffenen Liebhabers, vor die Hofgesellschaft. Bringt er, wie es üblich ist, sein eigenes Ich ins Spiel, so spricht er in der Regel von einem exemplarischen Fall, in dem sich mehrere oder viele erkennen können.

Nicht mehr mit einbezogen wird im folgenden die Liebeslieddichtung nach etwa 1350. Sie folgt thematisch und typologisch teilweise anderen Konzepten, auch änderte sich zum Teil die Trägerschaft, da neben höfischen Kreisen nun mehr und mehr auch das Stadtbürgertum an Bedeutung gewann (vgl. dazu Kap. III.6.).

II. Quellen

Aus dem Zeitraum von etwa 1150 bis etwa 1350 haben sich rund 1200 Minnelieder von etwa 110 Autoren erhalten. Die meisten Überlieferungsträger stammen aus dem späten 13. Jh. und aus der ersten Hälfte des 14. Jh.; in späterer Zeit wurden Minnelieder nur noch im Ausnahmefall überliefert (in der Hauptsache beschränkte sich die Überlieferung auf Neidhartlieder). Am wichtigsten sind die drei alemannischen Sammelhandschriften: A = Kleine Heidelberger Liederhandschrift (D-Heu, Cpg.357; Ende 13. Jh., Elsaß), B = Weingartener Liederhandschrift (D-Sl, HB XIII,1; Anfang 14. Jh., Konstanz) und vor allem C = Große Heidelberger (Manessische) Liederhandschrift (D-Heu, Cpg.848; 1. Hälfte 14. Jh., Zürich). Für die Minnesangsüberlieferung von geringer Bedeutung (ein Minnelied des Wilden Alexander, 12 Minnelieder Wizlows) ist die für die → Sängspruchdichtung überaus wichtige Melodiehandschrift J (→ Jenaer Liederhandschrift, D-Ju, El.Fol.101; 1. Hälfte 14. Jh., Wittenberg?). Alle genannten Handschriften enthalten, geordnet unter ihren Namen, die Lieder zahlreicher Autoren. Wichtige Autorhandschriften, die lediglich einzelne

Dichterkorpora tradieren, sind E (Würzburger Liederhandschrift, D-Mu, 2^o cod.ms.731; E ist Bestandteil des Hausbuchs des Würzburger Protonotars Michael de Leone, um 1350, in dessen Kapiteln XXIV und XXV, der Liederhandschrift, Lieder Walthers von der Vogelweide und Reinmars des Alten gesammelt sind), Neidhart-R (Riedegger Handschrift, D-B, Mgf.1062; Ende 13. Jh., Niederösterreich), Neidhart-c (D-B, Mgf.779; 1461/1466, Nürnberg, mit Melodien). Dazu kommen verstreute Aufzeichnungen einzelner Lieder in Handschriften mit im übrigen andersartigen Texten (Streuüberlieferung). Am wichtigsten ist M (→ Carmina Burana, D-Mbs, Clm.4660; um 1230, Südtirol?). Schließlich gibt es relativ zahlreiche Handschriftenfragmente.

III. Die einzelnen Phasen und die wichtigsten Autoren

1. Donauländischer Minnesang (ca. 1150 bis ca. 1180)

Am Beginn des deutschen Minnesangs stehen sechs Autoren, deren Gruppe nach der Herkunft der meisten von ihnen als Donauländischer Minnesang bezeichnet wird. Dazu gehören Der von Kurenberg, Meinloh von Sevelingen, der Burggraf von Regensburg, der Burggraf von Rietenburg, Dietmar von Eist und Kaiser Heinrich (der Staufer Heinrich VI., † 1197). Romanischer Einfluß ist nur vereinzelt feststellbar. Das Milieu der Lieder ist aristokratisch: ein Ritter liebt eine adlige Dame, Attribute wie Pferd, Jagdfalke, eiserne Rüstung spielen eine Rolle. Die Eigenständigkeit des Donauländischen Minnesangs zeigt sich vor allem in der Darstellung des Verhältnisses von Mann und Frau. Beide erscheinen in Sprecherrollen. Der Mann dominiert, er ist frei, zu kommen und zu gehen, er erteilt der Geliebten Anweisungen und Ratschläge; freilich leidet auch er an der Sehnsucht nach ihr. Die Frau erscheint als vom Mann abhängig und von den Aufpassern der höfischen Gesellschaft – der *huote*, den *merkaren* – bedroht. Überwiegend ist nicht von Versagen und von vergeblicher Hoffnung die Rede, sondern vom Wunsch nach Liebesgewährung und der Sehnsucht nach ihrer Wiederholung. Neben Männerstrophen stehen Frauenstrophen (ein Frauenlied ist etwa das berühmte Falkenlied des Kurenbergers, die Klage einer Frau um den Geliebten). Neben Dialogen steht die besonders charakteristische Form des Wechsels: Mann und Frau sprechen in aufeinander bezogenen Monologen über ihre Liebe. Vereinzelt findet sich bei Dietmar von Eist auch ein Tagelied: die Liebenden müssen sich nach einer Liebesnacht am Morgen trennen.

2. Die Rezeption romanischer Vorbilder (ca. 1170 bis ca. 1190)

Seit etwa 1170 rezipierten die Minnesänger Rudolf von Feins, Graf von Neuenburg im Schweizer Jura (urkundlich belegt 1158-1192), der bedeutende Reichsministeriale Friedrich von Hausen († 1190), der auch als Epiker berühmte Heinrich von Veldeke, ferner Bernger von Gutenburg und Hartwic von Rute romanische, d.h. provenzalische, daneben altfranzösische Vorbilder. Sie übernahmen teilweise Strophenformen und Melodien, in manchen Fällen wurden romanische Texte bearbeitet oder sogar übersetzt. Entscheidend war vor allem, daß man aus der Romania das Ideal der Hohen Minne (provenzalisch *fin'amors*, altfrz. *amour courtois*) übernahm. Minne stellt sich nunmehr (in Analogie zum Lehensdienst) als Minnedienst dar. Der Liebende Mann nimmt alle Mühsal vergeblichen Dienens auf sich, er hofft stets auch auf sexuelle Erfüllung (er dient *uf wân*, d.h. in der Hoffnung auf Erhöhung), erreicht sie jedoch niemals. Die Frau kommt nurmehr selten zu Wort. Sie ist als hoch über dem Mann stehend dargestellt. Aus der vergeblichen Hoffnung ergibt sich für den Mann fortwährendes Leid. Doch liegt ein Gewinn des Minnedienstes darin, daß das Leid die Sensibilität steigert, ein erhöhtes Daseinsgefühl verschafft. Hauptsächliche Darstellungsform ist die monologische Minneklage des Sängers-Ichs über die Nichterhöhung durch die Dame. Der Sänger fleht die Dame – deren Name niemals genannt wird – an, er lobt und rühmt sie, weist auf die lange Dauer seiner Bemühungen hin und stellt sein Leid

heraus. Dialoge und Wechsel sind selten. Ein wichtiges Motiv ist bei einigen Autoren, insbesondere bei Friedrich von Hausen, das Moment der vorübergehenden Trennung, vor allem dadurch, daß der Ritter genötigt ist, auf den Kreuzzug zu gehen (Kreuzlieder). Die Sprache ist gewählt, erzählende Elemente treten, anders als im Donauländischen Minnesang, ganz zurück.

3. Klassischer Minnesang (ca. 1190 bis ca. 1210)

Die dritte Phase der Geschichte des Minnesangs wird durch eine Reihe bedeutender, unverwechselbar eigengeprägter Autoren bestimmt. Bei aller Besonderheit im einzelnen ist ihnen gemeinsam, daß sie Minnesang der Hohen Minne dichten und daß ihre Darstellungsformen, auch die Strophenformen, und ihre Sprache von dem in der vorausgehenden Phase Erreichten ausgehen. Romanischen Vorbildern direkt verpflichtet sind sie nurmehr ganz selten; der Minnesang bleibt fortan ohne nähere Beziehungen zur Romania. Von dem Alemannen Hartmann von Aue (Schaffenszeit etwa 1185-1205), einem der herausragenden Epiker der Zeit, sind 18 Liedtexte erhalten; zu den Höhepunkten mittelalterlichen Liedschaffens gehören seine drei Kreuzlieder. Auch bei dem Passauer Ministeriale Albrecht von Johansdorf (urkundlich belegt 1180-1206; 12 Lieder) spielt die Kreuzzugsthematik eine Rolle; gegenüber Friedrich von Hausen und Hartmann von Aue erscheint sie freilich entproblematisiert. Die Liedtexte des Thüringers Heinrich von Morungen (um 1200), eines der bedeutendsten Lieddichter des Mittelalters, sind vielfach durch eine suggestive, bisweilen geradezu tranceartige Bildlichkeit gekennzeichnet. Die meisten der 35 Lieder Morungens sind Minneklagen, daneben finden sich ein Werbungslid, eine Liebesversicherung, zwei Preislieder, eines der seltenen Freudenlieder (der Sänger jubelt über eine zusagende Äußerung der Geliebten); in seinem einzigen Tagelied greift der Dichter die alte Darstellungsform des Wechsels wieder auf. Der zeitweise wohl am Wiener Herzogshof tätige Elsässer (?) Reinmar der Alte (um 1200; über 60 Lieder) erweist sich im Zentrum seines Schaffens, den Minneklagen, als Sänger der Trauer, des eindringlichen Monologisierens, der virtuoseren Reflexion. Die Frage nach der Echtheit zahlreicher unter Reinmars Namen überlieferter Texte unterschiedlicher Typen ist vieldiskutiert, indes nicht definitiv zu lösen. Im schmalen Liedœuvre Wolframs von Eschenbach (Schaffenszeit ca. 1200 bis ca. 1220; 9 Lieder), des bedeutendsten deutschen Romandichters des Mittelalters, dominieren Tagelieder, unterschiedliche Darstellungen der Situation eines Liebespaars beim morgendlichen Erwachen; soweit in der Überlieferung faßbar, erscheint bei Wolfram erstmals die zusätzliche Figur des Wächters.

4. Walther von der Vogelweide

Walther von der Vogelweide (Schaffenszeit ca. 1190 bis ca. 1230) war der vielseitigste und bedeutendste Lieddichter seiner Epoche. Neben zahlreichen Minneliedern verfaßte er Sangsprüche sowie religiöse Lieder (darunter einen Leich und die Kreuzlieder). In Walthers Minneliedproduktion widerspricht sich vieles, manche Positionen scheinen unverträglich nebeneinander zu stehen. Die Forschung sucht die Widersprüche dadurch aufzuheben, daß sie die Lieder in das Modell einer zeitlichen Entwicklung einbringt; dabei gibt es freilich nur die Möglichkeit einer relativen Chronologie: 1. Lieder, die dem Modell des Minnesangs der Hohen Minne in der Art Reinmars des Alten deutlich verpflichtet sind, die jedoch qualitativ noch etwas anfängerhaft wirken; 2. Minnesang der Hohen Minne, dabei auch Texte, die polemisch gegen Reinmar gerichtet sind; 3. die Mädchenlieder als eine Art Gegenpoesie zum Minnesang der Hohen Minne (der Sänger träumt von Liebeserfüllung bei einem einfachen Mädchen), statt der Trauer finden sich scherzhafte Elemente, Anregungen bot der mittellateinisch-romanische Liedtyp der Pastourelle (Begegnung zwischen Kleriker oder Ritter und einer Hirtin in freier Natur);

4. Lieder, in denen Liebe auf Gegenseitigkeit gefordert, das Konzept der Hohen Minne zur Diskussion gestellt wird; 5. die sog. Lieder der neuen Hohen Minne, d.h. Texte, in denen es weniger um individuelle Liebeswünsche geht als darum, den zivilisatorischen Wert von Minne und Minnesang gegenüber den Bedrohungen der höfischen Kultur herauszustellen. Freilich ist dieses chronologische Modell nicht mehr als eine Hypothese. Es erscheint keineswegs unmöglich, daß Walther Lieder mit unterschiedlichen Konzepten zur gleichen Zeit geschaffen und in seinen Vortragsprogrammen geführt hat.

5. Neidhart

Die Besonderheit von Neidharts Lieddichtung (Schaffenszeit ca. 1210 bis ca. 1240) besteht in der Transposition der Grundsituation des höfischen Minnesangs in ein ihr gänzlich unangemessenes Milieu. Die Lieder spielen nicht im höfischen Rahmen, sondern in bäuerlicher Umgebung. Der Liebhaber tritt als Ritter auf, seine Minnedamen sind indes Bauernmädchen und Bauernweiber, seine Konkurrenten Bauernburschen, Schauplatz ist das Dorf. Erhabene Gefühlsäußerungen und dem höfischen Minnesang entlehnte Ausdrucksmittel stoßen schroff mit der derben, oft obszönen sachlichen und sprachlichen Realität der bäuerlichen Sphäre zusammen, die bis dahin nie in der deutschen Literatur erschienen war. Literarische Anregungen könnten von Walthers von der Vogelweide Mädchenliedern und von mittellateinischen und romanischen Pastourelle ausgegangen sein. Der Hintergrund des Minnesangs der Hohen Minne und seine Kenntnis beim Publikum sind vorausgesetzt. Neidhart hat sich selbst zwei unterschiedliche Liedtypen geschaffen: die Sommer- und die Winterlieder. In den in der schönen Jahreszeit spielenden Sommerliedern erscheint der Rittersänger als Sehnsuchtsziel der Bäuerinnen (Mutter-Tochter-Gespräche, Gespielinnengespräche). Die Zeit der Winterlieder ist die des Tanzes in der Stube. Der Rittersänger ist hier der meist erfolglos Werbende, Gegenstand seiner Bemühungen sind Bauernmädchen, die bäuerlichen Rivalen treten gewöhnlich handgreiflich auf. In angehängten »Trutzstroph« polemisieren Bauernburschen gegen den Rittersänger – nach heutigem Verständnis wendet der Sänger sich in der Bauernrolle gegen sich selbst. In die späten Winterlieder mischen sich zeitaktuell-düstere Züge. Neidharts Lieddichtung, von Walther von der Vogelweide offensichtlich als Bedrohung empfunden, erfreute sich bis in das 15. Jh. unerhörter Beliebtheit. Vielfach wurde von namentlich bekannten, aber auch von anonymen Autoren in Neidharts Manier gedichtet, so daß die Unterscheidung echter und unechter Strophen und Lieder nicht immer sicher vorgenommen werden kann.

6. Der späte Minnesang (ca. 1230 bis ca. 1350)

Der hinsichtlich der Überlieferung sehr umfangreiche späte Minnesang – ca. 750 Liedtexte von rund 90 Autoren – erscheint gegenüber den früheren Phasen ärmer an Formen, Themen und hinsichtlich des Problemgehaltes; Innovationen finden sich relativ selten. Minnesang war mittlerweile zur selbstverständlichen Gebrauchskunst geworden, zu Gesellschaftskunst, die bei höfischen Festen anscheinend unentbehrlich war, bei der es aber nicht oder doch kaum mehr darum ging, Fragen des Selbstverständnisses von Autoren und Hörern zu diskutieren. In der Regel genügte es, wenn das gegebene Schema – meist das der Hohen Minne – auf ansprechende Weise erfüllt wurde. Gleichwohl sind auch aus dieser Phase des Minnesangs interessante und manchmal originelle Texte überliefert. Die Namen der Autoren zeigen, daß der Minnesang weiterhin vielfach eine Kunstübung adliger Dilettanten war, während die Zahl der Berufsdichter, die sich beteiligten, verhältnismäßig klein ist. Hochadlige Minnesänger waren etwa der deutsche König Konrad IV. († 1254; 2 Lieder), König Wenzel II. von Böhmen († 1305; 3 Lieder), Herzog Johann I. von Brabant († 1294; 9 Lieder), Otto von Botenloben,

Graf von Henneberg († 1244; 12 Lieder). Unter die Freiherren oder Ministerialen zählen etwa Burkart von Hohenfels (bezeugt bis 1242; 18 Lieder), Gottfried von Neifen (bezeugt bis 1255; 51 Lieder), Ulrich von Winterstetten (bezeugt bis 1280; 40 Lieder) – diese drei gehören zum spätaustriischen Dichterkreis um die Könige Heinrich (VII.) und Konrad IV. –, ferner Ulrich von Lichtenstein († 1275; 58 Lieder). Berufsautoren waren unter anderem der Tannhäuser († nach 1266; 6 Lieder), der Wilde Alexander (Mitte/Ende 13. Jh.; 2 Lieder), Konrad von Würzburg, der vielseitigste Dichter des 13. Jh. († 1287; 23 Lieder), und Heinrich Frauenlob († 1318; 7 Lieder).

Was die Liedtypen angeht, so dominieren in weitem Abstand die Minneklagen, recht häufig sind daneben Preislieder, in denen entweder eine bestimmte, freilich nicht namentlich genannte Frau gerühmt wird, oder die Frauen im allgemeinen. Relativ selten sind Freudenlieder, in denen der Sänger sich über die angeblich bevorstehende Erhöhung durch die Dame freut, und Absagelieder, in denen er ihr den Dienst aufkündigt. Häufig sind Tagelieder, bisweilen finden sich Tanzlieder in der Art Neidharts, gelegentlich Pastourelle. Herausragende Autoren sind besonders die schon genannten Dichter aus dem spätaustriischen Dichterkreis; teilweise an Walther von der Vogelweide, jedoch auch an Gottfried von Neifen orientierte sich der steirische Ministeriale Ulrich von Lichtenstein. Von späteren Dichtern ist besonders Steinmar (2. Hälfte 13. Jh.; 14 Lieder) zu erwähnen, der in seinem Herbstlied die Genüsse des herbstlichen Schlemmens mit der Freudlosigkeit vergeblichen Minnedienstes kontrastierte und damit zum Schöpfer des spätmittelalterlichen Schlemmerliedes wurde. An der Zusammenstellung der Manessischen Liederhandschrift beteiligt war vermutlich der vielseitige Zürcher Dichter Johannes Hadloub (urkundlich belegt 1302; 52 Lieder).

Spätere Liebeslieddichter wie der Mönch von Salzburg (2. Hälfte 14. Jh.), Eberhard von Cersne (um 1400), Hugo von Montfort (1357-1423), Oswald von Wolkenstein (1377/78-1445) sowie die zahlreichen anonym überlieferten Liebeslieder der Liederbücher des 15. Jh. lassen sich nicht mehr dem älteren Minnesang zuordnen. Die Liebeskonzeption ist nunmehr verändert. Es geht nicht mehr um Hohe Minne und Liebesdienst, vielmehr sind die Liebenden sich in den meisten Liedern »einig«. Die Liebe ist in der Regel ohne Spannungen und Konflikte, meist wird das gegenseitige Verhältnis allenfalls »von außen« gestört: einer der Partner wendet sich einem dritten zu; die Liebenden können räumlich getrennt sein; sie können nicht zueinander kommen, weil die Austräger und Klatschbasen (»Klaffere«) sie an der Liebeserfüllung hindern. Die Liedtypen des älteren Minnesangs begegnen in vielfach modifizierter Gestalt – Werbungslieder, Hoffnungslieder, Liebesklagen (meist über die Störung »von außen«), Liebesversicherungen, Abschiedsklagen, Tagelieder, Pastourelle u.a. (vgl. H. Brunner 1978, D. Sittig 1987).

IV. Strophenformen

1. Donauländischer Minnesang

In formaler Hinsicht kennzeichnend für den Donauländischen Minnesang sind in erster Linie Strophenformen (Töne), die aus Langzeilen gebaut sind bzw. in denen Langzeilen mit Kurzzeilen kombiniert sind. Unter Langzeilen versteht man Verszeilen aus mindestens sechs Takten mit regelmäßiger Zäsur nach der dritten Hebung bzw. nach der darauffolgenden Senkung. Als Beispiel diene Strophe 6 aus dem II. Ton des Kurenbergers:

ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr.
dô ich in gezamete, als ich in wolte hân,
und ich im stin geviedere mit golde wol bewant,
er huop sich uf vil hôte und vlouc in anderiu lant.

x / \dot{x} x / \dot{x} x / \dot{x} x // \dot{x} x / \dot{x} x / \dot{x} i	3-3	a
/ \dot{x} x / \dot{x} x / \dot{x} x // x / \dot{x} x / \dot{x} x / \dot{x} i	3-3	a
x / \dot{x} x / \dot{x} x / \dot{x} x // x / \dot{x} x / \dot{x} x / \dot{x} i	3-3	b
x / \dot{x} x / \dot{x} x / \dot{x} x // x / \dot{x} x / \dot{x} / \dot{x} x / \dot{x} i	3-4	b

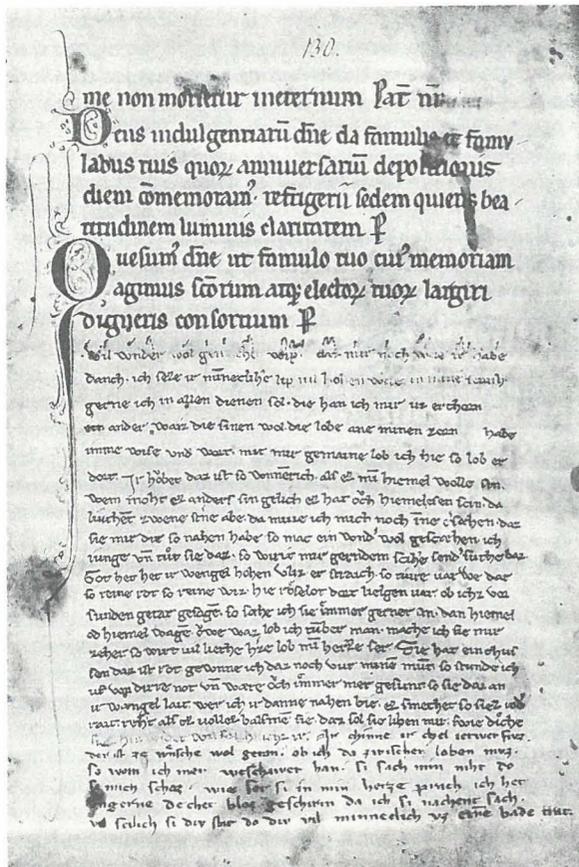


Abb. 1: Fragment einer neumierte Melodie aus der Handschrift N (A-KR, Cod.127, fol. 130r)

Der Ton ist identisch mit der Strophenform des Nibelungenliedes (aufgezeichnet um 1200); ob der Kurenberger sie aus mündlichen Vorstufen des Epos entlehnt hat oder ob im Nibelungenlied der Ton des Kurenbergers aufgegriffen wurde, ist nicht zu klären. Die Besonderheit der Strophenform besteht darin, daß der Schluß durch Verlängerung des Abverses der letzten Zeile betont ist. Da die Melodie nicht überliefert ist, kann man zur Gliederung des Tons nur Mutmaßungen anstellen. Vermutlich handelt es sich um eine zweiteilige Form, bei der der erste Teil die beiden ersten Zeilen, der zweite Teil die beiden abschließenden Zeilen umfaßt; die Melodieteile muß man sich unterschiedlich vorstellen, im zweiten Teil dürften allerdings Melodiepartikel des ersten repetiert worden sein.

Ein weiteres Merkmal des Donauländischen Minnesangs, auf das im Zusammenhang mit den Langzeilenstrophen hingewiesen werden muß, besteht darin, daß die Dichter mehrfach eine größere Zahl von Strophen, nicht nur ein einzelnes Lied, in ein und demselben Ton verfaßten. Der zweite Ton des Kurenbergers umfaßt 13, Meinlohs von Sevelingen erster Ton 9, Dietmars von Eist dritter Ton 5 Strophen, die keineswegs alle zusammen ein Liedganzes bilden. Wieweit einzelne Strophen enger zusammengehören, wieweit sie ein Lied im späteren Sinn bilden, ist im einzelnen jeweils nicht unumstritten. Diese Sparsamkeit im Erfinden von Strophenformen scheint ein Zeichen einheimischer, von romanischen Vorbildern unabhängiger Liedkunst zu sein. Ähnliches gilt in der von romanischen Vorbildern unbeeinflussten → Sangspruchdichtung. Hier herrscht durchweg das sog. Töneprinzip, d.h. die Dichter ver-

faßten zahlreiche, meist untereinander unabhängige Strophen in jeweils nur einem Ton oder in wenigen Tönen. Bereits der zu den Donauländischen Minnesängern gezählte, jedoch formal an romanische Vorbilder anschließende Burggraf von Rietenburg hat für jedes Lied eine eigene Strophenform - im späteren Minnesang wird dies die Regel.

Neben den Langzeilenstrophen und den aus Langzeilen und Kurzzeilen zusammengesetzten Tönen stehen im Donauländischen Minnesang vereinzelt auch ganz einfache Strophenformen, die aus paargereimten Kurzversen zusammengesetzt sind (Dietmar von Eist IV und V: zwei altertümliche Frauenklagen, sowie Dietmars Tagelied XIII). Die aus der Romania stammende dreiteilige Kanzenform aus zwei metrisch-musikalisch identischen Teilen, den beiden Stollen, die zusammen den Aufgesang bilden, und einem abweichenden dritten Teil, dem Abgesang (Schema AAB), begegnet beim Burggrafen von Rietenburg, ferner in Liedern, die Dietmar von Eist zugeschrieben werden, sowie bei Kaiser Heinrich (hier nur Lied III).

2. Romanischer Einfluß

Seit der Zeit, in der im deutschen Minnesang romanische Vorbilder rezipiert wurden, also seit 1170-1190, erscheint als Regelform die dreiteilige Kanzone (→ Barform, Bar). Im allgemeinen haben Minnelieder von nun an einen jeweils eigenen Ton, ferner sind sie normalerweise mehrstrophig. Die Bedeutung der Langzeilen tritt völlig zurück, bevorzugt werden kürzere Zeilen. Romanischen Einfluß zeigen in dieser Zeit vor allem Kanzenen aus Versen gleicher Länge mit durchgehenden Reimen, vgl. etwa Heinrichs von Veldeke Lied I: 4-a 4-a 4b/4-a 4-a 4b//4b 4-a 4b. Romanische Zehnsilbler werden als deutsche Daktylen aufgegriffen - daktylische Lieder gibt es vereinzelt auch noch nach 1200; vgl. etwa Rudolf von Fenis Lied II,1:

Minne gebiutet mir, daz ich singe
| - : xx | - : xi | - : xx | - : xi |

Eine zweite aus der Romania übernommene Form, die oda cantuana genannte durchkomponierte Strophenform ohne klare Binnengliederung, verschwindet nach etwa 1190 wieder aus dem deutschen Formenrepertoire; vgl. etwa Friedrich von Hausen, Lied V (nach Folquet de Marseille): 4a 4a 5b 2b 4c 5c 2d 4d 5e 5c.

3. Klassischer und später Minnesang

Für den späteren Minnesang repräsentativ stehe eine Übersicht über die von Walther von der Vogelweide in seinen Minneliedern verwendeten Strophenformen. Walther benutzte so gut wie ausschließlich die Kanzenform. Die meisten Lieder haben zweizeilige Stollen, fast ausnahmslos mit der Reimanordnung a b/a b, die Länge der Abgesänge differiert. Sechszehnteilige Strophen mit zweizeiligem Abgesang (c c) und siebenzeilige mit dreizeiligem Abgesang erscheinen je zehnmal; achtzeilige Strophen mit vierzeiligem Abgesang (Reimanordnung meist c d d c) finden sich 21mal; neunzeilige Strophen mit fünfzeiligem Abgesang begegnen sechsmal, zehnzeilige mit sechszeiligem Abgesang fünfmal, zwölfzeilige mit achtzeiligem Abgesang viermal. Dreizeilige Stollen - sie haben durchweg die Reimanordnung a b c/a b c - sind weit seltener. Neunzeilige Strophen mit dreizeiligem und zehnzeilige mit vierzeiligem Abgesang gibt es je zweimal, elfzeilige Strophen mit fünfzeiligem Abgesang (d d e x e) viermal. Sonderformen finden sich sehr selten. Bei zwei Liedern, deren Strophen aus jeweils durchgereimten Versen gleicher Länge bestehen (4a 4a 4a 4a, 4b 4b 4b 4b und ähnlich), läßt sich die Form ohne die Melodie nicht klären. Vermutlich zweimal gibt es die Form einer gespaltenen Weise, wie sie auch in Walthers Spruchdichtung begegnet, d.h. die beiden Stollen umrahmen den Abgesang. Wahrscheinlich eine zweiteilige Form aus zwei metrisch (und melodisch?) gleichen Teilen liegt in Walthers Tagelied 88,9 vor.

Musical notation for 'Bauform' and 'AA' with lyrics: '1 Sinc an, gul - din huon! ich gibē dir wei - ze, 5 al - sō vreit den tum - ben guot ge - hei - ze'.

Musical notation for 'BA' with lyrics: '9 al - sō mir der mī - ne dan - ne wae - re. 10 mac si durch ir gei - li - cheit 11 mī - niu leit 12 wen - den? ja ist mīn kum - ber kla - ge - bae - re.'

Musical notation for 'Ich sez-te mī-nen fuoz an des su-mers klē, die dā was ge - - stalt ...'

Musical notation for 'De er - de ist vnt - slo - zen, de blo - men sint vnt - spro - zen, De voghe - lin lu - te scry - ghen in veldē undē vph den tzuy - ghen, der mü - ghe wir nu no - zen vn - sen bo - sem vol als er. se en - ach - ten key - nes sny - ghen, se sint e - res sel - bes her. De cul - de ist vür - swn - den, den mey - ien han wir vun - den vro - lich in mey - ien blū - te, win - der, dich vür - hū - te, der su - mer kumpt tzū mü - te.'

Notenbeispiel 1: Neidhart, Winterlied 4, Melodie nach der Frankfurter Handschrift O (14. Jh.; D-F, Ms.germ.oct.18)

Notenbeispiel 2: »Ich setze mīnen fuoz«, anonymes Minnelied aus dem Magdeburger Fragment (14. Jh.; D-B, Mgg.981)

Notenbeispiel 3: Wizlaw, »De erde ist vntszozen«, Melodie nach der Jenaer Liederhandschrift J

Zweiteilige Formen sind in der Zeit nach dem Donauländischen Minnesang sehr selten. Zur Regelform wurden sie allerdings bei Neidhart. Während er seine Winterlieder in der Kanzenform abfaßte, wählte er für die Sommerlieder knappe zweiteilige Strophenformen mit relativ kurzen Zeilen, vgl. etwa Sommerlied 6: 2a 4a//5-b 3-b 3-b. Refrains kommen im Minnesang nicht oft vor. Bei Dietmar von Eist, Heinrich von Veldeke, Heinrich von Rugge, Albrecht von Johansdorf, Heinrich von Morungen, Walther von der Vogelweide

und Neidhart begegnen sie vereinzelt. Von großer Bedeutung sind Lieder mit Refrains lediglich bei den späten Sängern Ulrich von Winterstetten, Johann von Brabant und Steinmar.

V. Melodieüberlieferung

Die Melodien zum Minnesang sind nahezu vollständig verloren gegangen. Keine Melodien haben sich zum Donauländischen Minnesang erhalten; allenfalls könnte der Burggraf von Rietenburg für seine

Strophe III eine altfranzösische Weise benutzt haben. Auch zum Klassischen Minnesang ist nichts überliefert. Zu einzelnen Texten, die in der Phase der Rezeption romanischer Vorbilder geschaffen wurden, konnte man aus dem vergleichsweise reichhaltigen romanischen Repertoire Melodien zurückgewinnen, die deutsche Autoren mehr oder weniger sicher für Kontrafakturen verwendeten. Ursula Aarburg hielt in zehn Fällen die Übernahmen für sicher, in acht für wahrscheinlich, in dreizehn für möglich. Als sichere Kontrafakte gelten u.a. Friedrichs von Hausen Lieder V (45,37; nach Folquet de Marseille), X (49,13; nach einem anonymen Trouvère-Lied), XIV (51,33; nach Guiot de Provins), Ulrichs von Gutenburg einziges Lied (77,36; nach Blondel de Nesle), Rudolfs von Fenis Lieder I (80,1; nach Folquet de Marseille), II (80,25; nach Gace Brulé), VII (84,10; nach Peire Vidal), Bergers von Horheim Lied I (112,1; nach Christien de Troyes; vgl. im einzelnen U. Aarburg, *Melodien zum frühen dt. Minnesang*, in: H. Fromm 1961, 378-423). Zu den Minneliedern Walthers von der Vogelweide gibt es – anders als bei einigen Spruchdichtern und beim Palästinalied (→ Sangspruchdichtung) – keine lesbare authentische Melodieüberlieferung. Aufzeichnungen in linienlosen Neumen enthalten zwei Handschriften: M (→ Carmina burana; drei Melodien) und N (A-KR, Cod.127; Fragment einer Melodie, s. Abb. 1). Ob die von H. J. Moser, F. Gennrich und B. Kippenberg zu fünf Liedern vorgeschlagenen Trobador- und Trouveremelodien wirklich von Walther benutzt worden sein könnten, ist nach wie vor ungeklärt.

Zum Korpus der Neidhartlieder gibt es insgesamt 56 (nicht immer vollständige) Melodien. Quellen sind die Neidharthandschriften O (Fragment, 14. Jh.), c, ko (Kolmarer Liederhandschrift), s (Sterzinger Miszellanehandschrift) und w (Liederbuch des Liebhard Eghenvelder; alle 15. Jh.). Allenfalls 18 dieser Melodien werden im allgemeinen als wirklich von Neidhart stammend angesehen: die Melodien zu den Sommerliedern 14, 23, 30 (Echtheit umstritten), sowie zu den Winterliedern 3, 4 (Notenbeispiel 1), 10, 16, 20, 22-25, 27, 28, 30, 32, 34, 35. Eine Melodie gehört Göli, einem Neidhartnachahmer aus dem späten 13. Jh. Die Neidhartmelodien zeigen ausgeprägten Tanzliedcharakter.

Die Melodieüberlieferung zum späten Minnesang ist spärlich. An lesbaren Aufzeichnungen sind vorhanden: die überaus melismatische Melodie zu einem anonymen Minnelied »ich setze mînen fuoz« (D-B, Mgq.981, aus Magdeburg; 14. Jh.; Notenbeispiel 2), die Melodie zum Minnelied VI des Wilden Alexander in der Jenaer Liederhandschrift J und in der Wiener Leichhandschrift W, schließlich finden sich in J die Melodien (vgl. Notenbeispiel 3) zu zwölf Minneliedern des dort auch als Spruchdichter belegten Wizlaw (um 1300, der Dichter ist nach neueren Überlegungen wohl nicht identisch mit Fürst Wizlaw von Rügen, † 1325). Der Mangel an Quellen verbietet es, eine Musikgeschichte des Minnesangs auch nur im Ansatz zu schreiben.

VI. Forschungsgeschichte

Die neuzeitliche Editions-geschichte des Minnesangs beginnt mit der Ausgabe der Manessischen Liederhandschrift C durch Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger (Zürich 1758/59). Ludwig Tiecks Bearbeitung zahlreicher Lieder, veröffentlicht 1803 unter dem Titel *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter*, wurde, nicht zuletzt durch die Vorrede, zu einem wichtigen Anstoß für die in der Zeit der Romantik entstehende Germanistik. Die bis heute umfassendste Sammlung der mhd. Lieddichtung insgesamt, in der auch auf die Melodien Bezug genommen wird, publizierte Friedrich Heinrich von der Hagen 1838 in vier Bänden unter dem Titel *Minnesinger*. Bestimmend für die Folgezeit wurden jedoch die Ausgaben des Begründers der germanistischen Textkritik Karl Lachmann und seines Schülers und Berliner Nachfolgers Moriz Haupt: *Die Gedichte Walthers von der Vogelweide* von Lachmann (zuerst 1827, 13. Aufl. bearb. von Lachmann/C. von Kraus/H. Kuhn 1965, Neubearbeitung durch Ch. Cormeau 1996), *Des Minnesangs Frühling* von Lachmann und Haupt (zuerst 1857, seit der 36. Aufl. 1975 Neubearbeitung durch H. Moser

und H. Tervooren), *Neidhart von Reuenthal* von Haupt (zuerst 1858). Lachmann, Haupt und ihre Schule suchten aus der handschriftlichen Überlieferung dichternahe Ausgangsfassungen zu rekonstruieren; ihr Verfahren wurde im 20. Jh. vor allem durch Carl von Kraus vertreten, der Lachmanns Walther und Lachmanns und Haupts *Des Minnesangs Frühling* bearbeitete, sowie die monumentale Ausgabe *Deutsche Liederdichter des 13. Jh.* (Textband 1952) publizierte. Die Schweizer Minnesänger hatte Karl Bartsch bereits 1886 herausgegeben (Neubearbeitung durch Max Schiendorfer 1990). Erst seit den 1970er Jahren erscheinen in größerem Umfang Textausgaben, die sich, teilweise unter programmatischer Abwendung von den Methoden der Lachmannschule, darum bemühen, die tatsächlich überlieferten Texte, nicht Rekonstrukte, wiederzugeben (H. Moser/H. Tervooren, G. Schweikle, Ch. Cormeau und andere).

AUSGABEN VON TEXTEN UND MELODIEN

K. LACHMANN (Hrsg.), *Die Gedichte Walthers von der Vogelweide*, Bln. 1827; 14., neubearb. Aufl. hrsg. von Chr. Cormeau, Bln. 1996 ■ F. H. VON DER HAGEN (Hrsg.), *Minnesinger*, 4 Bde., Lpz. 1838 ■ K. LACHMANN/M. HAUPT (Hrsg.), *Des Minnesangs Frühling*, Lpz. 1857; 38., neubearb. Aufl. hrsg. von H. Moser/H. Tervooren, Stg. 1988 ■ M. HAUPT (Hrsg.), *Neidhart von Reuenthal*, Lpz. 1858; 2., neubearb. Aufl. hrsg. von E. Wiefner, ebd. 1923 ■ K. BARTSCH (Hrsg.), *Die Schweizer Minnesänger*, Frauenfeld 1886; Neubearbeitung von M. Schiendorfer, Tbg. 1990 ■ E. SCHRÖDER (Hrsg.), *Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg*, Bd. 3: *Die Klage der Kunst, Leiche, Lieder und Sprüche*, Gtg. 1926 ■ J. SIEBERT (Hrsg.), *Der Dichter Tannhäuser*, Halle/S. 1934 ■ C. VON KRAUS (Hrsg.), *Die Liederdichter des 13. Jh.*, Bd. 1: Text, Tbg. 1952; 2. Aufl. durchgesehen von G. Kornrumpf, Tbg. 1978 ■ E. WIESSNER (Hrsg.), *Die Lieder Neidharts*, ebd. 1955; 4., rev. Aufl. hrsg. von P. Sappeler (Melodiengang von H. Lomnitzer), ebd. 1984 ■ U. AARBURG (Hrsg.), *Singweisen zur Liebeslyrik der dt. Frühe*, Düsseldorf 1956 ■ E. JAMMERS (Hrsg.), *Ausgewählte Melodien des Minnesangs*, Tbg. 1963 ■ E./H.-J. KIEPE (Hrsg.), *Gedichte 1300-1500*, Mn. 1972 (= Epochen der dt. Lyrik 2) ■ S. BEYSCHLAG (Hrsg.), *Die Lieder Neidharts*, Melodien hrsg. von H. Brunner, Dst. 1975 ■ H. BRUNNER/U. MÜLLER/F. V. SPECHTLER (Hrsg.), *Walther von der Vogelweide. Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien*, Göttingen 1977 ■ G. SCHWEIKLE (Hrsg.), *Die frühe Minneliedlyrik*, Dst. 1977; Nachdr. als *Mittelhochdeutsche Minneliedlyrik*, Bd. 1: *Frühe Minneliedlyrik*, Stg./Weimar 1993 ■ W. HÖVER/E. KIEPE (Hrsg.), *Gedichte von den Anfängen bis 1300*, Mn. 1978 (= Epochen der dt. Lyrik 1) ■ E. JAMMERS (Hrsg.), *Die sangbaren Melodien zu Dichtungen der Manessischen Hs.*, Wbdn. 1979 ■ K. STACKMANN/K. BERTAU (Hrsg.), *Frauenlob (Heinrich von Meissen): Leichs, Sangsprüche, Lieder*, 2 Bde., Gtg. 1981 ■ M. SCHIENDORFER (Hrsg.), *Johannes Hadlaub: Die Gedichte des Zürcher Minnesängers*, Z./Mn. 1986 ■ S. BEYSCHLAG/H. BRUNNER (Hrsg.), *Herr Neidhart diesen Reichen sang. Die Texte und Melodien der Neidhartlieder*, Göttingen 1989 ■ I. KASTEN/M. KUHN (Hrsg.), *Die Lyrik des frühen und hohen MA.*, Ffm. 1995 (= Bibliothek dt. Klassiker 129) ■ R. LEPPIN (Hrsg.), *Johannes Hadlaub: Lieder und Leichs*, Stg./Lpz. 1995.

LITERATUR

1. Bibliographien M. G. SCHOLZ, *Bibliographie zu Walther von der Vogelweide*, Bln. 1969 ■ H. TERVOOREN, *Bibliographie zum Minnesang*, ebd. 1969.
2. Untersuchungen H. KUHN, *Minnesangs Wende*, Tbg. 1952 ■ H. FROMM (Hrsg.), *Der dt. Minnesang*, 2 Bde., Dst. 1961, 1985 ■ B. KIPPENBERG, *Der Rhythmus im Minnesang*, Mn. 1962 ■ R. J. TAYLOR, *Die Melodien der weltlichen Lieder des MA.*, 2 Bde., Stg. 1964 ■ R. GRIMMINGER, *Poetik des frühen Minnesangs*, Mn. 1969 ■ G. JUNGBLUTH (Hrsg.), *Interpretationen mhd. Lyrik*, Bad Homburg v.d.H. 1969 ■ S. BEYSCHLAG (Hrsg.), *Walther von der Vogelweide*, Dst. 1971 ■ P. DRONKE, *Die Lyrik des MA.*, Mn. 1973 ■ A. H. TOUBER, *Die Strophenformen des MA.*, Stg. 1975 ■ P. WAPNEWSKI, *Was ist minne*, Mn. 1975 ■ S. RANAWAKE, *Höfische Strophenkunst*, ebd. 1976 ■ U. LIEBERTZ-GRÜN, *Zur Soziologie des »amour courtois«*, Hdbg. 1977 ■ H. BRUNNER, *Das dt. Liebeslied um 1400*, in: H.-D. Mück/H. Müller (Hrsg.), *Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein*, Göttingen 1978, 105-146 ■ O. SAYCE, *The Medieval German Lyric 1150-1300*, Oxd. 1982 ■ H. BERGER (Hrsg.), *Lyrik des MA.*, 2 Bde., Stg. 1983 ■ K. H. HALBACH, *Walther von der Vogelweide*, 4. Aufl. bearb. von M. G. Scholz, Stg. 1983 ■ S. CH. BRINKMANN, *Die deutschsprachige Pastorelle*, Göttingen 1985 ■ H. BRUNNER (Hrsg.), *Neidhart*, Dst. 1986 ■ G. HAHN, *Walther von der Vogelweide*, Mn./Z. 1986 ■ I. KASTEN, *Frauendienst bei Trobador und Minnesängern im 12. Jh.*, Hdbg. 1986 ■ H.-H. S. RÄKEL, *Der dt. Minnesang*, Mn. 1986 ■ D. SITTIG, *Vyl wonders machet minne. Das dt. Liebeslied in der ersten Hälfte des 15. Jh.*, Göttingen 1987 ■ H.-D. MÜCK (Hrsg.), *Walther von der Vogelweide*, Stg. 1989 ■ J.-D. MÜLLER/F. J. WORSTBROCK (Hrsg.), *Walther von der Vogelweide*, ebd.

1989 ■ G. SCHWEIKLE, *Minnesang*, ebd. 1989 ■ J. V. MCMAHON, *The Music of Early Minnesang*, Columbia 1990 ■ G. SCHWEIKLE, *Neidhart*, Stg. 1990 ■ H. TERVOOREN, *Reinmar-Studien*, Stg. 1991 ■ DERS. (Hrsg.), *Gedichte und Interpretationen: MA.*, ebd. 1993 ■ P. WEIDISCH (Hrsg.), *Otto von Botenlauben*, Wzbg. 1994 ■ S. FRITSCH-STAAAR, *Unglückliche Ehefrauen*, Bln. 1995 ■ FR.-J. HOLZNAGEL, *Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mhd. Lyrik*, Tbg./Basel 1995 (Bibliotheca Germanica 32) ■ B. WEBER, *Œuvre-Zusammensetzungen bei den Minnesängern des 13. Jh.*, Göttingen 1995 ■ H. BRUNNER/G. HAHN/U. MÜLLER/F. V. SPECHTLER, *Walther von der Vogelweide. Epoche-Werk-Wirkung*, Mn. 1996.

HORST BRUNNER

Minstrelsy

INHALT: I. Einleitung. – II. Allgemeine Geschichte.

1. Das englische Theater und frühe schwarze Bühnencharaktere.
2. Der Übergang zu Minstrel-Truppen: 1820-1850.
3. Beginnender Niedergang der Minstrelsy: 1850-1865.
4. Transformationen und Abwandlungen: 1865-1890.
5. Spuren der Minstrelsy: 1890-1911. – III. Aufbau und Musik der Minstrelsy. 1. Aufbau der Show. 2. Charakteristika der Lieder.

I. Einleitung

Die »Minstrel-Show« war eine Unterhaltungsform in den Vereinigten Staaten von Amerika des 19. Jahrhunderts. Weiße Schauspieler schminkten sich mit schwarzem Make-up aus verbranntem Kork und stellten in Spottliedern und komischen Dialogen Schwarze dar. Minstrelsy begann mit den Auftritten von Daniel Decatur Emmetts Virginia Minstrels im Jahr 1843 und erstreckte sich bis ins 20. Jahrhundert. Sie hatte u.a. durch das Liedrepertoire und die Etablierung bestimmter Instrumentaltechniken großen Einfluß auf die Populärmusik der USA. Die Minstrel-Shows unterschieden sich stark von Institutionen wie der Oper, dem Symphonieorchester oder dem Theater im Stil Shakespeares, die von der wachsenden Mittel- und Oberschicht getragen wurden. Sie erlauben einen Einblick in das sich entwickelnde politische, soziale, kulturelle und musikalische Leben der wachsenden städtischen Unterschicht im 19. Jahrhundert.

Die Existenz bestimmter soziopolitischer Charakteristika ist Voraussetzung für die Entwicklung jeder Form volkstümlicher Unterhaltung. Es ist daher kein Zufall, daß die Erscheinung der Minstrel-Shows mit dem zunehmenden Glauben an die Idee des »self-made man« einhergeht. Die Ideologie des sog. Jacksonianismus, personifiziert in Leben und Präsidentschaft Andrew Jacksons (1829-1837), wurde für die Welle der Einwanderer aus der Arbeiterklasse zunehmend attraktiv. Sie schöpften Hoffnung aus der Tatsache, daß die Demokratische Partei die Ideologie des Egalitarismus unterstützte, die allerdings ironischerweise oft auf Kosten anderer Minderheiten (d.h. der Schwarzen, Indianer und Asiaten) verwirklicht wurde. Ein wachsendes Bedürfnis nach Bühnencharakteren, die die Überlegenheit des einfachen amerikanischen Bürgers über die gebildeteren Schichten proklamierten, ging einher mit dem durch den Jacksonianismus hervorgerufenen gesellschaftlichen Umbruch. Die parodistische Darstellung schwarzer Figuren und ihre zunehmend stereotype Repräsentation in den Minstrel-Shows spiegelte die Ideologie des Jacksonianismus wider und war Ausdruck einer bewußt verzerrten Auffassung kultureller und sozialer Situationen. Die Geschichte der Minstrel-Show zeigt, daß die Gattung wirtschaftlichen Schwierigkeiten ausgesetzt war, als sich diese Auffassung wandelte.

Hinweise auf die Entwicklung schwarzer Charaktere finden sich zunächst im kulturellen Leben der USA im 19. Jahrhundert. »Blackface-Clowns« (im Gesicht schwarz geschminkte Weiße) waren Teil der amerikanischen Zirkusunterhaltung des frühen 19. Jahrhunderts. Oft wurden spezielle Blackface-Darstellungen in Theaterproduktionen eingeschoben. Die ersten Minstrels, viele von ihnen Schauspieler oder

Zirkusclowns, integrierten diese Aspekte der Blackface-Darstellung in ihre Nummern und standardisierten sie zunehmend. Die große Vorliebe der Zeit für übertriebene Charaktere half den Minstrels, eine große Anzahl Charaktere zu entwickeln und darzustellen. Viele von ihnen wurden Standardfiguren, darunter der Plantation Negro und der Negro Dandy. Die Minstrels erweiterten ihre Nummern allmählich mit realistischeren Parodien bekannter Politiker oder anderer Berühmtheiten. Die Behauptung, den Amerikanern »authentische« Unterhaltung zu bieten, war ein zusätzlicher Anziehungspunkt. Angeblich volkstümliche Elemente wurden hauptsächlich durch die Einbeziehung ungewöhnlicher, »volkstümlicher« Instrumente betont, darunter die Bones (Knochen-Kastagnetten), das Akkordeon und das Banjo. Seltsame Bewegungen sowie ungelenke Sprünge und Drehungen waren essentielle Bestandteile der Minstrel-Tänze, die der Aufführung einen »realistischen« Charakter verleihen sollten.

II. Allgemeine Geschichte

1. Das englische Theater und frühe schwarze Bühnencharaktere

Im 18. Jh. gab es zwei Grundformen des »Negers« im englischen Theater. Der eine Typ verkörperte oft idealistische Gefühle und eine edle Einstellung; er hatte einen Gegenspieler mit einem naiven, unwissenden, ehrlosen und normalerweise komischen Charakter. Ihre Unterscheidung wurde offensichtlicher, als die Schauspieler versuchten, bei der Darstellung von Charakteren wie dem Plantagenarbeiter oder dem Hausbediensteten die tatsächliche Sprache westindischer Sklaven nachzuahmen. Das erste professionell produzierte Stück, in dem der »komische Neger« als Charakter auftrat, war Andrew Bartons *The Disappointment* (UA 1767). Im folgenden Jahr produzierten der Autor Isaac Bickerstaffe und der Liedkomponist Charles Dibdin im Drury Lane Theatre in London eine komische Oper mit dem Titel *The Padlock*, in der die Figur des Sklaven Mungo auftrat. Dieser Charakter wurde im folgenden Jahrhundert von Kommentatoren (etwa in Dwight's *Journal of Music*, 29. Juni 1861) als »the best specimen of the old conventional black« bezeichnet. Dibdin schrieb weitere Lieder, die auf dem Erfolg dieses Charakters aufbauten. Eines seiner bekanntesten Lieder ist *Kickaraboo* aus *Christmas Gambols* (1795). Bis zum Beginn der 1780er Jahre waren viele englische *broadside songs* im Umlauf, die das Sklavenleben zum Thema hatten. Viele von ihnen stellten Schwarze als ein bedauernswertes und unterdrücktes Volk dar. Englische *Negro Songs* wie z.B. *The Negro Boy* und *Negro and Buckra Man* erfreuten sich in den USA wachsender Beliebtheit; allerdings stellten die amerikanischen Schauspieler Schwarze eher verspottend dar. Wanderzirkusse nahmen ab 1806 *Negro Songs* und Tänze in ihr Programm auf. Einige Schauspieler begannen außerdem, spezielle Vorführungen in den Pausen zwischen den Akten darzubieten, in denen sie als Blackface auftraten und für komische Abwechslung sorgten. Mit dem Beginn des Krieges gegen Großbritannien 1812 traten schwarze Charaktere vermehrt in Uniform auf, z.B. in *The Guinea Bay* (veröff. 1816). Das vielleicht beliebteste Lied, das diesen neuen Charakter einsetzte, war *The Siege of Plattsburgh* (mit dem späteren Titel *Backside Albany*) von Micah Hawkins, das zuerst 1815 in dem Theaterstück *The Battle of Lake Champlain* aufgeführt wurde.

2. Der Übergang zu Minstrel-Truppen: 1820-1850

Die Bühnenkarikaturen dieses Zeitraums waren in erster Linie eine Folgeerscheinung der Expansion nach Westen, die sich im häufigeren Auftreten komischer Indianerfiguren und der Herausbildung des komischen, aber glücklosen »Yankee«-Grenzbewohners niederschlug. Der englische Schauspieler Charles Matthews kam 1822 nach Amerika und verbrachte die folgenden zwei Jahre damit, Dialekt, Folklore, Reden und Predigten der Schwarzen zu studieren. Er versuchte sich an der Transkription von Liedern und sammelte gleichzeitig die darin enthaltenen »scraps and malaprops«. Sein Interesse