Klimentová, Anežka

Korrekturen in den Liedtexten des frühen deutschen Minnesangs

Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik. 2025, vol. 39, iss. 1, pp. 45-59

ISSN 1803-7380 (print); ISSN 2336-4408 (online)

Stable URL (DOI): https://doi.org/10.5817/BBGN2025-1-3
Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.82845
License: CC BY-SA 4.0 International
Access Date: 03. 12. 2025
Version: 20251128

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts,
Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

Brünner Beiträge zur **Germanistik und Nordistik** 39 / 2025 / **1**
https://doi.org/10.5817/BBGN2025-1-3

Korrekturen in den Liedtexten des frühen deutschen Minnesangs

Corrections in the texts of the early German courtly songs

Anežka Klimentová

Abstract

This paper presents a case study closely linked to my dissertation, examining editorial corrections made in various versions of a specific song preserved across multiple manuscripts. The analysis focuses on three key areas: the alteration of the speaker's gender by substituting masculine names with feminine terms, deliberate modifications to content, and corrections of grammatical and spelling errors. A central aim is therefore to determine whether these changes reflect intentional content interventions or result from transcriptional or spelling inaccuracies. Particular attention is given to how these interventions affect the portrayal of the lady, including instances where she was replaced by a male figure or entirely omitted from the text. Concerning spelling errors, the paper focuses on the differences between the words "wunden" and "wunder," as well as the inconsistencies in transcribing the words "cranc," "tranc," and "dranc."

Keywords

manuscripts; minnesong; corrections; content interventions; female speakers; gender roles

Während der Entwicklung der Minnelyrik wurden die Minnelieder in zahlreichen Handschriften und in verschiedenen Fassungen überliefert. Ein Vergleich der einzelnen Überlieferungen zeigt sichtbare Korrekturen: Da diese Korrekturen den Inhalt beeinflussen können, stellen sie eine besondere Herausforderung für die ForscherInnen und ÜbersetzerInnen. Aus welchen Gründen diese Korrekturen vorgenommen wurden, bleibt vielfach umstritten. Warum wurde beispielsweise im anonymen Lied *Waere diu werlt alle mîn* (MF 3, 7) die männliche Bezeichnung *chunich* in der Handschrift *Carmina Burana* durch die weibliche Personenbezeichnung *diu künegîn* ersetzt? Warum steht im ersten Vers des Liedes *Ich denke underwilen* von Friedrich von Hausen (MF 51, 33, Str. III) in der Version B „*wunder*" und in der Version C „*wunden*"? Und wie sollte man sich mit den inhaltlichen Veränderungen auseinandersetzen?

Der folgende Beitrag verfolgt das Ziel, diese Korrekturen und ihren Einfluss auf den Inhalt zu analysieren. Die Untersuchung wird besonders auf drei Ebenen durchgeführt: a) in Bezug auf den Ersatz eines weiblichen Ausdrucks durch einen männlichen, b) auf der Ebene der inhaltlichen Veränderungen, die im Text des Liedes *Ritest du nu hinnen* (MF 4, 35) von Kaiser Heinrich VI. zu beobachten sind, und c) auf der Ebene der Schreibung, in der Schreibfehler, bzw. -varianten *tranc* und *kranc* bzw. *dranc* im Lied *Ich bin vrô, sît uns die tage* (MF 57, 10) von Heinrich von Veldeke, beobachtet werden.

Dabei stellt sich die Frage, welche gesellschaftlichen Bedürfnisse oder Faktoren diesen Veränderungen zugrunde lagen – ob sie bewusst vorgenommen wurden oder als Schreibfehler zu betrachten sind. Unter der Voraussetzung, dass diese Veränderungen absichtlich unternommen wurden, lässt es sich zu fragen, ob sie auf formale oder inhaltliche Gründe zu beziehen sind. Im Hinblick auf die Bedingungen, die zur Korrektur des Textes geführt haben, lässt es sich überlegen, wie sich diese Veränderungen in der Übersetzung widerspiegeln. Da die Strophe in verschiedenen Handschriften unterschiedlich vermittelt werden kann, steht der Übersetzer vor der Entscheidung, welcher Fassung der Vorzug gegeben werden soll, wobei er sich der Konsequenzen seiner Wahl bewusst sein muss.

Im Rahmen meiner Dissertation spielt dieser Beitrag eine wichtige Rolle bei der Untersuchung der weiblichen Figuren; da die erwähnten Beispiele die Darstellung der Frau betreffen, hängt das Thema des vorliegenden Textes auch mit der angesprochenen Problematik eng zusammen. Der vorliegende Beitrag fungiert somit als eine der Fallstudien, die in die Dissertation integriert werden. Die Analyse basiert auf vier Liedern des donauländischen und rheinischen Minnesangs, die das zentrale Untersuchungsmaterial meiner Arbeit darstellen. Da die schriftlichen Veränderungen in den Handschriften bislang nicht ausführlich untersucht wurden, sind die Schlussfolgerungen dieses Beitrags von besonderer Bedeutung für Literaturwissenschaftlerinnen, MediävistInnen sowie ÜbersetzerInnen.

Im folgenden Abschnitt wird zunächst der Wechsel der Sprecherinstanz ermittelt, der am Beispiel des Lieds *Waere diu werlt alle mîn* gezeigt wird.

Wechsel der Sprecherinstanz

Da das Tschechische das grammatische Geschlecht durch Verbendungen kennzeichnet, spielt die präzise Identifizierung der Sprecherinstanz für den tschechischen Übersetzer eine zentrale Rolle. Besonders bei den einstrophigen Liedern ist die Bestimmung der Sprecherinstanz schwierig. Problematisch wirken auch die mhd. Personenbezeichnungen *frúnt* und *geselle*, die sowohl für männliche als auch für weibliche Personen verwendet werden können. Wie sich z.B. in der Strophe *Wie sich minne hebt, daz weis ich wol* (MF 91,22; V. II, 6) Albrechts von Johansdorf zeigt, erscheinen diese Personenbezeichnungen schwer greifbar – sowohl aus der eigenltichen Forschungsperspektive der germanistischen Mediävistik als auch im Kontext der Übersetzung in andere Sprachen (ggf. mit einer stärkeren Genusdifferenzierung) aber auch bei der Übertragung ins Neuhochdeutsche. Ein solches Beispiel stellen drei nhd. Übersetzungen von Schweikle, Kasten und Kuhn: Während Schweikle die zweite Strophe als Männerstrophe interpretiert (341), plädieren Kasten (63) und Kuhn (175) für die Auffassung der Strophe als Frauenstrophe. Da die Furcht vor dem Verlust der Minne eher der Frau als dem männlichen Sprecher zugeschrieben wird, bevorzuge ich an dieser Stelle in Anlehnung an Kasten und Kuhn die Frauenstrophe.

Als besonders kompliziert erscheinen die Strophen, an denen Personenbezeichnungen durch ein Pendant des jeweils anderen Geschlechts ersetzt oder umformuliert wurden. Ein Beispiel für eine solche Umschreibung stellt das namenlose Lied *Waere diu werlt alle mîn* (MF 3, 7) dar[1]. Besonders bemerkenswert ist die Korrektur in der Handschrift der Carmina Burana, die von einer späteren Hand vorgenommen wurde: Der ursprüngliche Ausdruck *chunich von Engellant* (I, 4) wurde durchgestrichen und durch die weibliche Form *diu künegin* ersetzt. Wie die folgende Übersicht zeigt, wurde diese Fassung von den Herausgebern der Editionen von *Des Minnesangs Frühling* bis vor die Neuausgabe 1982 übernommen:
diu künegîn von Engellant (Vogt, 1911: 3)
künegîn (Lachmann, Haupt & Traugott, 1920)
künegîn (Lachmann, Haupt & Traugott, 1923)
diu künegîn von Engellant (Vogt, 1930, S. 3)
diu kúnegîn von Engellant (Lachmann, Haupt & Vogt, bearbeitet von Kraus, 1944: 1)
diu kúnegîn von Engellant (Lachmann, 1967: 1)
chûnich von Engellant (Moser & Tervooren, 1982: 21)
chûnich von Engellant (Moser & Tervooren, 1988: 21)
kunic (I. Kasten & Kuhn, 2017)
chunich (I. Kasten, 1990)

Ob mit der Bezeichnung *chunich* bzw. *künegîn* eine konkrete, urkundlich belegte Person an dieser Stelle gemeint wird, ist umstritten; außerdem bietet das Wort „engellant“ zwei mögliche Interpretationen: Im ersten Fall könnte man den Ausdruck mit

1 In der 37. Ausgabe von *Des Minnesangs Frühling* (Moser & Tervooren, 1982) wurde dieser Strophe eine zweite, wahrscheinlich männliche, Strophe hinzugefügt.

dem englischen Königreich in Verbindung bringen, in Betracht kommt jedoch auch die Interpretation des Begriffs „Himmelsreich". In diesem Vers sind daher zwei mögliche Lesarten verfügbar, je nachdem, ob z.B. der Übersetzer eine ältere oder neuere Version des Liedes bevorzugt. Wenn die Lesart *chunich* hier zu bevorzugen ist, ist die Strophe als Frauenstrophe zu lesen:

a. Als Sprecherin ist z.B. eine Nonne anzunehmen, die das Liebesangebot an einen König von „Engellant" als einen König des Himmels, d. h. an Christus richtet. Einige ForscherInnen verstehen die gesamte Strophe als zurückweisende Antwort einer Nonne als *sponsa Christi*, d. h. eine Berufung der Nonnen zu einem Leben in Jungfräulichkeit, die vielleicht einen Teil eines größeren Gedichts bildete; das Thema könnte dann das Werben eines adligen Herrn sein, der dem frommen Mädchen alle Ehre der Welt versprach, wenn sie seine Bitten erfüllen würde (Kraus, 1981: 3). Das Lied wird somit als eine Art geistlicher Pastourelle formuliert.

Gegen die Deutung der Strophe als Rede einer Nonne spricht jedoch der Überlieferungskontext der Strophe, in dem keine religiösen, sondern Frühlings- und Liebesmotive zu finden sind. Auch Kraus (1981: 4) hält die Deutung mit einem Bezug zu Christus für einen Anachronismus. Nach Kraus hat der Gedanke, auf etwas Weltliches zu verzichten oder es aufzugeben, seinen Ursprung in der Bibel und von dort ging es zunächst in die geistliche Literatur über. Die weltliche Dichtung hat dieses Thema dann von den geistlichen Texten übernommen und auf den geliebten Menschen bezogen. Von dort aus gelangte sie schließlich in die Mystik, wo sie in späteren Zeiten als spirituelles Pendant angesehen wurde. Der Charakter dieser Strophe entspricht somit eher weltlichen Dichtern wie Rittern und Spielmännern, die (weltliches) Eigentum besaßen oder es gegen ihren Willen verloren, als einer Nonne, die freiwillig auf irdischen Besitz verzichtet hat.

b. Die Figur des Königs von Engellant kann wörtlich als „der englische König" interpretiert und mit einer historisch belegten Persönlichkeit in Verbindung gebracht werden. Die AnhängerInnen dieser Theorie verbinden den *chunich* insbesondere mit dem englischen König Richard Löwenherz, dessen Gefangenschaft in Deutschland (1192-94) Anlass dazu gegeben haben könnte, seinen Namen in einem Lied zu erwähnen. Allerdings, die namentlichen Erwähnungen sind in der Lyrik des 12. Jh. ungewöhnlich: Sollte es sich bei *chunich* tatsächlich um Richard Löwenherz handeln, stellt sich zudem die Frage, warum er oder sein Vater, Heinrich II. Plantagenet, in keinem der vorhergehenden Lieder erwähnt wird. Kasten (S. 208) verweist auf das mutmaßlich höhere Alter des Liedes, weswegen diese Voraussetzung wahrscheinlicher und historisch möglich sein könnte: Da Heinrich 1165 der Schwiegervater Heinrichs des Löwen wurde, herrschten in dieser Zeit besonders enge Kontakte zwischen den beiden Höfen. Die Verbindung zwischen der Figur des *chunichs* und einer historischen Persönlichkeit lässt sich jedoch nicht eindeutig nachweisen.

Die jüngere Lesart *kúnegîn* ist vor allem vorzuziehen, weil diese sich besser ins Versmaß einfügt: Die Strophe ist daher als Männerstrophe zu verstehen, dabei wäre ein Spielmann

oder ein Ritter als Sprecher denkbar. Laut Kraus (S. 8), der sich auf Lachmann stützt, könnte dann mit der *künegîn* die französische und englische Königin und gleichzeitig die Enkelin des Troubadours Wilhelm IX. von Aquitanien, Eleanor von Aquitanien (1122/24-1204), gemeint sein. Außerdem spielte sie als Ehefrau von Heinrich II. Plantagenet eine wichtige Rolle als Literaturmäzenin. Als mögliche Königin erscheint auch Eleanors Tochter Mathilde, die 1168 Heinrich den Löwen heiratete, nachdem dieser sie kurz zuvor nach England hatte holen lassen. Mathilde kann jedoch beim besten Willen nicht als ebenbürtig mit ihrer Mutter und schon gar nicht als Königin von England angesehen werden.

In den neuhochdeutschen Übersetzungen und in den letzten zwei Auflagen von *Des Minnesangs Frühling* wird die Lesart *chunich* bevorzugt. Die erwähnten Kommentare stimmen darin überein, dass die Vorstellung, „lieber eine bestimmte Frau zu haben als alle Macht der Welt", in der zeitgenössischen europäischen Lyrik des Mittelalters weit verbreitet war: Ihre variierte Form ist auch bei Kürenberger zu finden (IV, 3, zum Kaisertopos vgl. weiter in MF III, 1); ebenso wie in dem erwähnten Lied ist die Sprecheridentität umstritten. Außerdem sind einige Verse der *Kaiserchronik* (V. 4705 ff (vgl. Kasten, 1990: 208)) als Frauenrede formuliert; eine Frau als Sprecherin ist daher auch im Lied *Waere diu werlt alle mîn* denkbar. Dies macht die Lesart *chunich* und somit die Formulierung der Strophe als Frauenrede, so Kasten, vertretbar.

Kraus hingegen weist darauf hin, dass diese Thematik für einen Ritter oder einen Spielmann näher liegt als für Geistliche, da Letztere dies wohl kaum verstanden hätten (S. 8). Er betont jedoch, dass ihm im Vergleich zu diesen Überlegungen die Tatsache, dass der Text ursprünglich *daz chunich* lautete, viel weniger wichtig erscheint als die Erkenntnis, dass diese Strophe erst durch eine spätere Korrektur von einer anderen Hand verändert wurde.

Zur Zeit der Niederschrift (um 1300) mag der Schreiber an den Himmelskönig Christus gedacht haben. Diese Unzuverlässigkeit zeigt sich auch im Weglassen des Artikels, der vor dem Wort *chunich* steht. Als frommer Mann war ihm diese Interpretation wahrscheinlich näher als die Vorstellung einer Königin von England. Doch gerade diese Überlegung verdeutlicht, so Kraus, dass *diu kúnegîn* hier als *lectio difficilior*, d. h. die ungewöhnlichere Variante eher das Original darstellt und daher den Vorzug verdient (S. 9).

Die Entscheidung für eine der Lesarten hängt folglich davon ab, ob die Strophe als Männer- oder Frauenstrophe zu verstehen ist. Beide Lesarten haben ihre AnhängerInnen gefunden und ihre Forschungstätigkeit hat zu unterschiedlichen Interpretationen geführt: Kraus plädiert im Hinblick auf die Strophenumgebung und die Thematik, die dem weltlichen Sprecher näher liegt, für die Variante *chünegîn,* wobei der Sprecher als ein Ritter oder ein Spielmann zu verstehen ist; Kasten dagegen verweist auf die Strophen, die in dieser Zeit in anderen Quellen überliefert sind und die als weiblich betrachtet werden könnten. Sie deutet daher die Strophe in Anlehnung an die ältere Lesart als eine Frauenrede.

Der Grund für die spätere Lesart könnte also darin liegen, dass der Korrektor versuchte, das Gedicht in den Kontext der umgebenden Strophen einzuordnen; die Lesart *kúnegîn* kann ferner besser ins Versmaß eingefügt werden. Die Voraussetzung, dass es sich um eine absichtliche Korrektur handelt, würde mit der Korrektur in den folgenden Versen

übereinstimmen[2]. Auch persönliche Vorlieben könnten eine Rolle gespielt haben, denn der Verfasser wollte damit vielleicht den Gedanken unterstreichen, dass es besser ist, eine bestimmte Dame zu haben als alle Macht der Welt. Es ist auch, als eine hypothetische Möglichkeit, zu überlegen, dass das Wort *kúnegîn* früher im Wortlaut des Gedichts stand (als eine nicht erhaltene Variante), dann aber in eine männliche Variante umgewandelt wurde und der Korrektor nun beschlossen hat, zum ursprünglichen Wortlaut zurückzukehren; das Argument von Kraus, der Dame als *lectio difficilitor* zu betrachten, scheint mir jedoch unbegründet zu sein.

Im Hinblick auf die Sprecherrolle wird die Strophe in dem vorliegenden Beitrag daher als Frauenrede verstanden; gleichzeitig halte ich die Identität der Sprecherin als eine Nonne im Hinblick auf die Frühlings- und Liebesmotive und Absenz der religiösen Thematik im gegebenen Überlieferungskontext als unwahrscheinlich. Die Deutung der Strophe als Frauenrede scheint mir daher im Bezug auf andere Strophen, die in dieser Zeit überliefert sind und die als Frauenrede formuliert werden, überzeugend zu sein. Da sie offensichtlich Zugang zum königlichen Hof und damit zur unmittelbaren Umgebung des Herrschers hatte, ist es naheliegend, dass die Sprecherin eine höfische Dame war. Es gibt jedoch keinen schriftlichen Beleg, der die Verbindung der Sprecherin mit einer urkundlich belegten Person bestätigen würde.

Inhaltliche Veränderungen

Die Fälle, die in diesem Beitrag als Umwandlung des Inhalts bezeichnet werden, stehen in engem Zusammenhang mit dem Lied *Waere diu werlt alle mîn* (MF 3, 7). Im Vergleich zu dem zuvor genannten Lied erfolgt hier jedoch kein Wechsel der Sprecherposition durch den Austausch eines männlichen Begriffs gegen einen weiblichen, sondern es handelt sich um die Auslassung einer weiblichen Personenbezeichnung in zwei verschiedenen Versionen. Wie es zu dieser Umwandlung gekommen ist, bleibt unklar: Es ist anzunehmen, dass es sich um eine Korrektur eines Fehlers in der älteren Version handelt; allerdings könnte auch der Versuch, einen problematischen Inhalt zu entfernen, in Betracht gezogen werden.

Ein Beispiel der inhaltlichen Korrektur stellt das Lied *Ritest du nu hinnen* (MF 4, 35)[3] von Kaiser Heinrich VI. dar, das als zweistrophig in Großer/Manessischer (C; Cod. Pal. germ. bzw. cpg 848) bzw. Weingartner Liederhandschrift (B; HB XIII 1) überliefert ist. Da die zweite Strophe durch die Bezeichnung *geselle* sowohl als männliche als auch als weibliche Strophe interpretiert werden kann, lässt sich das gesamte Lied entweder als Wechsel oder als Frauenlied verstehen; in Anbetracht der beschriebenen Situation des abreisenden Ritters kann das Lied auch als Tagelied betrachtet werden.

2 *mînem arne* wurde von einem weiteren Korrektor (k_2) zu *minen armen* korrigiert.; *niht* zu *nit*; *wîzen* wurde von einem Korrektor (k_1) zu *verwizen* korrigiert. Einige Herausgeber haben die jüngere Lesart übernommen (Kasten &Kuhn, 2005: 578).

3 Hofert, (2022): *B/C KHeinr 7*. In: Braun M., Glauch, S. & Kragl, F. (2022): *Lyrik des deutschen Mittelalters. [online]*. 2022. Link: https://www.ldm-digital.de/show.php?lid=238&mode=0x600 (19. 9. 2024)

Im Kontext des vorliegenden Beitrags ist allerdings hauptsächlich der dritte und vierte Vers der ersten Strophe entscheidend, da im vierten Vers der B-Fassung die Anrede *frowe* fehlt; stattdessen wird *frowe* mit dem Pronomen *alle* ersetzt. Die Unterschiede zwischen den beiden Fassungen spiegeln sich folglich in den verschiedenen Auflagen von *Des Minnesangs Frühling* wider: Während die früheren Auflagen (Kraus, Vogt) für die B-Fassung eintreten, wird in der Fassung von Moser & Tervooren sowie in den nhd. Übersetzungen (vgl. Kasten & Kuhn, 2005: 108) die Variante mit dem Personenbezeichnung *vrouwe* wiedergegeben (I, 2b (S. 71)).

du bist in mînen sinnen / für **alle** die ich ie gewan (Vogt, 1911: 41).
du bist in mînen sinnen / für **alle** die ich ie gewan (Vogt, 1930: 41).
der beste in mînen sinnen / für **al** deich ie gewan (Kraus, 1944: 42).
den nâch mînen sinnen / ie dehein **vrowe** nie gewan? (Moser & Tervooren, 1982: 71)

In diesem Fall geht es daher um eine absichtliche Manipulation mit dem Text: An dieser Stelle ist es nachzudenken, ob der Schreiber der B-Version mit der C-Version nicht vertraut war, oder ob er diesen Vers absichtlich in seine Fassung nicht übertragen hat. Da die übrigen Verse unverändert wiedergegeben werden, kann ein Schreibfehler als Ursache ausgeschlossen werden. Die Entscheidung, die Personenbezeichnung *frowe* mit einem verallgemeinernden Ausdruck zu ersetzen, hat jedoch beträchtliche Konsequenzen für den Inhalt.

B-Fassung

I (C 7; MF 4, 35)
›Ritest du nu hinnen,
der alre liebeste man?
du bist in minen sinnen
fůr alle, die ich ie gewan.
kumest du mir nit schiere,
so verlůs ich minen lip.
den moht mir got in al [ ] der welte
niemer vergelten‹,
sprach das wip.

II (MF 5, 7)
Wol dir, **geselle** gůte,
das ich ie bi dir gelag!
du wonest mir in dem můte
die naht unde ǒch den tag.
du zierest mine sinne
unde bist mir darzů holt.
nu merkent, wie ich das maine:
als edel gestaine,
swa man das lait in das golt.

C-Fassung

I (B 7; MF 4, 35)
›Ritest du nu hinnen,
der aller liebste man,
den nach minen sinnen
ie dehein frowe me gewan?
kumest du mir niht schiere,
so verlůse ich minen lib;
den mǒhte mir in al den welten
got niemer vergelten‹,
sprach daz minnecliche wib.

II (MF 5, 7)
Wol dir, **geselle** gůte,
das ich ie bi dir gelag!
du wonest mir in dem můte
die naht unde ouch den tag.
du zierest mine sinne
unde bist mir dar zů holt.
nu merkent, wie ich das meine:
als edel gesteine
tůt, da mans leit in daz golt.
(LDM – B/C KHeinr 7 (online))

Was die inhaltlichen Spezifika betrifft, erklärt die Frau in der B-Fassung, dass der Ritter in ihren Gedanken vor allen anderen Männern steht, die sie jemals gewonnen hat. Dem Geliebten den Vorzug vor früheren Liebhabern zu geben, ist jedoch eine höchst ungewöhnliche Äußerung für weibliche Figuren. Im Gegensatz dazu hebt die C-Version den Ritter als den besten Mann hervor, den je eine Frau gewinnen konnte. Die C-Fassung kann daher als Ausdruck weiblicher Werbetätigkeit interpretiert werden, wobei die Sprecherin ihr Glück preist, dass sie im Wettbewerb mit anderen Frauen erfolgreich war. In den frühen Minneliedern befindet sich die Dame häufig in Konkurrenz zu anderen Frauen (*ellu ' andru ' wîb*, vgl. Meinloch MF 11, 14), weshalb diese Interpretation durchaus plausibel ist.

Die abweichende Fassung von V. 3f. in C lässt sich daher entweder als eine Auswirkung einer Überlieferungsstörung verstehen oder, angesichts der negativen Haltung der Kirche gegenüber weiblicher Begierde, könnte die Auslassung der weiblichen Person auch als Bestrebung wahrgenommen werden, den für die damalige Zeit anstößigen Inhalt abzuschaffen. Da die Form verschiedene Interpretationen ermöglicht[4] – es können nämlich die Langzeilen oder die Kanzonenstruktur angenommen werden – sind auch die formalen Gründe zu bedenken. Die Wiedergabe des Lieds in der B-Fassung könnte daher als Versuch wahrgenommen werden, eine veraltete Form der Langezeile durch eine moderne Kanzonenform zu ersetzen. Die formalen Gründe bieten daher ein überzeugenderes Argument, das diese Umwandlung erklären könnte.

Korrekturen auf Buchstabenebene mit morphologisch-lexikalischer Relevanz

Da im Mittelhochdeutschen keine standardisierten Rechtschreibregeln existieren und die Texte zahlreiche Dialektwörter enthalten, ist es im Fall von manchen Abweichungen schwierig zu entscheiden, ob es sich um Schreibvarianten oder um Fehler handelt. Beispielsweise einige Lieder von Heinrich von Veldeke sind im limburgischen Dialekt verfasst; die Strophen von Rudolf von Fenis sind (im Einklang mit der Lage des Stammsitzes Neuenburg) wieder von dem nahen romanischen Sprachraum beeinflusst. Außer Dialektwörter kommen in den Texten auch zahlreiche Schreibvarianten *frowe / vrowe*, *wip / wîb*, *min / mîn* usw.; ein Beispiel dafür ist das Lied Walters *Min frowe ist ein ungenedic*[5] *wib* (L 52, 23), wie die ersten Zeilen der Abschnitte aus *Manessischer* (C) und *Würzburger* (E; Cod. ms. 731) *Handschrift* [6] oder in *Wolfenbüttler Bruchstücken* (U)[7] zeigen.

4 Lachmann und Haupt (MF/LH) bilden neun Kurzverse ab; Vogt (MF/V), Kraus (MF/K) sowie Moser und Tervooren (MF/MT) geben das Lied in drei zäsurierten Langversen, einem Kurzvers und einem abschließenden Langvers mit Zäsur wieder (Hofert [3], S. 7)

5 In der Handschrift E wird die Frau als „*unselic*“ („unselig“) und in der Fassung U als „*ungenadech*“ („ungnädig“) bezeichnet; in *Wolfenbüttler Bruchstücken* wird das Lied keinem Autor zugeordnet.

6 Mit einer Variante *lib* (C) / *lip* (E) in der dritten Zeile

7 U Namenl/1vb 31. In *Wolfenbüttler Bruchstücken*. Wolfenbüttel, Landeskirchl. Archiv, Depositum Predigerseminar H 1. Fragment

Fassung E: Min **frauwe** ist ein unselic **wip**
Fassung C: Min **frowe** ist ein ungenedic **wib**
Fassung U: Min **vrowe** ist ein ungenadech **wip**
(LDM – E Wa 45 /C Wa 52 / U Namenl/1vb 31 (online))

Da es sich um schriftliche, handschriftlich bezeugte Varianten von demselben Wort handelt, werden diese Ausdrücke und dialektale Wörter nicht als Fehler bewertet und werden in dem vorliegenden Beitrag nicht berücksichtigt.

Im Folgenden werden daher insbesondere jene Fälle betrachtet, in denen Abweichungen der Schreibung den Inhalt auf der morphologisch-lexikalischer Ebene beeinflussen oder eine Diskussion über die Bedeutung relevant sind. Dabei geht es um den Unterschied zwischen den Wörtern *wunder*[8] (Hs. B) und *wunden* (Hs. C) im Lied *Ich denke underwilen* von Friedrich von Hausen (MF 51, 33, Str. III) sowie um die Wörter *tranc* und *cranc* in der Strophe *Ich bin vrô, sît uns die tage* (MF 57, 20) von Heinrich von Veldeke. Im Hinblick auf die Strophe Hausens ist die unterschiedliche Fassung des ersten Verses der dritten Strophe in den Handschriften B und C auffällig:

	C III (B 47; MF 52, 17)		**B III (C 49; MF 52, 17)**
	Es sint grȯsse **wunden**:		Es ist ain grôsse **wunder**:
	die ich aller sereste minne,		die ich alre serste minne,
	dȧ was mir ie geve.		dȧ was mir ie geve.
	ich wȧnsche in kurzen stunden,		nȧ mȯsse solhen kumber
5	daz niemer man gewinne	5	niemer man bevinden,
	kumber, der also nahen ge.		der also nahe ge.
	erkennen wande ich in e,		erkennen wande ich in e,
	nu han ich in bas befunden:		nu han ich in bas befunden:
	mir was da heime we		mir was da haime we
10	unde hie wol dristunt me.	10	unde hie wol dristunt me.
			(LDM – B/C Hausen 49 (online))

In Anlehnung an Lexers Wörterbuch wird das Verb *wunden* als „verwunden" verstanden, während *wunder* sich als „Verwunderung" übersetzen lässt. Im Hinblick auf die Schreibkorrektur in der Hs. C lässt es sich annehmen, dass dem Autor der C-Fassung die in B überlieferte Variante bekannt war (vgl. Schweikle, 1984, S. 160). Schweikle betont, dass in der C-Fassung der anfängliche Ausruf des Erstaunens, der in B vorkommt, in eine vom unmittelbaren Kontext losgelöste Äußerung umgewandelt wurde, vermutlich aufgrund des Reims (orientiert an *bevunden*) (1984, S. 160). *Wunder* wird also als Ausdruck des Erstaunens interpretiert (Schweikle, 1993, S. 503).

Im Hinblick auf den ersten Vers kommen daher zwei Interpretationsmöglichkeiten infrage: Entweder wundert sich der Sprecher entweder über die Feindschaft der Dame (B) oder er wird von ihr verwundet (C). Der Ritter wünscht niemandem den Schmerz, den er selbst erlebt und den er in der Fremde dreimal so stark spürt wie zu Hause. Die neuhochdeutschen Übersetzungen Schweikles und Kuhns treten daher für die ältere Variante ein:

8 *Ez ist ein grôze wunder* in MF/MT nach Fassung B (vgl. Moser & Tervooren, 1988: 91).

Es ist recht ***seltsam****: / die ich am heftigsten liebe, / die war mir immer (schon) feindlich (gesinnt)* (Schweikle, 1984: 105).

Es ist etwas sehr ***Seltsames****: / die ich am heftigsten liebe, / die war mir von jeher feind* (Schweikle, 1993: 255).

Es ist ein großes ***Wunder****: / Die ich über alles liebe, / sie war mir immer feindlich gesinnt* (Kasten & Kuhn, 2005: 135).

Schweikle bewertet den ersten Vers als die „Besiegung der Form über den prägnanten Inhalt" (1984, S. 161). Hassel dagegen verweist darauf, dass das Motiv der Liebeswunde in den Liedern Hausens mehrmals vorkommt und wirkt dabei immer als Ausweis der gesteigerten Leidensfähigkeit des Sprechers (S. 309); die Variante B hingegen hebt durch die Verwunderung des Sprechers stärker den Gegensatz zwischen seiner innigen Liebe sowie seiner unerschütterlichen Minnebereitschaft und der feindlichen Haltung der Frau hervor.

Die Korrektur in der Hs. C lässt sich in Anlehnung an Hassel v. a. durch die Anpassung des Reimschemas erklären; dabei verweist sie auf konkrete Passagen in der Hs. C, in denen ein Versuch um Enjambment bzw. um die Verbesserung der jambischen Metrik unternommen wurde[9]: Die Korrektur sollte daher, so Hassel, eher als ein Versuch zur Verbesserung des Reims im Hinblick auf die Metrik betrachtet werden, der subsequent eine inhaltliche Verschiebung zur Folge hatte, als ein absichtlicher Eingriff in den Inhalt.

Ein weiteres Beispiel findet sich in der nur in A überlieferten Strophe *Ich bin vrô, sît uns die tage* (MF 57, 10) Heinrichs von Veldeke. Im Mittelpunkt steht der Ausdruck *tranc* (I, 7), der auf die Tristan-Motivik verweist. Der Hinweis auf den nicht getrunkenen Liebestrank verknüpft diese Strophe mit anderer Strophe Veldekes *Tristran mu °se sunder sinen dank* (MF 58, 35), in der die Tristan-Thematik Gottfrieds von Straßburg deutlich anklingt. Im Gegensatz zur Darstellung des Liebestranks in Gottfrieds Epos bleibt der Trank in A I, 7 unberührt, was Veldekes Minne-Konzeption motivisch von derjenigen in *Tristan* unterscheidet. Veldekes Strophe kann somit als Kritik an Tristan interpretiert werden, der auf Hexerei und Magie zurückgreifen muss, um Liebe zu erlangen, anstatt sie durch vorbildliches Verhalten zu gewinnen.

Neben dem Begriff *tranc* erwähnen die älteren Fassungen von *Des Minnesangs Frühling*[10] auch die Varianten *kranc* bzw. *dranc* (=Bedrängnis), wodurch die Tristan-Motivik völlig verschwindet. Schönbach erklärt seine Entscheidung, *tranc* mit *dranc* bzw. *cranc* zu ersetzen, als „Bedrängnis, die aus niedriger Gesinnung (*bôsen*) stammt" (vgl. Kraus, S. 162). Kraus weist darauf hin, dass „Schwäche" als genaues Äquivalent zu *bôse* weit besser wirkt. Der Autor der A-Fassung hat dann im Hinblick auf die Vorlage das *c* als *t* in Anlaut geschrieben; laut Kraus handelt es sich in dieser Zeit um einen häufigen Fehler. Die Lesart *tranc* könne daher nicht mit der Tristan-Motivik zu tun haben, sondern vielmehr mit der schlechten Transkription der Strophe bei der Aufzeichnung im

9 C II, 5f. *des lîde ich zallen stunden / nôt, diu mir nâhe gât*. An dieser Stelle ist das Enjambment mit einem Wort aus demselben Bedeutungsfeld aufgegriffen (nôt vs. kumber). Dagegen ist das Enjambment in B 4, 3f (*das mir nieman kan / erwern, ich gedenke ir nâhe*) in der Fassung C im Zuge der auch die Metrik korrigierenden Eingriffe aufgehoben: *daz mir nieman erwern kan, ine gedenke ir nahe* (Hassel, 2018: S. 309)

10 vgl. die Fassungen von MF von Lachmann &Haupt (1857), Kraus (1939) und Vogt (1920)

Manuskript; die Auffassungen Haupts, Lachmanns und Schönbachs lassen sich also als Versuch wahrnehmen, den schriftlichen Fehler abzuschaffen und sich dem Originaltext anzunähern. In Anbetracht der Verwendung des Tristan-Motivs steht die Strophe im Verhältnis mit der Tristan-Strophe MF 58, 38; die Erwähnung des Wortes *tranc* könnte daher auch absichtlich sein.

Die neuere Version mit (Zauber-) Trank und die daraus resultierende Tristan-Motivik werden in den nhd. Übersetzungen folgendermaßen vermittelt:

> ‚Dafür sage ich meinem Glück Dank, / daß ich ein solches Herz besitze, / so daß ich durch keinen bösen **Trank** / an meiner Fröhlichkeit jemals irre werde' (Schweikle, 1993: 171).
> ‚Meinem Schicksal sag' ich Dank / für ein Herz, wie ich es habe, / so daß ich nicht durch einen **Zaubertrank** / je meine Freude verlieren kann (Kasten &Kuhn, 2005: 87).

Diese Entscheidung wäre sinnvoll, wenn man den Vers als Anspielung auf die Liebesthematik im Epos Gottfrieds von Straßburg versteht. Diese Annahme wird durch die Verbindung zu der anderen Tristan-Strophe gestützt. Es ist jedoch wichtig zu betonen, dass die Ausdrücke *cranc* und *dranc* nur in den neueren Fassungen von *Des Minnesangs Frühling* vorkommen und im Originalmanuskript nicht belegt sind; in der Handschrift A steht eindeutig „*tranc*". Da Kraus die Schreibweise von „*t*" als falsch betrachtet, könnte die Fassung nach *Des Minnesangs Frühling* ein Versuch sein, den Schreibfehler in der Handschrift im Anklang mit Kraus zu revidieren. Die Übersetzungen ins Neuhochdeutsche sind dagegen eine Übernahme der handschriftlichen Vorlage.

An dieser Stelle ergeben sich zwei mögliche Erklärungen: Entweder wurde das Wort bereits im ursprünglichen Manuskript von einer heutzutage nicht mehr vorhandenen Vorlage fehlerhaft übernommen, und diese „falsche" Lesart fand später Eingang in die neuhochdeutschen Übersetzungen, oder die Version A ist als authentisch anzusehen, wodurch die Interpretation von Lachmann und Vogt als „fehlerhaft" einzustufen wäre. Die Theorie von Kraus, dass es sich um eine fehlerhafte Übertragung des Lautes „c" handelt, erscheint angesichts ähnlicher Fehler in anderen Texten plausibel. Da die ursprüngliche Vorlage für die Version A nicht mehr verfügbar ist, lässt sich diese Annahme jedoch nicht eindeutig bestätigen.

Ähnliche Merkmale lassen sich in einem weiteren Lied Veldekes, *Swer ze minne sô vruot (*MF 61, 33), beobachten. Besonders auffällig ist dabei der erste Vers der zweiten Strophe, in dem neben *danc*, die als Schreibvariante „dank" auch in beiden Handschriften ersichtlich überliefert ist[11], in den älteren MF-Editionen auch *wanc* vorkommt. Hier stellt sich also die Frage, welche Version als die authentische gilt und wie es zu dieser Variation mit „wanc" eigentlich gekommen ist.

> Ich minne die schoenen sunder **danc** (MF, Moser & Tervooren, 1988: 122)
> Ich minne die scône sonder **wanc** (Vogt, 1930: 68)

Um die Unterschiede zwischen diesen beiden Begriffen zu verdeutlichen, habe ich

11 Weingartner Liederhandschrift (HB XIII 1): List [63] – 55 und dann Großer Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse: Cod. Pal. germ. 848). List [57] – 31r

zwei mittelhochdeutsche Wörterbücher herangezogen: Im Wörterbuch Lexers wird „danc“ neben der allgemeinen Bedeutung „Preis bei einem Wettstreit“ auch als „denken“ bzw. „Gedanke“ definiert[12], was jedoch weniger plausibel erscheint; Köbler hingegen übersetzt *wanc* u. a. mit „Wanken“ bzw. „Wankelmütigkeit“[13]. In der ersten Variante liebt der Sprecher die Dame unbewusst, also gegen seinen eigenen Willen, während nach der zweiten Interpretation der Ritter im Zusammenhang mit dem Wort *sunder* seine Dame treu und beständig, ohne Zweifel, liebt. Da die Schrift in beiden Fällen gut lesbar ist und da keine andere Überlieferung der Strophe vorhanden ist, ist es unwahrscheinlich, dass Vogt den Text nicht lesen konnte. Vielmehr handelt es sich um eine absichtliche Variation des Textes, um eine bestimmte Vorstellung der beständigen ritterlichen Liebe zu implizieren.

Die Anthologie und die daraus resultierende Online-Datenbank *Lyrik des deutschen Mittelalters* stützen sich auf die ursprünglichen Manuskripte und spricht sich für die Variante „ohne Dank“ (B/C II, 1) aus. Das bedeutet, dass der Ritter der Dame dient, ohne dass diese ihm ihren Dank ausdrückt. Diese Interpretation wird auch in der Übersetzung Schweikles übernommen und erscheint im Kontext der Strophe als die plausibelste. Da Vogt in seiner Anthologie keine Begründung für seine abweichende Variante liefert, bleibt unklar, wie er zu dieser Schlussfolgerung gelangt ist. In Anbetracht der ursprünglichen Einträge in den Handschriften B und C ist die Variante dank / danc als die wahrscheinlichere anzusehen.

Die Abweichungen in der Schreibgestalt stellen die Mehrheit der Fälle dar, in denen im Laufe der Überlieferung Korrekturen vorgenommen wurden. Diese betreffen nicht nur verschiedene Handschriften, sondern auch Unterschiede zwischen den älteren und neueren Editionen von *Des Minnesangs Frühling* (MF). Diese Varianten werden durch Anmerkungen und Marginalien verdeutlicht. Die älteren MF-Ausgaben behandeln zwar in der Regel auch die damals bekannten Varianten, es werden jedoch unterschiedliche Entscheidungen hinsichtlich der vorzuziehenden Lesarten getroffen. In diesem Zusammenhang vermitteln die Abweichungen zwischen den neueren und älteren MF-Editionen eine interessante Debatte über mittelalterliche „Orthografie“ – falls es so etwas überhaupt gab. In diesem Zusammenhang lässt sich die oben erwähnte Diskussion über die Schreibweisen „tranc” und „cranc” als Einblick in die Frage betrachten, was eigentlich als „Fehler” zu verstehen ist. Da Kraus leider keine weiteren konkreten Beispiele nennt, die die Schreibweise „t” statt „c” als „Fehler” bestätigen, bietet diese Frage weiteren Untersuchungsraum. Dabei könnte auch die mittelalterliche „Orthografie” behandelt werden: Dies überschreitet jedoch den Rahmen dieses Artikels.

Die Autoren der Anthologien stehen daher vor der Entscheidung, welche Variante – die ursprüngliche, in der Handschrift überlieferte oder die editorisch korrigierte – zum Ausdruck gebracht werden sollte. Während die älteren Editionen *Des Minnesangs Frühling* auf den neueren Überlieferungen basieren, bemühen sich Moser und Tervooren

12 Lexer, M. (2023): *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer?lemid=D00048 (19. 5. 2025)

13 Köbler, G. (2014): MHD_W. (online) https://www.koeblergerhard.de/mhd/mhd_w.html (19. 5. 2025)

stärker um den ursprünglichen Klang (bzw. eine handschriftennähere Gestalt). Die Aufgabe von Moser & Tervooren lässt sich daher als ein Versuch verstehen, die editorischen Veränderungen, die in den älteren MF-Ausgaben unternommen wurden, zu reduzieren und den Text näher an den mittelalterlichen Text heranzuführen.

Fazit

Im vorliegenden Text habe ich versucht, die Art und Weise anzudeuten, wie die Autoren der Handschriften und die späteren ForscherInnen und ÜbersetzerInnen mit der Form und dem Inhalt umgegangen sind. Da die Korrekturen und Versuche um die Verbesserung des Textes den Inhalt verändern können, spielt die Untersuchung der Korrekturen besonders für die ÜbersetzerInnen eine wichtige Rolle. In diesem Zusammenhang liegt die Frage offen, wie diese Veränderungen zu bewerten sind: Handelte es sich um einen absichtlichen Eingriff in den Text, oder sind diese Veränderungen als Schreibfehler zu verstehen? Oder resultieren die Unterschiede aus einem falschen Verständnis oder Unkenntnis des Originals? Oder haben die Verfasser der Handschriften mit unterschiedlichen Vorlagen gearbeitet?

Als absichtliche Änderungen lassen sich besonders solche Fälle bezeichnen, in denen die deutlichen Eingriffe ins Versmaß von einem späteren Schreiber unternommen wurden: Ein Beispiel solchen Eingriffs stellt die Korrektur des anonymen Liedes MF 3, 7, in dem der ursprüngliche Ausdruck *chunich* gestrichen und mit der weiblichen Variante ersetzt wurde. Da diese Veränderung auch die Deklamation von „mînem arne“ betroffen hat, lässt es sich annehmen, dass diese Korrektur einen bewussten Eingriff in den Text, wahrscheinlich aus den rhythmischen Gründen, darstellt.

Eine ähnliche inhaltliche Veränderung wurde in der Strophe MF 4, 35 von Heinrich VI. vorgenommen. In diesem Fall handelt es sich nicht um eine Änderung der Sprecherinstanz, sondern um die Auslassung der weiblichen Personenbezeichnung. Da die übrigen Verse in den Fassungen B und C identisch wiedergegeben werden, kann angenommen werden, dass der Autor der B-Variante mit der ursprünglichen Gestalt vertraut war. Diese Annahme erklärt jedoch nicht, wie der Autor der B-Variante zu dieser Lösung gelangte. Möglicherweise hat der Verfasser von Version B mit einer anderen Vorlage gearbeitet als der Verfasser der C-Fassung. Wahrscheinlicher ist jedoch die Vermutung, dass der Autor der B-Version eine moderne Kanzonenform nachahmen wollte.

Bei der Untersuchung der Korrekturen bilden insbesondere die Abweichungen in der Graphik, d.h. auf Buchstabenebene die Mehrheit der Fälle, in denen Unterschiede zwischen den verschiedenen Redaktionen auftreten. Im Fall der Wörter *tranc* und *cranc* könnte es sich möglicherweise um Schreibfehler handeln, die durch den Wechsel von c und t am Anfang des Wortes entstanden sind. Bei den Ausdrücken *danc* und *wanc* hingegen handelt es sich um Eingriffe in den Inhalt im Rahmen der verschiedenen MF-Editionen, weil in beiden handschriftlichen Überlieferungen ganz eindeutig „dank“ steht. Die inhaltlichen Anpassungen waren jedoch nicht immer der ausschlaggebende Grund für die Korrekturen: Wie es im Lied Hausens gezeigt wird, geht es in manchen

Fällen um eine Reimverbesserung, die nachfolgend zu einer Bedeutungsverschiebung geführt hat, als um einen absichtlichen Eingriff in den Inhalt.

Die Überlegungen über die Schreibung und lexikalische Unterschiede stellen ein interessantes Kapitel in der Erforschung der höfischen Lyrik dar. Diese Unterschiede können sowohl für die Textinterpretation als auch für die Erforschung der zeitgenössischen Schreibweise eine wichtige Rolle spielen, sie stellen jedoch eine Herausforderung für den Übersetzer dar. Der Übersetzer steht somit vor einer Entscheidung, welche Version als maßgeblich anzusehen ist. Um das Lied passend wiederzugeben, muss sich der Übersetzer zudem intensiv mit den Überlieferungen in den Manuskripten beschäftigen, was eine gute Kenntnis der mhd. Vorlage und des Mittelhochdeutschen im Allgemeinen erfordert. Allerdings, dank dieser Kenntnis kann der Übersetzer die Korrekturen in den Redaktionen genau bewerten und somit eine entsprechende Übersetzung erreichen.

Literaturverzeichnis

Hassel, V. (2018): Das Werk Friedrichs von Hausen: Edition und Studien. Erich Schmidt Verlag.

Kasten, I. (1990): Frauenlieder des Mittelalters: Zweisprachig. Reclam.

Kasten, I., & Kuhn, M. (2005): Deutsche Lyrik des frühen und Hohen Mittelalters: Text und Kommentar. Dt. Klassiker-Verl.

Lachmann, K., Haupt, M., & Traugott, F. H. (1920): Des Minnesangs Frühling mit Bezeichnung der Abweichungen von Lachmann und Haupt und unter Beifügung ihrer Anmerkungen. neu bearbeitet. Hirzel.

Lachmann, K., Haupt, M., & Traugott, F. H. (1923): Des Minnesangs Frühling: Mit Bezeichnung der Abweichungen von Lachmann und Haupt und unter Beifügung Ihrer Anmerkungen. S. Hirzel.

Moser, H., & Tervooren, H. (1988): Des Minnesangs Frühling (38.). S. Hirzel.

Schweikle, G. (1984): Friedrich von Hausen: Lieder. Reclam.

Schweikle, G. (1993): Mittelhochdeutsche Minnelyrik: Texte und Übertragungen, Einführung und Kommentar. J.B. Metzler.

Tervooren, H., & Moser, H. (1982): Des Minnesangs Frühling. 1, Texte (37.). S. Hirzel.

v. Kraus, C. (1944): Des Minnesangs Frühling: Nach Karl Lachmann, Moriz Haupt und Friedrich Vogt. S. Hirzel.

v. Kraus, C., Moser, H., & Tervooren, H. (1981): Des Minnesangs Frühling. Kommentare (Vol. III/1.). S. Hirzel.

Vogt, F. (1911): Des Minnesangs Frühling. S. Hirzel.

Vogt, F. (1930): Des Minnesangs Frühling (5.). S. Hirzel.

Online-Quellen

Hofert, S.: B Veld 21 / C Veld 21. In: Braun, M., Glauch, S. Kragl, F. (2022): Lyrik des deutschen Mittelalters. [online] https://www.ldm-digital.de/show.php?lid=2678&mode=0x600 (18. 9. 2024)

Hofert, S.: B/C KHeinr 7. In: Braun, M., Glauch, S. Kragl, F. (2022): Lyrik des deutschen Mittelalters. [online] https://www.ldm-digital.de/show.php?lid=238&mode=0x600 (19. 9. 2024)

Köbler, G. (n.d.). Mittelhochdeutsches Wörterbuch. https://www.koeblergerhard.de/mhdwbhin.html (18. 9. 2024)

Leidinger, S.: C Hausen 47/B Hausen 45. In: Braun, M., Glauch, S. Kragl, F. (2022): Lyrik des deutschen Mittelalters. [online] https://www.ldm-digital.de/show.php?lid=2580&mode=0x600, (17. 9. 2024)

Müller, M. (2024): C Wa 185 / E Wa 45. In: Braun, M., Glauch, S. Kragl, F. (2024): Lyrik des deutschen Mittelalters. [online] https://www.ldm-digital.de/show.php?au=Wa&hs=C&lid=4067 (16.5. 2025)

„danc, stm.“. In: Lexer, M.: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer?lemid=D00048 (18. 9. 2024)

„wunden, swv.“. In: Lexer, M.: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer?lemid=W04500 (17. 9. 2024)

„wunder, stn.“. In: Lexer, M.: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer?lemid=W04512 (17. 9. 2024)

Handschriften:

Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse; Cod. Pal. germ. 848). Zürich. [online] https://dfg-viewer.de/show/?set[mets]=http%3A%2F%2Fdigi.ub.uni-heidelberg.de%2Fdiglit%2Fcpg848%2Fmets&set[image]=&set[image]=0057. List [57] – 31r (19. 5. 2025)

Weingartner Liederhandschrift – HB XIII 1 (HB XIII 1). Konstanz. https://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht?id=6&tx_dlf%5Border%5D=title&tx_dlf%5Bid%5D=12064&tx_dlf%5Bpage%5D=63. List [63] – 55 (19. 5. 2025)

Wolfenbüttler Bruchstücken. Wolfenbüttel, Landeskirchl. Archiv, Depositum Predigerseminar H 1. Fragment. [online] https://diglib.hab.de/varia/objekte/vogelweide-fragmente/h-1-1a/001v.jpg. (19. 5. 2025)

Mgr. Anežka Klimentová / 491179@mail.muni.cz

Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta, Ústav germanistiky, nordistiky a nederlandistiky
Arna Nováka 1, 602 00 Brno, CZ

This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode). This does not apply to works or elements (such as image or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.