

Géneros textuales y terminología en el *minnesangs frühling*¹

María del Carmen Balbuena Torezano

Universidad de Córdoba

lr1batom@uco.es

<https://dx.doi.org/10.12795/futhark.2015.i10.02>

Abstract: This paper aims to study two lyric genres that were absolutely established in the Medieval German lyric: the *Frauenlied* (a woman's song) and the *Wechsel* (a poem with a change of the lyric subject). Each of them has its own defining features, and attributes a particular role to its protagonists, following the rules of the courtly-love. In the following pages we will analyse in which way some of these compositions transgress the rules, as they do not follow the parameters of this *Rollendichtung*.

Key words: *Frauenlied*, *Wechsel*, medieval German lyric, *Rollendichtung*, Der von Kürenberg, Dietmar von Eist.

Resumen: El presente trabajo se ocupa de dos géneros líricos plenamente asentados en la literatura medieval alemana: el *Frauenlied* (canción de mujer) y el *Wechsel* (poema con cambio de sujeto lírico). Cada uno de ellos tiene unas características genuinas y definitorias, al tiempo que atribuyen un determinado rol a sus protagonistas, siguiendo las normas establecidas por el código cortés. En las páginas siguientes analizaremos en qué medida algunas de las composiciones pertenecientes a estos géneros líricos transgreden la norma, puesto que incumplen los presupuestos de esta *Rollendichtung*.

Palabras clave: *Frauenlied*, *Wechsel*, lírica medieval alemana, *Rollendichtung*, Der von Kürenberg, Dietmar von Eist.

1. Introducción

La ingente cantidad de trabajos que versan sobre la producción de poemas cortesano-caballerescos escritos en lengua alemana –género este conocido como *Minnesang*–, se ha centrado, por una parte, en la presentación de las características definitorias de este tipo de lírica o en el análisis de motivos, temas y principales formas estróficas presentes en ella.² Numerosos son, por su parte, los análisis de poemas aislados y el estudio de los distintos autores y subgéneros.³ Parte de los especialistas han abordado la representación y la ejecución de las composiciones ante la sociedad cortesana, analizando la interacción entre público y *Minnesänger*.⁴ Desde el punto de vista traductológico, las publicaciones se han centrado en la confección de antologías *Mittelhochdeutsch-Neuhochdeutsch*, algunas de ellas ediciones críticas, pero en la mayoría de las

¹ Este trabajo es fruto de los resultados del proyecto *Minne-Lexikon: Diccionario de términos y motivos de la lírica religiosa y profana de la Edad Media europea (S. XI-XV)*, subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Ref. FFI2012-37392).

² Vid. a este respecto, entre otros, los estudios de Fischer (1930); Ittenbach (1939); Sayce (1982); Schweikle (1989 y 1994); Cramer & Kasten (1999) y Kasten & Kuhn (2005).

³ Vid., entre otros, Bäuml (1956); Wapnewski (1975); Schweikle (1980) y Bauschke (1999).

⁴ Vid. Kuhn (1968); Ortmann & Ratgotzky (1990); Hirschberg (1992) y Hahn (1990).

ocasiones con el objetivo fundamental de la traducción de textos.⁵ El discurso femenino y la relación entre *Geschlecht* (sexo) y *Gattung* (género literario) ha sido también objeto de estudio en torno a la composición y transmisión de los textos.⁶

Esta relación entre ambos conceptos determina, en buena medida, el papel atribuido a la pareja de amantes en géneros plenamente asentados en la literatura medieval alemana, como son el *Frauenlied* y el *Wechsel*. Dichos géneros tienen en común la existencia de un sujeto lírico femenino, ya sea a lo largo de todo el poema, o bien como parte de él –generalmente en una o varias estrofas, denominadas *Frauenstrophem*–, sin que ello implique que sea una mujer la autora de los textos. En el caso del *Frauenlied* y el *Wechsel*, su denominación viene determinada por el rol que se ha atribuido a los protagonistas masculinos y femeninos.

El presente estudio abordará algunas de las composiciones tipificadas como *Frauenlied* o *Wechsel* del denominado *Minnesangs Frühling* o *Donauländischer Minnesang*, y que no siguen, sin embargo, las normas establecidas por el código cortés, en lo que al sujeto lírico femenino se refiere. Se analizará en qué medida la relación entre *Geschlecht* y *Gattung* se plasma conforme a las ideas estéticas de la época y la concepción que tienen los pensadores medievales y la sociedad cortesano-caballeresca sobre el género femenino, para finalmente determinar si dichas composiciones constituyen una variación de los géneros a los cuales pertenecen.

Partimos, pues, de la siguiente hipótesis: mientras que la mayoría de poemas siguen la concepción generalizada y misógina que se tiene sobre la mujer en el Medievo, hay *Frauenlieder* y *Wechsel* que dotan a la fémina de un comportamiento “masculino”, infringiendo con ello las normas establecidas, y por lo tanto, alejándose de los patrones propios de estos géneros líricos.

2. La imagen de la mujer en la Edad Media.

Durante todo el medievo la mujer estaba considerada un ser inferior al varón, de naturaleza débil y con inclinaciones lujuriosas. Instado por las artes femeninas, el hombre caía en el pecado. Este *status subiectionis* de la fémina se explicaba, además, como resultado natural del pecado de Eva. Así, para los Padres de la Iglesia la mujer es signo de perdición, origen último de numerosos pecados e imperfecciones. La diferenciación de sexos estaba fundamentada, pues, en argumentos de tipo religioso y espiritual, existiendo una estrecha relación entre la actuación religiosa del individuo y la diferenciación entre hembra y varón. En este sentido, Clemente de Alejandría considera la masculinidad una categoría moral y al respecto afirma Filón de Alejandría, en su *Quaestiones et Solutiones in Exodum*:

«En este sentido, la virilidad es algo que ambos sexos han de conseguir. De esto se desprende que la mujer puede comportarse de forma varonil, es decir, llevar una vida virtuosa, como el hombre puede también comportarse de forma femenina, es decir, con una moral degenerada.»⁷

Del mismo modo, Orígenes atribuye el sexo a la condición moral de la persona, afirmando que existe un comportamiento “femenino”, que es por naturaleza distinta al “masculino”: mientras que el comportamiento de la fémina es corporal y carnal, el del varón es, en esencia, la negación de lo femenino: es aquel que no conoce el pecado de la debilidad femenina. Para Orígenes, el crecimiento espiritual y moral determina la pertenencia al género femenino o el masculino, tal y como expone en su *Homilía sobre el Libro de Josué*:

⁵ Vid. Schweikle (1984, 1986, 1993 y 1998); Kasten (1990 y 1995) y Müller (ed., 1993).

⁶ Vid. Heinen (1976); Eikermann (1987); Schnell (1999); Kerth (2007) y Boll (2007)

⁷ Citado por Boll, *op. cit.*, p. 54.

«Es ist die Verschiedenheit des Herzens, die darüber entscheidet, ob jemand Mann oder Frau ist. Wieviele Frauen gibt es nicht, die vor Gott zu den starken Männer gehören, und wieviele Männer müssen nicht zu den schwachen und trägen Frauen zugerechnet werden?»⁸

En contraposición, el hombre tenía una posición superior a la de la mujer, dado que había sido creado *con anterioridad* a la fémina, nacida de la costilla de Adán. Por todo ello, eran características del varón la racionalidad, la fuerza de voluntad y la fuerza física. Esta concepción del hombre y de la mujer quedará plasmada también en la literatura medieval alemana, y, como veremos a continuación, en los géneros líricos del *Minnesangs Frühling*.

3. El discurso femenino en la lírica cortés temprana de la Edad Media alemana.

El *Frauenlied* es uno de los testimonios literarios más antiguos de la lírica cortés alemana. Si bien en estas composiciones el sujeto lírico es una mujer, este género poético no goza de la misma relevancia que otros en los que el sujeto lírico es un hombre. A este respecto, afirma Ingrid Kasten:

«Frauenlieder gehören zwar zu den ältesten Zeugnissen der deutschsprachigen Liebespoesie, des ›donauländischen Minnesangs‹ (um 1160), aber in der höfischen Lyrik der Zeit insgesamt sind sie quantitativ von untergeordneter Bedeutung. In den meisten Liedern des Mittelalters ist das lyrische Subjekt ein Mann. Die Bevorzugung von Männerliedern erklärt sich nicht nur dadurch, daß die Lyriker meist Männer waren. Ein wichtiger Grund dafür ist auch die spezifische Liebesauffassung, welche im Zentrum des Minnesangs steht, die ›höfische Liebe‹ oder ›Minne‹, das Konzept des ›Frauendienstes‹. Gegenstand dieses Liebeskonzepts ist die noch nicht erwiderte Liebe eines Mannes zu einer zum Inbegriff aller Werte stilisierten und daher für ihn schwer erreichbaren Frau, zu einer ›Minnedame‹. Sie steht der Werbung des Mannes gleichgültig gegenüber, so daß die Erfahrung der Liebe einseitig bleibt und nur aus der Perspektive des Mannes dargestellt wird.»⁹

Dado el tono de los *Frauenlieder*,¹⁰ algunos especialistas emplean también denominaciones como *Frauenmonolog* –monólogo de mujer– o *Frauenklage* –queja de mujer–. No obstante, y a diferencia de la lírica occitana, se trata de una poesía compuesta exclusivamente por hombres. Resulta relevante entonces preguntarse qué modelo femenino es el empleado por los *Minnesänger* a la hora de componer sus canciones, esto es, qué comportamientos, actitudes, enunciados, o estados anímicos subyacen a esta literatura.

De forma unánime, la crítica ha establecido que en los *Frauenlieder* y en las *Frauenstrophe* la mujer habla de forma más natural, directa y afectiva. Es la fémina, pues, la portadora del discurso que atañe a los sentimientos que genera la relación con el amado, alejados de convenciones sociales y de las normas establecidas. Así, encontramos en los poemas expresiones como *dû bist beslozen in mînem herzen*, o afirmaciones como *Leit machet sorge, vil liebe wînnne*. Son igualmente frecuentes, términos como *herzen, leit, aleine, geweine, scheiden, wunne, wê, trûrigen* o *vrô*. Al referirse al amado, la mujer emplea términos como *geselle, hübscher ritter, ritter edele* o *lieber man*.

Por su parte, el *Wechsel* es un género compuesto, por norma general, de dos estrofas. En una de ellas el sujeto lírico es una mujer, mientras que en la otra es el hombre el portador del discurso. No obstante, no debe confundirse con el *Dialoglied*:

«Ein Wechsel ist ein kohärenter lyrischer Text, dessen strukturelle Merkmale die strophische Aufteilung von Männer- und Frauerollen (Perspektivierung) und das monologische Verhältnis der ihnen

⁸ Citado por Boll, *op. cit.*, p. 55.

⁹ Kasten, 1990, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰ Sobre las principales características de este subgénero lírico *vid.* Kasten, 1990, *op. cit.*, p. 15.

zugeordneten Äußerungen (Monologizität) sind. Seine Funktion ist die unmittelbare, geschlechtsspezifisch differenzierte Gegenüberstellung von Gefühlen und/oder Auffassungen de jeweiligen Rollensprecher»¹¹

Se trata, pues, de estrofas en las que hombre y mujer expresan cuanto consideran sobre el amor, sin llegar a establecerse una conversación entre ambos sujetos líricos. Un ejemplo de *Wechsel* es el MF 34,3 de Dietmar von Eist, en el que el caballero recuerda un amor pasado, que siempre va unido a cosas positivas – *vogellîn, rosenblumen*–, mientras que el mismo recuerdo es evocado por la mujer con tristeza y nostalgia.

4. El cuestionamiento del código cortés: *Ich stuont mir nehtint spâte, Ich zôch mir einen valken, Ez stuont ein vrouwe aleine.*

Como ejemplos de cuestionamiento de las normas cortesano-caballerescas, regidoras del amor cortés, trataremos a continuación las estrofas MF 8,1 4C y MF 9,29 12C –que conforman el *Wechsel* conocido como *Zinnenlied*– y el *Frauenlied* formado por las estrofas MF 8,33 8C y MF 9,5 9C –también conocido como *Falkenlied*–; ambas composiciones pertenecen a Der von Kûrenberg.

– *Ich stuont mir nehtint spâte* (MF 8,1 4C y MF 9,29 12C).

Ich stuont mir nehtint spâte an einer zinne,
dô hôt ich einen rîter vil wol singen
in Kûrenberges wîse al ûz der menigîn.
er muoz mir diu lant rûmen, alder ich geniete mich sîn

‘Nu brinc mir her vil balde mîn ros, mîn îsengewant,
wan ich muoz einer vrouwen rûmen diu lant.
diu wil mich des betwingen, daz ich ir holt sî.
si muoz der mîne minne iemer darbende sîn.’

En lo relativo a la *Frauenstrophe*, en sentido estricto, el sujeto lírico es una mujer enamorada. Su discurso tiene una clara dimensión dialógica, que es respondida por el caballero en la estrofa siguiente. La dama se encuentra en la almena del castillo, de madrugada (*nehtint spâte*), y desde allí oye cantar al caballero y esto despierta su deseo. Resulta especialmente relevante el entorno en el cual sucede tal acontecimiento: entre la *menigîn*, la muchedumbre. Dado que el caballero canta *ûz der menigîn*, bien pudiera interpretarse que el canto trovadoresco tiene lugar en la corte, ante una buena cantidad de cortesanos, lo que explicaría que la noble mujer, señora del castillo, pudiese oírle desde la almena. El hecho de que la acción transcurra en un entorno propio de la nobleza –el castillo–, lleva implícito un código de conducta establecido; por ello, resulta más que sorprendente la forma en la que la mujer hace referencia al «amor» que desea del caballero: *er muoz mir diu lant rûmen, alder ich geniete mich sîn*. Este sería un discurso propio del varón, nunca de una dama. La dama que Kûrenberg nos presenta aquí toma la iniciativa, y está decidida a establecer sus propias normas: si el caballero no la sirve, deberá abandonar sus tierras. Esta infracción del código cortés, comportamiento impropio de una dama, conlleva la actuación del caballero, que «responde» con su marcha: dado que es la señora quien pretende obligarle a servirla –*diu wil mich des betwingen, daz ich ir holt sî*–, abandonará sus tierras –*wan ich muoz einer vrouwen rûmen diu lant*–.

– *Ich zôch mir einen valken* (MF 8,33 8C y MF 9,5 9C).

La imagen del halcón es un recurso frecuentemente empleado por los autores del medievo alemán, bien en la lírica cortés, bien en la épica caballerescas. Así, ya en el *Nibelungenlied* aparece la alegoría del sueño de Krimhild, en la que dos halcones pelean ferozmente hasta morir. Como veremos a continuación, el

¹¹ Citado por Schnell, 1999, *op. cit.*, p. 130.

poema, conocido como *Falkenlied*, se centra en la figura del halcón, y, dependiendo de la interpretación que se le dé a dicha figura, podremos considerar que estamos ante un subgénero u otro del *Minnesang*:

Ich zôch mir einen valken mære danne ein jâr.
dô ich in gezamete als ich in wolte hân
und ich im sîn gevidere mit golde wol bewant,
er huop sich ûf vil hôhe und vlouc in anderiu lant.

Sit sach ich den valken schône vliegen,
er vuorte an sînem vuoze sîdîne riemen,
und was im sîn gevidere alrôt guldîn.
got sende sî zesamene, die gelieb wellen gerne sîn!

Si analizamos con detenimiento ambas estrofas, cierto es que podríamos estar ante un *Frauenlied*, o un *Wechsel*, según consideremos el halcón como un animal macho o hembra:¹²

Unter Verweis auf die jagdkundliche Literatur wurde betont, dass das Geschlecht der Beizvögel für den Erfolg der Jagt von entscheidender Bedeutung ist. Die weibliche Tiere sind gegenüber ihrer männlichen Artgenossen aufgrund ihrer differenzierten Jagdeigenschaften im Vorteil. (...) Die Dominanz der weiblichen Jagdfalken schlägt sich auch in der Terminologie nieder: Das Weibchen wird als ‚Falke‘ das Männchen hingegen als ‚Terzel‘ bezeichnet. Aus diesen Überlegungen wurde gefolgert, dass sich ein zeitgenössisches Publikum nur ein weibliches Tier im ‚Falkenlied‘ habe vorstellen können.

La mayoría de especialistas entienden que se trata de un halcón macho, domesticado y criado por la dama. Partiendo de esta premisa, el poema estaría compuesto por dos *Frauentropfen* en las que la mujer pone de manifiesto aquí su queja contra las normas caballerescas, que postulan que toda noble desposada puede ser cortejada, a cambio de lo cual el caballero podrá recibir tierras, favores y prebendas del señor; una vez terminado el cortejo, el caballero podrá continuar su camino hacia otras cortes –*und vlouc in anderiu lant*-. El discurso femenino es, pues, un “discurso de la ausencia”. Otra parte de la crítica ha identificado el halcón con la figura del mensajero. No obstante, y dado que a lo largo del poema no se hace referencia alguna a la necesidad de esta figura, o a determinado mensaje que uno u otro protagonista quisiera hacer llegar a la persona amada, coincidimos con Boll¹³ en que tal hipótesis ha de contemplarse con cierto escepticismo.

Lo expuesto con anterioridad nos lleva a la siguiente conclusión: el *Falkenlied* de Kürenberg es, siguiendo lo ya afirmado por G. Schweikle,¹⁴ un claro ejemplo de la controversia existente en la lírica cortés primigenia en lengua alemana, en función del rol atribuido a los protagonistas, sujetos líricos del poema, y de la simbología presente en algunos de los textos.

Nuevamente Kürenberg nos muestra, mediante esta denuncia, la transgresión de la norma, si bien, como en el caso anterior, lo hace con maestría, dado que no es difícil imaginar al público cortesano haciendo burla de tal discurso, e interpretando dicha transgresión como un intento fallido e incluso torpe de la mujer de establecer unas normas para las cuales no está preparada intelectualmente ni moralmente.

¹² Boll, 2007, *op. cit.*, pp. 109-110.

¹³ *Ibid.*, p. 109.

¹⁴ Cfr. Schweikle, 1993, *op. cit.*, p. 396.

5. Conclusiones

A tenor de lo expuesto en las páginas precedentes, es posible establecer las siguientes conclusiones en lo concerniente a los géneros líricos aquí analizados:

- a) Si bien en los primeros albores del *Minnelied* la temática de las composiciones es relativamente restringida, el motivo de la problemática del amor, entendida como la dualidad entre *Liebe* y *Minne*, está presente en todos los poemas. En los *Frauenlieder* y *Frauenstrophien* aquí analizados, no encontramos, sin embargo, la temática propia del género –sufrimiento de la enamorada por el amor, que en ocasiones ve amenazado, y que en otras la llena de añoranza ante la separación del caballero–, sino que por el contrario se trata de mujeres decididas a disfrutar de la relación amorosa, moral y carnalmente. Son mujeres reales, lejos de toda idealización –equiparable únicamente a la otorgada a la Virgen– que no responde a la propia del género femenino y del vasallaje feudal que promulga la cortesía, y que profusamente encontramos en los *Lieder* de los siglos XI y XII. Esto las convierte en el medio idóneo para demandar fidelidad, deseo por el amado y respeto a la decisión libre y propia para elegir a su enamorado.
- b) El erotismo comienza a aparecer en estos primeros *Lieder* tímidamente, siempre siguiendo los patrones misóginos propios de la época, lo que lleva a considerar a la mujer única portadora del deseo sexual y de los mensajes eróticos. Esta ruptura de las convenciones sociales y cortesanas encuentra su protagonista ideal en la figura femenina. Se da, no obstante, la siguiente paradoja: si con esta actitud la mujer responde a la concepción que de ella tiene la sociedad y la Iglesia, por otra parte es quien únicamente se atreve, en su discurso, a cuestionar dichas convenciones.
- c) En algunos casos, como ocurre en el *Falkenlied* de Kürenberg, la ambigüedad con la que se concibe el *Lied* pone de manifiesto el cuestionamiento del código cortés, pues aquello expresado en el poema bien pudiera estar en boca de la dama o del caballero.

Bibliografía

- BÄUML, Franz H., «Notes on the ›Wechsel‹ of Dietmar von Aist», en *The Journal of English and Germanic Philology* 55/1 (1956), pp. 58-69 Cramer, Thomas & Kasten, Ingrid *Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik*, Berlin, Schmidt, 1999
- BAUSCHKE, Ricarda, *Die ‚Reinmar-Lieder‘ Walthers von der Vogelweide*, Heidelberg: Winter Verlag, 1999. Fischer, Walter, *Der stollige Strophenbau im Minnesang*, Göttingen, Universität Dissertation, 1930;
- BOLL, Katharina *Alsô redete ein vrouwe schoene. Untersuchungen zu Konstitution und Funktion der Frauenrede im Minnesang des 12. Jahrhunderts*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neuman, 2007 Eikelmann, Manfred *Denkformen im Minnesang*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1987.
- HEINEN, Huber «Observations on the Role in Minnesang», en *The Journal of English and Germanic Philology*, 75, 1/2 (1976), pp. 198-208
- KUHN, Hugo, «Minnesang als Aufführungsform», en *Festschrift für Klaus Ziegler*. Tübingen, Niemeyer, 1968, pp. 1-12.
- HAHN, Gerhard, «Dâ keiser spil. Zur Aufführung höfischer Literatur am Beispiel des Minnesangs», en Gerhard Hahn y Hedda Ragotzky (eds.), *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert*, Stuttgart, Alfred Corner Verlag, 1992, pp.86-107.
- HIRSCHBERG, Dagmar, «wann ich dur sanc bin ze der welte geborn. Die Gattung Minnesang als Medium der Interaktion zwischen Autor und Publikum», en Gerhard Hahn y Hedda Ragotzky (eds.), *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert*, Stuttgart, Alfred Corner Verlag, 1992, pp. 108-132.
- ITTENBACH, Max, *Der frühe Minnesang. Strophenfügung und Dichtersprache*, Halle, Niemeyer, 1939.

- KASTEN, Ingrid & MARGHERITTA Kuhn, *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*, Frankfurt am Main, Deutsche Klassiker Verlag, 2005.
- KASTEN, Ingrid, *Frauenlieder des Mittelalters*, Stuttgart, Reclam, 1990
- _____, *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1995.
- SONJA, Kerth, «'Jô enwas ich niht ein eber wilde'. Geschlechtskonzeptionen im "Wechsel"», en *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 136, 2 (2007), pp. 143-161).
- MÜLLER, ULRICH (ed.), *Deutsche Gedichte des Mittelalters. Mittelhochdeutsch-Neuhochdeutsch*, Stuttgart, Reclam, 1993.
- ORTMANN, Christa & Hedda Ratgotzky, «Minnesang als ‚Vollzugskunst‘. Zur spezifischen Struktur literarischen Zeremonialhandels im Kontext höfischer Repräsentation», en Hedda Ratgotzky y H. Wenzel (eds.), *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen, Niemeyer, 1990, pp. 227-258; Sayce, *The Medieval German Lyrik, 1150-1300. The Development of its Themes and Forms in their European Context*, Oxford, Clarendon Press, 1982
- SCHWEIKLE, Günther, «Die frouwe der Minnesänger», en *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 109 (1980), pp. 91-106.
- _____, *Friedrich von Hausen. Lieder. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, Stuttgart, Reclam, 1984
- _____, *Reinmar. Lieder. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, Stuttgart, Reclam, 1986
- _____, *Minnesang*, Stuttgart, Metzler, 1989
- _____; *Mittelhochdeutsche Minnelyrik. Band 1: Frühe Minnelyrik. Texte und Übertragungen, Einführung und Kommentar*, Stuttgart, Metzler, 1993.
- _____, *Minnesang in neuer Sicht*, Stuttgart, Metzler, 1994
- _____; *Walther von der Vogelweide. Werke. Band 2: Lyrik. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*, Stuttgart, Reclam, 1998.
- SCHNELL, Rüdiger, «Frauenlied, Manneslied und Wechsel im deutschen Minnesang. Überlegungen zu ‚gender‘ und ‚Gattung‘», en *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 128, 2, (1999) pp. 128-194.
- WAPNEWSKI, Peter, «Des Kürenbergers Falkenlied», en Peter Wapnewski (ed.), *Waz ist minne*, München, C. H. Beck, 1975, pp. 23-46.

