

Martin Baisch, Jutta Eming,
Hendrikje Haufe, Andrea Sieber (Hg.)

Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters

ULRIKE **HELMER** VERLAG

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titelsatz für diese Publikation ist bei der
Deutschen Bibliothek erhältlich.

Die Deutsche Bibliothek – CIP Cataloguing-in-Publication-Data

A catalogue record for this publication is available
from Die Deutsche Bibliothek

ISBN 3-89741-171-7

© 2005 Copyright Ulrike Helmer Verlag, Königstein/Taunus
Alle Rechte vorbehalten

Coverabbildung: Von Bill C. Ray ausgewählter und bearbeiteter Ausschnitt aus dem
Kupferstich »Das Martyrium der heiligen Barbara« des Meisters E.S., um 1450
Covergestaltung: Atelier KatarinaS / NL

Druck und Bindung: Wilfried Niederland Verlagsservice, Königstein/Taunus
Printed in Germany

Gesamtverzeichnis sendet gern: Ulrike Helmer Verlag,
Altkönigstraße 6a, D-61462 Königstein/Taunus
E-mail: ulrike.helmer.verlag@t-online.de

www.ulrike-helmer-verlag.de

Ingrid Kasten
zum 24. Juni 2005

Fragmente eines Erzählens von Liebe. Poetologische Verfahren bei Heinrich von Morungen

Heinrich von Morungen gilt unter den Minnesängern als der ›moderne‹ Lyriker, dessen Dichtungs- und Liebeskonzept Vorstellungen von Subjektivität verwirklicht, wie sie seit der Goethezeit für ›echte‹ Dichtung kanonisch sind. Sein Gesang hatte eine eigene, unverwechselbare und authentische Melodie im Almanach der Sperlinge, wie Friedrich Schiller verächtlich über die Minneliederausgabe Tiecks geurteilt hat.¹ Gerade wegen seiner Modernität, so der Zirkelschluss, sei Morungen seinerzeit weniger erfolgreich gewesen als der konventionellere Reinmar. Dieser war nur Minnesänger, Morungen hingegen Dichter, um Helmut Tervooren zu paraphrasieren.² Erst in jüngerer Zeit sind Einwände dagegen laut geworden. Dagmar Hirschberg hat Morungens Eigenart binnenliterarisch (und nicht aus dem Subjektivitätsmodell) erklären wollen,³ ihr schließt sich Hans Irler mit seiner Dissertation von 2001 an;⁴ Arthur Groos hat 2002 den bisher avanciertesten Versuch unternommen, den beobachteten ›dichterischen Überschuss‹ aus den medialen Bedingungen der höfischen Literatur zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit zu deuten.⁵ Meine Untersuchung von Liedern Morungens knüpft hier an, indem sie ihre Eigenart als spezifische Variation traditioneller poetischer Verfahrensweisen deutet mit dem Ziel, Subjektivität zu inszenieren.⁶

Da dieses Vorgehen prinzipiell für den Minnesang gilt, werfe ich zunächst einen Blick auf die Tradition. Nach einer relativ offenen Phase des Experimentierens mit verschiedenen Liedtypen – Werbelied, Klagelied, Frauenlied, Wechsel u. a. – wird in der zweiten Phase mit der selektiven Übernahme okzitanischer Muster das minneanalytische Lied favorisiert. Die Faszination der Dienstminne mit dem *paradoxe amoureux*, dem *amar desamatz*, wird herausgearbeitet und diskutiert. Das geschieht vornehmlich in den Liedern der ›ersten staufischen Schule‹ mit Friedrich von Hausen als

zentraler Gestalt. Gleichzeitig oder wenig später gibt es verschiedene inhaltliche Innovationen in der Diskussion der höfischen Minne: Das Spektrum wird breiter, die Profilierung durch Gegenthesen schärfer, ohne dass jedoch die Substanz der hohen Minne letztlich aufgegeben würde. Albrecht von Johansdorf und Hartmann von Aue setzen in ihren Kreuzliedern mit dem Gegenbild der erwiderten, nicht paradoxalen Liebe zu Gott an, Wolfram von Eschenbach integriert den sexuellen Diskurs in das Sprechen von der wertsteigernden Liebe in seinen Tageliedern, konstruiert jedoch keine neue Subjektivität des Sänger-Ichs, da er sich eines traditionellen narrativen Musters bedient und nicht in der ersten Person spricht. Reinmar treibt die Minnereflexion zu höchster Differenzierung und macht dadurch das Lied zum Medium subtiler Ich-Aussagen, sowohl in der Ich-Rolle wie auch in der Frauenrolle. Letzteres darf als besonderer Ausweis von psychologischer Sensibilität gelten. Walther findet eine neue Verfahrensweise: Er ergänzt und ersetzt die Reflexion durch die Diskussion von Thesen (v. a. zum Tugendpostulat in Bezug auf die Frau), sei es im Einzellied oder in der Gegenüberstellung von alternativen Positionen in verschiedenen Liedern. Daher ist sein Œuvre das vielgestaltigste im klassischen Minnesang und wird in dieser Beziehung erst an dessen Ende in der Mustersammlung des ›letzten Sängers‹, Johannes Hadloub, wieder erreicht.

Heinrich von Morungen entwickelt eine eigene Technik, mit der schon um 1200 gegebenen Verbrauchtheit des Hohe-Minne-Diskurses umzugehen. Er regeneriert ihn nicht nur durch den problematisierenden Rückgriff auf ältere gattungsimmanente Traditionen, sondern auch durch den Ausgriff auf das zeitgenössische mittellateinische und ovidianische Repertoire sowie auf den geistlichen Diskurs, v. a. im Bereich der Mariologie und, damit verbunden, der Hohe-Lied-Exegese.⁷ Die Technik, der er sich dabei bedient, ist die der Fragmentierung und Montage. Dadurch erzeugt er die Bildbrüche und Inkonsistenzen, die auf den neuzeitlichen Leser so faszinierend offen wirken und die ihm die eingangs skizzierte, eigentlich ahistorisch begründete Wertschätzung eingetragen haben. Der Effekt ist eine Stärkung der Sängerrolle in doppelter Hinsicht: Inhaltlich erscheint sie einmal durch die Fülle der neu in die Lieder eingestellten Bezüge als besonders gelehrt-kompetent, dann aber, da sie den durch die Fragmentierung enigmatisierten Sinn verwaltet, als elitär-wissend. Der Zweck des Enigmas scheint nicht seine Auflösung zu sein, sondern die Bedeutungszuschreibung an den Sänger und an seinen Gegenstand, die Liebe, die anscheinend mit

›einfachen‹ Worten und Bildern nicht adäquat zu erfassen ist. Die Fülle der meist mehr angespielten als ausgespielten Bilder ist daher als poetologisches Kalkül der Regeneration des Minnediskurses zu analysieren, sie kann nicht als Zeugnis ursprünglichen Dichtertums gelten. ›Subjektivität‹ als Authentizität des Gefühls, als Thematisierung seiner unhinterfragbaren Einmaligkeit ist Vorbedingung der Liebeswerbung und der als existentiell vorgestellten Klage.

Das existentielle Ausgeliefertsein an die Liebe zu inszenieren, gehört grundsätzlich zur Minnesängerrolle. Morungen macht diese Authentizität in einer Reihe seiner Lieder durch die genannte Technik von Bildbruch und Bildkombination evident. Er stellt sich damit in eine dichotome okzitanische Tradition des ›dunklen‹ Stils, des *trobar clus*, der dem Geheimnis der Liebe mit gesuchten Bildern beizukommen sucht und einen aufmerksamkeitsheischenden Gegensatz zum *trobar leu*, dem ›klaren‹ Stil bildet.⁸ Diese Opposition wird in der deutschen Epik von Wolfram von Eschenbach auf der einen und Hartmann sowie Gottfried auf der anderen Seite vertreten. Morungen steht also in einer zeitgenössischen trobadoresken Poetologie, die er als erster nach Deutschland überträgt und weiter entwickelt. Ob das, zusammen mit Wolfram, eine lokale thüringische Vorliebe spiegelt – diese Frage kann ich nur im Raum stehen lassen. Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass neben den dunkel-komplexen, oft als kühn apostrophierten und viel interpretierten Liedern andere stehen, die weniger bildhaft, ja sogar spielerisch-konventionell sind. Eine werkteleologische Erklärung – vom Konventionellen zum Originären – wäre wohlfeil und schwer mit anderen Argumenten plausibel zu machen; es ist durchaus vorstellbar, dass es ein genetisches und performatives Nebeneinander verschiedener Liedtypen gegeben hat.

Seit Ingrid Kastens suggestiver Prägung von der »Poetik des *schouwens*« (Kasten, 1986, S. 319) hat man in der Visualität eine Klammer für unterschiedliche Liedtypen finden wollen. Mir scheint es ergiebiger, die Untersuchung auf bestimmte poetische Techniken zu fokussieren; dabei ist mir klar, dass ich damit nicht alles erfasse. Der oben skizzierte ›systemtheoretische‹ Ansatz, der schematisierend Reinmar die Reflexion, Walther die Diskussion zuweist, erkennt bei Morungen ein auffällig hohes Maß an Narration, wenngleich zumeist diskontinuierlicher Art. Daneben stehen Lieder, die weniger bildhaft die Möglichkeiten einer authentischen Liebesprache problematisieren und im Durchgang durch die Problematisierung

überkommene Aussageweisen wiederherstellen. Um die Tradition der Narration zu charakterisieren, hole ich etwas weiter aus. Schon in der Frühzeit des Minnesangs, im donauländischen Raum, gibt es zwei Arten, von Liebe zu sprechen: Symptome der Liebe zu thematisieren oder Geschichten zu erzählen, also die Narration. Beispiel für letzteres sind die zwei Rollenstrophen Dietmars von Aist. Er evoziert MF 34, 11/34, 3 (A 9, 10) eine Geschichte von gemeinsamer Lust und gegenwärtiger Entbehrung und macht den augenblicklichen Zustand vor der Folie der Zeit verständlich, suggeriert einen Prozess und temporalisiert die Liebe: *Ez dunket mich wol tûsent jâr, daz ich an liebes arme lac. / sunder âne mîne schulde vremedet er mich menegen tac. / [...]. Ûf der linden obene dâ sanc ein kleinez vogellin. / [...] dô huop sich aber daz herze mîn / an eine stat, dâ ez è dâ was [...].*⁹

Das Ich findet – oder erfindet – eine Geschichte, um sich seiner Identität in der Liebe zu vergewissern, die es zu verlieren droht. Die gefundene Geschichte ist die Außenwelt der Innenwelt, sie ist eine Psycho-Biographie aus Versatzstücken: *ich hân von kinde an sî verlân / daz herze mîn und al die sinne* heißt es bei Friedrich von Hausen (MF 50, 11). Oder *durch dîne tugende manige / vuor ich ie welende, unz ich dich vant* (MF 11, 2 Meinloh). Die Liebe ist ebenso als Schicksal von Jugend auf konzeptualisierbar wie als Konversion zum höchsten Wert (Morungen wird auf ersteres zurückgreifen). Die Verzeitlichung der Liebe soll eine Erklärung für ein Phänomen außerhalb der Zeit bieten, die evozierte ›Geschichte‹ hat, anders als in der Epik, keinen Eigenwert, soll nicht miterlebt werden wie dort, sondern ist eine narrative Form der Gegenwart. Zeitmomente aus der Außenwelt werden zwar genannt, aber nur im Bezug auf das liebende Subjekt. Das sind vor allem die Jahreszeiten: *Ich sach boten des sumeres, daz wâren bluomen alsô rôt / Nu hoehe im sîn gemüete gegen dirre sumerzît* (Meinloh MF 14, 1).

Die natürliche Zeit existiert nur in Bezug auf den Liebenden und die Geliebte, sie dient, ganz wie die erzählte Geschichte, zur Klärung der subjektiven Befindlichkeit, ist ein Versuch der Ichstabilisierung und Entängstigung angesichts der aus der Liebe resultierenden Destabilisierung und Bedrohung. Indem die Naturzeit als Bezugsrahmen gesetzt wird, *situert und beruhigt sich der Liebende im vorgegebenen kreatürlichen Kosmos*. Die Liebe behauptet jedoch ihre eigene Gesetzlichkeit, denn obwohl es Sommerzeit ist, kann der Liebende an fehlender Erfüllung leiden; die Lustfreude der Natur hat also nicht zwangsläufig die Lust des Liebenden zur Folge.

Die Narration situiert sich in einem Spannungsfeld von Temporalität und Atemporalität der Liebe. Die Darstellung eines Liebesprozesses zielt nicht auf eine Klärung, wie Liebe entsteht, auf eine biographische Phänomenologie sozusagen, sondern auf eine temporale Fiktion zur Konstitution einer atemporalen Identität als Liebender. Morungen wird diese zeitliche Ausfaltung der Liebe in die Zukunft fortsetzen und mit der Liebe im Jenseits auch die religiös fundierte Ewigkeit als Überhöhung der Immanenz umfunktionieren. Die Narration ist der Versuch, Verfügungsmacht über die Liebe zu gewinnen, ihr eine zeitliche Logik oder wenigstens einen darstellbaren Ablauf zu unterstellen. Indem Morungen jedoch die Narration fragmentiert, demonstriert er gleichzeitig die Vergeblichkeit dieses Unterfangens. Diese Fragmentierung einer Liebesgeschichtlichkeit ist in der Tradition zwar bereits angelegt und wird von Morungen nur aufgegriffen, von ihm allerdings auf die Spitze getrieben.

Die minnesängerische Urform der fragmentierten Narration ist der sogenannte Wechsel, in dem eine Männer- und eine Frauenstimme von ihrer Liebe sprechen und sie damit in zwei Geschichten präsentieren. Von Morungen gibt es drei solche Wechsel: das berühmte Tagelied MF 143, 22, das Lied MF 130, 31, das mit Tageliedmotivik spielt, und das *Kaiserlied* MF 142, 19, mit dem ich das Phänomen des Wechsels und seine Übernahme durch Morungen charakterisiere. In diesem folgen auf eine Mannestrophe zwei Frauenstrophen, deren Bezug auf die erste so undeutlich bleibt, dass man erwogen hat, ob hier überhaupt eine ›Geschichte‹ evoziert wird und nicht nur zwei Perspektiven auf die Liebe – Freude durch Treue, Leid durch Treulosigkeit – dargestellt werden. Der Thesengehalt ist hoch, v. a. in der ersten Frauenstrophe, die zuerst Lehrsätze aufstellt, bevor sich ein Rollen-Ich äußert. Die große Selbständigkeit der beiden Rollen erleichterte vermutlich die Aufnahme der ersten Strophe allein in die Sammlung der *Carmina burana* im Verbund mit einem lateinischen Frühlingsliebeslied.¹⁰ Der Bezug der Strophen aufeinander ist jedoch formal gegeben: Die erste Frauenstrophe nimmt zwei Reimwörter der Mannestrophe auf (*muot* und *guot*). Die Topoi sind dominant, typisch Morungen'sche Stilelemente fehlen, es gibt die visuelle Bildlichkeit ebenso wenig wie die Bildbrüche. Der Kaisertopos zitiert Kaiser Heinrich an, der ihn gleich zweimal benutzt hat (MF 4,17; 5, 39f.), ungewöhnlich ist im Minnesang lediglich das Wort *vruot*, was sonst nur bei Veldeke¹¹ vorkommt und hier wahrscheinlich des Reimes wegen gesetzt wurde; mit der Bedeutung ›klug, gewitzt‹ wird die

minnetheoretische Kompetenz der Dame präludiert, die sie in Strophe 2 beweist. Man könnte das Lied als »einfaches Nostalgie-Stück«¹² abtun, gäbe es nicht Irritationsmomente, da sich eine »Geschichte« nicht herstellen will. Der Mann spricht von Glück und Treue, die Frau von Untreue und Leid, der Mann inszeniert sich als oberster Herr, die Dame weist ihn mit der Metapher des Liebeskriegs in die Schranken, einer Metapher, die in radikalisierte Form in vielen Liedern Morungens auftaucht. Die Frauenstrophen relativieren die Freudegewissheit der Mannesstrophe und zeigen die eigentlichen Machtverhältnisse, wie sie dann in anderen Liedern thematisiert werden, wo die Dame als Krone, als Königin apostrophiert wird, die durch den Gesang des Mannes »gekrönt« wird. Das Lied nutzt die Möglichkeit des Wechsels, nämlich zwei verschiedene Perspektiven einzunehmen, um die Unmöglichkeit einer konsistenten Liebesgeschichte aufzustellen. Dieser Bruch ist im Vortrag des Liedes durch den Sänger umso markanter, als ja die gleiche Melodie für alle drei Strophen gilt. Es war eine eher schlichte Weise, wie die Neumen in der Benediktbeurer Handschrift verraten.¹³ Dass sie hier und bei dem dazugehörigen lateinischen Lied nicht vollständig sind, deutet auf ein Nachlassen der Erinnerung beim Schreiber. Man kann das Lied zwar nicht mit Hilfe der Handschrift aufführen, wohl aber sagt die Aufzeichnung, dass wir uns das Lied als gesungen vorzustellen haben. Auch das könnte zu seinem nostalgischen Charakter passen, wenn wir davon ausgehen, dass die schriftliche Existenzform schon zu Morungens Zeit ergänzend neben die vokale tritt.¹⁴ Indem gerade bei diesem Lied auf die Performanz verwiesen wird, erhält es bei aller Konventionalität eine subjektive Dimension. Die Aufführung ist ja gegenüber der Schrift das immer Andere, auch das Unwägbar, denn jede Performanz ist im Rahmen bestimmter Regeln verschieden. Die Neumen verweisen auf den Körper des Sängers, dessen Präsenz das Lied auf je eigene Weise lebendig und einmalig macht. Allerdings handelt es sich nicht um den naturalen, sondern um den sozialen Körper des Sängers, da es sich beim Gesangsvortrag um ein gesellschaftliches Ritual handelt. Die Subjektivität ist also eine sozial konditionierte und legitimierte.

Morungens eben dargestelltes Verfahren der Fragmentierung wird noch deutlicher in dem viel diskutierten »Tanzlied« MF 139, 19.¹⁵ Wenn ich es »Tanzlied« nenne, so nicht, weil ich mir zwingend eine tänzerische Melodie dazu vorstelle, obwohl die kurzen Zeilen, die gemischten Daktylen und Binnenreime traditionell als Indiz dafür gesehen werden. Die in der

1. Strophe evozierte Situation legt nahe, dass die Melodie zumindest teilweise dem entsprochen hat; ich könnte mir gut einen langsamen ersten Tanzteil für den Aufgesang und einen schnelleren zweiten mit Rhythmuswechsel für den Abgesang vorstellen. Die Konsequenz aber einer wie immer gearteten einheitlichen Melodie für alle drei Strophen wird zu bedenken sein. Da das Lied Verständnis- und Übersetzungsprobleme bietet,¹⁶ gebe ich eine Übertragung:

Ich hörte uf der heide
lüte stimme und süezen sanc.
dâ von wart ich beide
vröiden rich und an trüren kranc.
Nâch der min gedanc sere ranc unde swanc,
die vant ich ze tanze, dâ si sanc.
âne leide ich dô spranc.

Ich vant si verborgen
eine unde ir wengel von trehen naz,
dâ si an dem morgen
mines tôdes sich vermaz.
Der vil lieben haz tuot mir baz danne daz,
dô ich vor ir kniewete, dâ si saz
und ir sorgen vergaz.

Ich vant si an der zinne
eine, und ich was zuo zir gesant.
dâ mehte ichs ir minne
wol mit vuoge hân gepfant.
Dô wânde ich diu lant hâ'n verbrant sâ' zehant,
wan daz mich ir süezen minne bant
an den sinnen hât erblant.

1. Ich hörte auf der Wiese helle Stimmen und süßen Gesang. Dadurch wurde ich reich an Freuden und frei von Leid. Nach der meine Gedanken strebten und sich sehnten, die fand ich beim Tanz, als sie sang. Ohne Leid tanzte ich dann. 2. Ich fand sie versteckt, allein, und ihre Wangen nass von Tränen, als sie mir am Morgen den Tod geschworen hatte. Der Geliebten Feindschaft tut mir wohler, als, da ich vor ihr kniete, sie sorglos da saß und sich nicht um mich kümmerte. 3. Ich fand sie an der Zinne allein, denn ich war zu ihr geschickt. Da hätte ich ihre Liebe gut mit Recht nehmen können. Dann glaubte ich sogleich die Lande zu brandschatzen, denn ihre bezwingenden Reize hatten mich blind gemacht.

Es handelt sich um drei erzählte Szenen der Liebe, die wenig miteinander zu tun zu haben scheinen und dem Prinzip der Fragmentierung folgen, stär-

ker noch als das vorhergehende Lied es tut. Die erste Szene berichtet von einer Begegnung ›im Grünen‹ bei Gesang und Tanz. Es handelt sich nicht um eine Pastourellenszene, sondern um einen höfischen Frühjahrsanz. *Heide* ist zwar sonst der Ort der intimen Liebesbegegnung (z. B. in Walthers *Lindenlied* 39, 11), hier aber sind andere Menschen zugegen. Der Sänger reiht sich ein und tanzt fröhlich mit. Wenn wir den Tanz als zeremonielle Annäherung der Geschlechter ansehen (vielleicht im brauchtümlichen Rahmen des ›Mailehen‹¹⁷), so scheint hier die Beziehung zwischen Sänger und Dame konfliktlos zu gelingen. Das scheinbar idyllisch-einfache Bild ist komplexer, als es zunächst erscheint, und enthält Spannungsmomente: zwischen *heide* und Gesellschaftstanz, der Einsamkeit des Sängers, der durch das Hören von Gesang und Tanz in die fröhliche Runde geführt wird, und den Tanzenden, seiner Sehnsucht und dem Tanz *âne leide*.

Die zweite narrative Szene bringt einen abrupten Wechsel, der durch das gleiche Verb (*vant*) akzentuiert wird. Der Öffentlichkeit wird die Heimlichkeit entgegengesetzt, der Freude das Weinen der Dame. Sind es Schmerzenstränen über die Todesnachricht des Mannes,¹⁸ Reuetränen über ihre tödliche Härte¹⁹ oder gar Zornestränen darüber, dass er noch am Leben ist? Alle drei Deutungen sind sprachlich möglich. Für erstere spricht eine literarische Parallele zum *Karrenritter* Chrétien: Guenièvres Trauer über Lancelots vermeintlichen Tod, die ihren Zorn über den Geliebten aufhebt.²⁰ Für die zweite oder dritte Deutung spricht der Inhalt des Abgesangs. Der *haz*, die Feindschaft, von der der Sänger berichtet, scheint sich auf die im Aufgesang dargestellte Situation zu beziehen. Sie wird kontrastiert mit einer zweiten (ob am gleichen Ort, aber wenig später, wie meist angenommen, wird nicht gesagt). Es kann sich ebenso gut (mit Ingrid Kasten)²¹ um eine länger vergangene Situation (an einem anderen Ort!) handeln: Als der Sänger vor der gleichgültigen Dame kniete und ihr anscheinend keine Gefühlsregung entlocken konnte. Die Tränen der Dame als Zeichen eines Gefühls, sei es Reue oder Zorn, sind ihm lieber als die Unbewegtheit. Warum die Dame so widersprüchlich agiert, wird zumeist mit ihrem inneren Widerspruch zwischen der Liebe zum Mann und ihrer Rücksichtnahme auf den Ruf erklärt. Allerdings kann der Abgesang auch anders verstanden werden: Als er vor ihr kniet, stellt sie die Sorge um ihre Reputation zurück und wendet sich ihm zu, was aber gerade nicht im Sinn des *paradoxe amoureux* der hohen Minne und daher dem Sänger nicht lieb ist, der auf die konventionelle Rollenverteilung fixiert bleibt, weil nur sie seinen Sang ermöglicht.

Auch Speckenbachs Deutung,²² dass *vergaz* sich auf das Sänger-Ich bezieht, d. h. er die Sorgen der Dame um ihre Ehre vergessen hatte, passt in dieses Schema der klassischen hohen Minne. Welche der beiden Deutungen auch gewählt wird, festzuhalten bleibt, dass das Prinzip des Bruchs hier die Strophe fragmentiert. Es geht um zwei entgegengesetzte Haltungen der Dame, die verglichen und unterschiedlich bewertet werden: Die erste ist (subjektiv) besser als die zweite, zudem ist die erste heimlich, die zweite, wegen der rituellen Geste des Fußfalls, wohl als öffentlich anzusehen.

Die dritte erzählte Szene greift auf einen Topos des frühen Minnesangs zurück: die Zinnenschau der Dame. Sie ist traditionell mit dem Motiv der Liebesehnsucht verbunden: Beim Kürenberger hört die Dame allein »an der Zinne« den liebeerregenden Gesang des Ritters (MF, 8, 1), in Wolframs *Titirel* Str. 123 (L. 118) hält Sigune »an der Zinne« Ausschau nach dem geliebten Tschionatulander.²³ Dazu stimmt die Formulierung *ich was zuo ir gesant*, die auf eine Initiative der Frau wie beim Kürenberger verweist (MF 9, 29). Die nächsten Zeilen, wie immer man sie genau übersetzt, sprechen von einem möglichen sexuellen Übergriff des Sängers (*pfenden* heißt »etwas abnehmen gegen jemandes Willen«), den er mit der Macht ihres erotischen Reizes zu entschuldigen sucht.²⁴ Das Motiv des zu viel erwartenden, zu viel erbittenden Liebhabers konnte Morungen bei Veldeke finden (MF 56, 10); während der Sänger dort jedoch von der Dame in die Schranken gewiesen wird, scheint es hier eine Selbstzensur zu sein, die das Geschehen einer »gründlich verheerenden« (Richard Wagner) Liebe nur in der Phantasie erlaubt.

Der Bruch, der im zuerst interpretierten Wechsel zwischen Männer- und Frauenrolle aufbricht, geht hier durch die Figuren. Und unabhängig von der genauen Bedeutung der Einzelmomente bleibt die Poetik des Fragmentierens wirksam. Die Liebe ist weder in einer Narration zu fassen, noch bruchlos in einer der beiden Geschlechterrollen, sie »zerreißt« Mann wie Frau. Dafür ist die Brüchigkeit der Bilder, die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit zur Konsistenz auch nur einzelner Szenen zu gelangen, ein Symbol. Vor der Macht der Liebe versagt selbst die Fokussierungskraft der Poesie. Was in der ersten Strophe noch in einer nahezu harmonischen Tanzszene zu gelingen scheint, spiegelt das höfische Zeremoniell, die Öffentlichkeit; es ist nur die Außenwelt der Liebe. Der Innenwelt hingegen kann sich der Autor nur mit der Poetik der fragmentierten Narration annähern. So enthält das Lied eine implizite Sangeskritik: Die Zeremonialität erlaubt keine Ich-Aus-

sprache, auch die Körperzeichen versagen in der Kommunikation, sowohl die ›öffentlich-rituellen‹, Tanz und Fußfall, wie die ›spontanen‹, das Weinen. Die mögliche Wahrheit der Liebesvereinigung muss in die Irrealität projiziert werden. Die Körper bleiben gesellschaftlich geprägt, die *Minnerituale halten sie gefangen*.

Diese Kontingenz wird jedoch, wenn nicht aufgehoben, so doch gemildert durch die Aufführung des Liedes: Der Sänger tritt im Rahmen größerer oder kleinerer Geselligkeitsanlässe auf und singt das Lied, alle Strophen, auf die gleiche, wenn auch unterschiedlich nuancierte Melodie. Die Form, die hier besonders elaboriert ist, gibt dadurch eine Harmonie vor, die von der Textsemantik unterlaufen wird. Die disparaten Fragmente der Liebesgeschichte ballen sich im Moment der Aufführung kugelartig zusammen und konstituieren die Identität des Sängers und des Liebenden als Sänger, der mit seiner neuen Poetik der fragmentierten Narration die Widersprüchlichkeit der Liebe und der Liebenden Gestalt werden lassen kann. Insofern wäre es nur konsequent, wenn die erste Strophe tatsächlich eine Tanzmelodie für das Ganze vorgäbe, die ›öffentliche‹ Szene auch die ›Veröffentlichung‹ des Nicht-Öffentlichen formte. Nicht den genialen Dichter also sehen wir am Werk, sondern den Sänger als »Artisten«²⁵ (wie Hugo Kuhn das in Anlehnung an Nietzsche genannt hat). Der in der ersten Strophe genannte Klang der menschlichen Stimme ist für den Text nicht äußeres performatives Medium, sondern ist ihm in der Regularität metrischer Impulse, dem Klang und Wiederhall der Reime eingeschrieben und somit Teil seiner Erscheinung. Das gilt auch für unsere Rezeption des Textes in der reinen Schriftlichkeit. Ob die materiell-körperliche Dimension im Lauf der Überlieferung allmählich sozusagen verdampft ist und nur die formalen Kristalle hinterlassen hat, oder ob eine nur lesende Aufnahme bereits zur Entstehungszeit intendiert war, bleibt schwer zu entscheiden. Es würde bedeuten, dass der Bruch zwischen Gesellschaft und Subjekt, der in der Diskrepanz zwischen körperlich erfahrbarer formaler Rundung im Ritual des Liedvortrags und inhaltlicher Kontingenz symbolisiert ist, durch den einverständigen allein Lesenden, wenn nicht aufgehoben, so doch gelindert wäre. *Kein edel herze sol verzagen, wie es bei Konrad von Würzburg im Herzmaere (V. 588) heißt?*

Mit den bisherigen Überlegungen im interpretatorischen Gepäck wage ich mich nun an einen dritten Text, das vereinfachend (und auch verfälschend) sogenannte *Narzisslied* MF 145, 1. Ich sehe davon ab, dass es als

Ganzes nur mit einer Zuschreibung an Reinmar überliefert ist (in der Würzburger Liederhandschrift E fol. 190^v-195^r) und setze es, wie die Forschung allgemein, für Morungen an. Auch auf die okzitanische Kanzone, die als Vorbild gedient hat,²⁶ gehe ich nicht ein.

Mir ist geschehen als einem kindeline,
daz sîn schoenez bilde in einem glase gesach
unde greif dar nâch sîn selbes schîne
sô vil, biz daz ez den spiegel gar zerbrach.
Dô wart al sîn wunne ein leitlich ungemach.
alsô dâhte ich iemer vrô ze sîne,
dô ich gesach die lieben vrouwen mîne,
von der mir bi liebe leides vil geschach.

Minne, diu der werelde ir vrôude mêret,
seht, diu brâhte in troumes wîs die vrouwen mîn,
dâ mîn lip an slâfen was gekêret
und ersach sich an der besten wunne sîn.
Dô sach ich ir liechten tugende, ir werden schin,
schoen unde ouch vûr alle wîp gehêret,
niuwen daz ein lûtzel was versêret
ir vil vrôuden rîchez <rôtez> mündelin.

Grô'z angest hân ich des gewonnen,
daz verblichen sûle ir *mündelin* sô rôt.
des hân ich nu niuwer klage begunnen,
sît mîn herze sich ze sülher swaere bôt
Daz ich durch mîn ouge schouwe sülhe nôt
sam ein kint, daz wisheit unversunnen
sinen schaten ersach in einem brunnen
und den minnen muoz unz an sînen tôt.

Hôher wîp von tugenden und von sinnen
die enkan der himel niender ummevân
sô die guoten, die ich vor ungewinne
vremden muoz und immer doch an ir bestân.
Owê leider, jô wânde ichs ein ende hân
ir vil wunneclîchen werden minne.
nû bin ich vil kûme an dem beginne.
des ist hin mîn wunne und ouch mîn gerender wân.

1. Mir ist es ergangen wie einem kleinen Kinde, das sein schönes Abbild in einem Spiegel erblickte und nach seinem eigenen Spiegelbild griff, so oft, bis es den Spiegel ganz zerbrach. Darauf verwandelte sich all seine Freude in schmerzliches Leid. So glaubte auch ich, für immer glücklich zu sein, als ich meine geliebte Herrin erblickte, von der

mir neben der Freude viel Leid widerfuhr. 2. Die Liebe, die die Freude der Welt mehrt, seht, die brachte in einem Traum meine Herrin dorthin, wo ich schlafend lag und mich im Anblick meiner höchsten Freude (selbst) verlor. Da schaute ich ihre strahlende Vollkommenheit, ihren hohen Glanz, schön und erhabener als alle Frauen, nur – ein wenig war ihr freudenreicher, zarter (roter) Mund verletzt. 3. Große Angst hat mir das gemacht, dass ihr zarter, strahlender roter Mund erblassen würde. Daher habe ich jetzt eine neue Klage erhoben, seit mein Herz sich solchen Qualen ausgesetzt hat, dass ich mit eigenen Augen solch leidvollen Anblick schaue wie (dieses) eine Kind, das ohne jede Weisheit seine Widerspiegelung in einem Brunnen erblickte und sie bis zu seinem Tode lieben muss. 4. Frauen, die vollkommener und geistvoller als die Edle sind, die ich zu meinem Schaden meiden muss und an der ich doch für immer festhalte, kann es unter dem Himmel nirgends geben. Ach, weh! Glaubte ich doch ein Ziel (erreicht) zu haben: ihre so süße herrliche Liebe. Jetzt bin ich kaum am Anfang (des Weges). Darum ist meine Freude dahin und mein hoffendes Begehren.

Unabhängig von Detailfragen lassen sich einige Beobachtungen festhalten: Das Lied umfasst, wie das vorige, fragmentierte Narration und in der letzten Strophe eine Verschränkung von Frauenpreis und Minneklage. Zwei der Narrationen sind Vergleiche, mit *als* bzw. *sam* eingeleitet. Das Ich erzählt also nicht nur Fragmente einer eigenen Geschichte wie in Strophe 2 und 3, Vers 1-5, sondern zieht fremde Geschichten als Beispiel heran. Gemeinsames Vergleichsmoment ist die kindliche Unerfahrenheit im Umgang mit virtueller Realität, nämlich mit dem eigenen Spiegelbild, das einmal unabsichtlich bei dem Versuch der Annäherung, ja Aneignung zerstört, beim zweiten Vergleich aus der Distanz als Liebesobjekt gewählt wird, wobei im Unterschied zum Narziß-Mythos (und auch zum okzitanischen Vorbild) nicht der Tod aus unerfüllbarem Liebessehnen, sondern die Unfähigkeit zum Objektwechsel die Folge ist. Beides, Nähe wie Distanz, ist mit Leid verbunden. Beim ersten narrativen Exempel ist der Übergang vom Anschauen zum Ergreifen die Quelle des Leides (was nur unvollständig ausgeführt, aber impliziert ist), im zweiten entspricht die Angst des Ichs vor dem Verbleichen des roten Mundes der zwanghaften Liebe des Kindes zum eigenen Spiegelbild. Beide Exempla ergänzen einander also nicht, sondern stehen in der beobachteten Tradition des Bruchs. Beide Kinder verhalten sich je anders, in beiden Fällen sind jedoch Leid bzw. Angst und Klage die Folge.

Die 2. Strophe setzt gegenüber der ersten neu an, was durch die Deixis *seht* unterstrichen wird, die im Gesangsvortrag durch eine entsprechende Geste verdeutlicht werden konnte. Hier wird nun ein Ich-Erlebnis erzählerisch entfaltet: ein Traum von der Geliebten, eine *Visio beatifica*. Es ist die

Dame der hohen Minne, die allein im Anschauen ihrer persönlichen und gesellschaftlichen Vollkommenheit Beseelung schenkt, so scheint sie im Bild der Manessischen Handschrift dargestellt (Tervooren, S. 187). Gegenüber der 1. Strophe wird die These: Glück durch bloßes Anschauen, nicht durch Ergreifen, bekräftigt. Jedoch ist dieses Glück durch die Verletzung des Mundes beeinträchtigt und verkehrt sich (wie die 3. Strophe ausführt) in große Angst. Über die Bedeutung des roten Mundes ist viel spekuliert worden, so ob es sich um ein Deflorationssymbol²⁷ handle und damit die Beeinträchtigung der Idealität der Dame durch imaginierte oder gar praktizierte Sexualität gemeint sei.²⁸ Mir scheint eine genauere Festlegung weniger wichtig als die Einführung einer Zukunfts- und damit einer Vergänglichkeitsdimension. Ich hatte zu Beginn festgestellt, dass die Narration die Atemporalität der Liebe in Zeitlichkeit überführt, eine solche aber nun nicht nur eine Perspektivierung auf die Vergangenheit als Prozess der Liebesentstehung, sondern auch auf die Zukunft umfasst. In diesem Lied geht es um die Vergänglichkeit der Schönheit, denn über eine aggressive Handlung gegen die Dame, deren Folge der verletzte Mund wäre, wird nichts gesagt. Diese Perspektivierung eines Liebesprozesses in die Zukunft (dass der Mund verbleichen könnte) ist ebenso im zweiten Bild impliziert: Das Kind bleibt auf sein narzisstisches Liebesobjekt bis zum Tode fixiert. Diese temporale Dynamisierung haben wir auch in anderen Liedern Morungens: Er spricht von seiner Grabinschrift (MF 129, 14, Str. 3), von der Verewigung des Liebeswerbens und -dienstes im Jenseits (MF 147, 4) oder vom Vererben der Liebesbindung an den Sohn (MF 124, 32, Str. 3). Hier sind die Rollen allerdings umgedreht: Die gealterte Dame leidet nunmehr Liebesqualen um den schönen Jüngling. Die Temporalisierung des Ideals führt Walther dann in aller Drastik in seinem *Sumerlaten-Lied* aus.²⁹

Prinzipiell hat diese Methode der Narrativierung der Liebe nach hinten und nach vorn also mehrere semantische Möglichkeiten, darunter selbst spielerisch-burleske. Man wird auch den Übergang vom Sang zur Schrift im Augenblick des Todes in Form des narrativen Epitaphiums in MF 129, 14 dazu zählen: Als ironische Umkehr des Diktums, dass der Buchstabe töte, bewirkt hier der Tod den überdauernden Buchstaben (ungeachtet der Tatsache, dass Morungens Lieder wohl schon längst in Schriftform existierten). Man kann diese Wendung als säkulare Alternative zur dulischen Verehrung der Dame im Jenseits verstehen: Wer liebt, der bleibt, im Himmel wie auf Erden. Die Verzeitlichung des Ideals, das Eintreten in die Vergäng-

lichkeit, betrifft also nicht nur die Dame, sondern ebenso den Sang. Die Angst des Sängers vor dem Verbleichen des Mundes ist deshalb auch die Angst vor dem Vergehen des Sangs.

Doch zurück zum Lied von Spiegel und Traum. Die Temporalisierung der Liebe, die die Vergänglichkeit der Idealität des Objekts herausstellt (und auch das Kind, das sein Spiegelbild liebt, altert ja und hat nicht das Bildnis des Dorian Gray vor Augen), führt zu einer »neuen« Klage: einer Repristinierung des alten Sanges nach dem Durchgang durch die Zeitlichkeit in der 4. Strophe. Als diese »neue« Klage aber erweist sich im Rückblick das ganze Lied, das ja gewiss eine eigene, also neue Melodie hatte. Doch erst vom Ende her wird klar, was der Sinn der beiden Exempla von Nähe und Distanz und der erzählten Vision von der beschädigten Idealität ist: Dieses angestimmte Lied soll aus dem subjektiven Liebesprozess legitimiert werden.

Wir finden im Lied von Spiegel und Traum nicht nur die Poetologie des narrativen Bruchs, sondern auch die Thematik, die im Tanzlied impliziert ist: die der poetologischen Reflexion als Bedingung des »neuen Sanges«. Das soll eine letzte Interpretation, die des »Meta-Starenlieds« MF 131, 25, vertiefen.³⁰

Hier nimmt die Auseinandersetzung mit der Tradition sowohl des fremden wie des eigenen Sanges einen wichtigen Platz ein. Was einmal verfügbar ist, wird aufgegriffen und kritisch abgewandelt. Dadurch wird die Machart der Texte ausgestellt und auf die Metaebene des Sanges verwiesen.³¹ Diese Dimension lässt sich schon in frühen Minneliedern nachweisen, sie ist im hohen Minnesang in verschiedenen Manifestierungen präsent. So ist z. B. die viel diskutierte »Reinmar-Walther-Fehde« weniger eine Konkurrenz von Liebeskonzepten als eine um die Meisterschaft im Sang, die letztlich auch die Meisterschaft in der Liebe bedeutet.

Der Sänger beginnt mit dem traditionellen Ich-Eingang, der durch das Präsens Reflexion statt Narration und damit ein Lied Reinmarscher Prägung erwarten lässt. Er deutet durch die Aussage: »Ich bin immer der Andere, nicht der mit sich Einige in Bezug auf die große Liebe [...]«³² auf die Zerfallenheit voraus, die ein Resultat der problematischen Liebeskommunikation ist. Die Worte sind verbraucht, der Gesang, den er anstimmt, ist semantisch leer, zwischen dem innerlich Liebenden und dem äußerlich Singenden scheint es keinen Zusammenhalt zu geben. Gebärden (*mit gelâze*) scheinen die Rettung zu sein, ganz wie in MF 135, 9 Strophe 3. Doch

diese Reduktion der Kommunikation bedeutet Enteindeutigung. Das wird in Strophe 5 deutlich, wo das Lächeln der Dame als Attraktivitätssignal an alle geht: *Si ensol niht allen liuten lachen / alse von herzen, sam si lachet mir, / und ir ane sehen só minneclichen machen* (›Sie soll nicht allen Leuten so herzlich zulächeln wie mir, so verliebte Blicke werfen.«, Str. 5, V. 1-3) In Strophe 2 lotet der Sänger das Problem der wortlosen Kommunikation und der Grenzen des Verbalen weiter aus: Er bezieht sich auf zwei eigene Lieder, MF 132, 27 und MF 127, 1. Im ersten Lied Strophe 2 wird von der Dame gesagt, sie habe einen Vogel lieb, der für sie singt. Der Sänger will die Nachtigall mit seinem Gesang überbieten. Hier scheint er an dieser Möglichkeit zu zweifeln: Er fordert sich selbst auf, mechanisch Liebesworte wie ein Papagei oder ein Star zu sprechen und durch dieses ›alte Starenlied‹ Liebeslohn zu erwerben. Das alte Lied ist nun selbst eben das, was es zeigen will: Der Sänger wiederholt sich im Selbstzitat aus MF 127, 1, wo er die verbale Kommunikation als wirkungslos bezeichnet hatte, weil sie nur mehr als mechanisch verstanden werden kann. Die Alternative bestünde, wie Strophe 3 ausführt, im Verzicht auf den Vortrag des neuen Liedes: *Wolte si min denken vür daz sprechen / und min trûren vür die klage verstân, só müese in der niurwen rede gebrechen* (›Wollte sie mein Denken statt des Sprechens und mein Trauern statt der [gesungenen] Klage ansehen, so müßten sie [die Leute] auf dieses neue Lied verzichten.«, Str. 3, V. 1-3). Strophe 4 erwägt eine weniger radikale, verbale Lösung des kommunikativen Dilemmas durch Neudefinition der Begriffe: Minne soll jetzt *herzeliebe*, also ›Liebe aus dem Herzen‹ bedeuten. Aber das (was Walther von der Vogelweide macht, der hier anzitiert wird)³³ bringt weder die Kommunikation noch die Situation des Sängers weiter, an seinem Leid ändert es nichts. Sprachkritik ist immer auch Kunstpolemik, hier zielt sie auf den Konkurrenten Walther und dessen affirmativen Umgang mit *herzeliebe*. Strophe 5 zieht die Konsequenz aus der Situation, dass weder nonverbale, noch verbal-mechanische Kommunikation, noch eine neue Semantik das Problem lösen können und fällt die Entscheidung für die konventionelle hohe Minne in der Gesellschaft mit dem reinen Anblick als Freudenquelle, allerdings auf einer nunmehr reflektierten Ebene nach der Diskussion der anderen Möglichkeiten. Die alte Ordnung wird durch die bewusste Annahme erneuert und daraus resultiert dann reine Freude – und ein Lied neuer und höherer Ordnung.

Morungens Ziel ist eben diese Erneuerung des Minnesangs. Dafür hat er

verschiedene poetologische Methoden, von denen ich die beiden wichtigsten vorgestellt habe: Die fragmentierte Narration mit der Konsequenz der Temporalisierung und die Sprach- und Sangeskritik, die sich schon im Vortrag selbst überwindet. Von der Performanzsituation her lassen sich auch die konventionellen Lieder verstehen, wie z. B. die einstrophigen MF 134, 6, MF 137, 10 und MF 137, 17. Da wir kaum davon auszugehen haben, dass bei einem Anlass insgesamt nur eine Strophe vorgetragen wurde, müssen wir einen größeren Zusammenhang supponieren, in dem MF 134, 6 und MF 137, 10 beispielsweise je nach Position in der Aufführungssequenz am Anfang oder am Schluss einer Serie wahlweise als ›altes‹ oder ›neues‹ Minnelied als Ausgangs- oder Zielpunkt gehört werden können. MF 137, 17 könnte mit der mechanischen Wiederholung: *Du sprichest iemer neinâ neinâ nein, / neinâ neinâ nein* und der Bitte, statt dessen zu sagen: *jâ, jâ, jâ, jâ, jâ, jâ, jâ, jâ, jâ* das ›Starenlied‹ ironisieren. Die Kurzlieder sind schließlich auch in der Handschrift flankiert von komplexen Liedern und können daher in der Schriftlichkeit ebensowohl wie in der Performanz uneigentlichen Charakter haben, also zitathaft wirken.

Eben diese Beobachtung sollte davor warnen, MF 147, 4 von der ›sanften Mörderin‹ existentiell zu lesen. Es nimmt spielerisch die häufigen Gewaltzuschreibungen an die Dame auf und ironisiert die Temporalisierung durch Narration, wenn die Verewigung der Liebe im jenseitigen Dienst beschworen wird – als Alternative zur Schrift auf dem Stein und der genealogischen Perspektivierung durch vererbte Liebesbindung an den Sohn bzw. dem Fortleben des Sanges im *Schwanenlied* MF 138, 17 mit der Strophe 5, V. 5ff.:

Ich tuon sam der swan, der singet, swenne er stirbet.
 waz ob mir mîn sanc daz lîhte noch erwirbet,
 swâ man mînen kumber sagt ze maere,
 daz man mir erbunne mîner swaere?

Ich handle wie der Schwan, der singt, wenn er stirbt. Was wäre, wenn mein Sang das vielleicht noch erreicht, wo man von meiner Qual öffentlich singt, dass man mich um meinen Schmerz beneidet?

Der Schwanensang ist das Lied von dem immer neuen Tod aus Liebe, aber es soll nicht mit dem Sänger sterben, sondern immer wieder gesungen werden. Wer singt, so wie Morungen, der bleibt, auch ohne Grabschrift. Mit der Formulierung *sagt ze maere* verweist der Sänger auf die ritualisierte

Performanz, die einem Sänger erlaubt, auch Lieder eines anderen vorzutragen, nicht als wären es eigene, sondern auf den Autor verweisend. Davon spricht bereits Kaiser Heinrich MF 5, 16, V. 5ff.: *Swer nu disiu liet singe vor ir, [...] der habe si gegrüezet von mir [...]*. Ironisch gebrochen finden wir dieses Verfahren im *Frauendienst* Ulrichs von Lichtenstein, wo der Erzähler berichtet, dass ihm ein Knappe mit Walthers *Preislied* gute Botschaft von seiner Dame übermittelt (240, 17-22)³⁴: Das Lied hat sich von seinem ursprünglichen Aufführungskontext gelöst und ist zitathaft verwendbar. Morungen rekurriert anscheinend auf eine vergleichbare Praxis, jedoch insistiert er auf seiner Autorschaft (Groos, S. 191) und damit auf der nicht-rituellen, subjektiven Äußerung; er ist nicht *sitich* noch *star*, sondern äußert authentischen, nur ihm zurechenbaren *kumber*. In dieser einmaligen Prägung kann das sich als Sang äußernde Leid dann Gegenstand des (Kunst-)Neides sein. Durch die vom jeweiligen Sänger verantwortete Performanz hindurch bleibt also die Subjektivität des Autors, wie sie Wort und Melodie geworden ist, bewahrt, soll sie bewahrt bleiben, denn Morungen formuliert das als – allerdings zuversichtliche – Frage.

Arthur Groos hat gezeigt, wie Morungen das Fortleben des Sanges in den Medien von Schrift und Performanz problematisiert. Das ist die Konsequenz dessen, dass er nicht einfach vorgegebene Muster variiert, sondern sie in Frage stellt, problematisiert, aber nach dem Durchgang durch diesen Prozess reaktiviert und damit eine neue Authentizität und Subjektivität erreicht. Wegen dieser Prozesshaftigkeit ist sie, anders als Walthers Thesenhaftigkeit z. B., fragil und in ihrer Dauer stark gefährdet. Daraus resultiert das ausgeprägte Bemühen um die Fortexistenz, es gehört damit essentiell zur Poetik der Subjektivität.

Ich wollte das Augenmerk auf die Poetologie Morungen richten und ihn dorthin stellen, wohin er gehört: in den Kontext des Minnesangs um 1200 und nicht in den Sturm und Drang. Morungen reagiert auf die historische Situation der Liebeslyrik und problematisiert ihre deutlich gewordenen Grenzen, authentisches Sprechen zu begründen. Er benutzt Techniken, Subjektivität zu konstruieren, im Rückgriff auf verschiedene ältere und gleichzeitige Traditionen. Morungen Verfahren, nicht nur poetische Muster zu fragmentieren, sondern auch nur Bruchstücke von Narrationen zu präsentieren, wird durch die Bindung an das Ritual der Aufführung in die Tradition eingebunden. Dieses Ritual wird zwar ebenfalls durch den Bezug auf Schriftlichkeit einerseits und die ›Verewigung‹ in der Genealogie

(Sohn) oder im Jenseits in seinem Anspruch relativiert, bleibt jedoch letztlich in der auf die Performanz zielenden Form des Liedes intakt, wobei es unerheblich ist, ob eine reale oder virtuelle, imaginierte Performanz bei der Lektüre angezielt ist. Es ließen sich allerdings Verbindungen zu anderen literarischen Gattungen (Roman, höfische Legende)³⁵ und kulturellen Praktiken v. a. im religiös-geistlichen Bereich herstellen, die in eine ähnliche Richtung weisen: dass Subjektivität als Authentizität und Individualität in der Arbeit mit vorgegebenen Mustern, in ihrer Variation und Infragestellung, aber nicht in ihrer Abschaffung konstruiert wird.

Einhundert Jahre nach Morungen war der innovatorische Impuls der Lieder Morungens verfliegen. Eine junge Frau las Morungens Lied VI als parodiefähig. In einem Brief an ihre Mutter zitiert sie die Strophe I aus MF 127, 1 (bzw. MF 127, 12, Str. 3): *der en zwai prach mir daz herze mine d'n lieze ich ivch vile liebiv miten trine sehen mit iwern pelzen vn mit iwer chvrssen allen vn mit iwern grozen schvhen si mvzen aver schon gewischet sin* (›Der mir das Herz entzwei bräche, den ließe ich Euch, liebste [Mutter] darinnen erblicken mit Euren Pelzen und mit Eurem Mantel und Euren vornehmen Schuhen – sie müssen aber schön geputzt sein‹).³⁶ So trägt sie ihre Mutter im Herzen, aber bitte, die Schuhe müssen gut geputzt sein. Morungens Bilder waren längst verbraucht, seine Technik der Narrativierung war zwar noch recht lebendig, aber nicht mehr in der Lage, Subjektivität zu begründen. Johannes Hadloub erzählt in seinen ›Romanzen‹ fiktive Begebenheiten,³⁷ die in eine oder mehrere konventionelle Minnestrophen münden: Wie bei Morungen wird der alte Sang narrativ neu legitimiert. Seine Geschichten sind nicht ohne literarischen Witz, aber sie zielen nicht auf eine Poetik der unverfügbaren Subjektivität wie bei Morungen, sondern im Gegenteil auf eine der Verfügbarkeit. Insofern bleibt Morungen doch ein erstaunlich moderner Autor.

Anmerkungen

1 Vgl. Brinker-Gabler, Claudia: Poetisch-wissenschaftliche Mittelalterrezeption. Ludwig Tiecks Erneuerung altdeutscher Literatur. Göttingen 1980. Sie zitiert die Kritik Schillers an Tiecks *Minnelieder-Ausgabe* S. 153.

- 2 Tervooren, Helmut: Heinrich von Morungen, Lieder. Mhd. und Nhd. Text, Übersetzung und Kommentar von Helmut Tervooren. Stuttgart² 1992, S. 207.
- 3 Hirschberg, Dagmar: *Wan ich dur sanc bin ze welle geborn*. Die Gattung Minnesang als Medium der Interaktion zwischen Autor und Publikum. In: Hahn, Gerhard und Hedda Ragotsky (Hgg.): *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur*. Stuttgart 1997, S. 108-133.
- 4 Irler, Hans: *Minnerollen – Rollenspiele. Fiktion und Funktion im Minnesang Heinrichs von Morungen*. Frankfurt/Main 2001.
- 5 Groos, Arthur: *The Praise-Singer and the Authoring of Praise*. In: Meyer, Matthias und Hans-Jochen Schiewer (Hgg.): *Literarische Leben*. FS Volker Mertens. Tübingen 2002, S. 176-191. Zur spezifischen Problematik von Morungens Bildlichkeit vgl. Ludwig, Otto: *Komposition und Bildstruktur. Zur poetischen Form der Lieder Heinrichs von Morungen*. In: *ZfdPh* 87 (Sonderband 1968), S. 48-71.
- 6 Die Frage nach der Poetologie der Subjektivität klammert die nach dem fiktiven oder real-pragmatischen Status der Werbung aus, die Harald Haferland in seinem Forschungsbericht (*Minnesang bis Walther von der Vogelweide. Eine Forschungsdiskussion*. In: *Forschungsberichte zur Internationalen Germanistik. Germanistische Mediävistik*. Hrsg. von Hans-Jochen Schiewer. Bern u. a. 2002, S. 54-160) und seinem Buch (*Hohe Minne. Zur Beschreibung der Minnekanzone*. Berlin 2000) interessieren. Auch die Performanz inszeniert Beglaubigung, wengleich in medial deutlich intensiverer Form, im Rahmen sozial festgelegter Konditionen, s. u.
- 7 Vgl. die Nachweise in der Ausgabe von Tervooren (Anm. 2); Kesting, Peter: *Maria-Frouwe. Über den Einfluß der Marienverehrung auf den Minnesang bis Walther von der Vogelweide (Medium Aevum 5)*. München 1965; Georgi, Annette: *Das lateinische und deutsche Preisgedicht des Mittelalters in der Nachfolge des *genus demonstrativum**. Berlin 1989, S. 74-88; Kasten, Ingrid: *Frauedienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert*. Heidelberg 1986.
- 8 Vgl. Molk, Ulrich: *Trobar clus, trobar leu. Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*. München 1968.
- 9 Zitate nach: *Des Minnesangs Frühling*. Hrsg. von Hugo Moser und Helmut Tervooren, Bd. 1. Stuttgart³⁷ 1982.
- 10 Clm 4660, fol. 60^v. Vgl. Müller, Ulrich (Hg.): *Heinrich von Morungen. Abbildungen zur gesamten handschriftlichen Überlieferung*. Göttingen 1971, o. S.
- 11 V. a. MF 61,33. Denkbar ist eine Referenz auf Veldeke als den lokalen Heros, den thüringischen Hofdichter der älteren Generation.
- 12 Fisher, Rodney: *The Singer's Confrontation with Beauty. Some Observations on the Performance of Morungen's Songs*. In: *GLL* 50 (1997), S. 267-282, hier S. 256.
- 13 Lipphardt, Walther: *Unbekannte Weisen zu den Carmina Burana*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 12 (1955), S. 122-142.
- 14 Singen/Hören und Schreiben/Lesen sind nicht als ausschließende Alternativen zu verstehen. Bei einer gemischten Medialität mit performativer Dominanz ist auch die lesende Aufnahme davon bestimmt; der Leser liest einen Text mit Performanz im Kopf, einer

- erinnerten oder auf Grund der bekannten Bedingungen imaginierten. Arbeiten, die Überlegungen zum nicht-dichotomischen Umgang mit Mündlichkeit und Schriftlichkeit anstellen: Gruber, Jörn: Singen und Schreiben. Hören und Lesen als Parameter der (Re)Produktion und Rezeption des occitanischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts. In: LiLi 57/ 58 (1985), S. 35-51; Treitler, Leo: The Troubadours Singing Their Poems. In: Cable, Thomas und James I. Winsatt (Hgg.): The Unions of Words and Music in Medieval Poetry. Austin 1991, S. 15-48; Krülls-Hepermann, Claudia: Trobador-Liedkunst. Literaturwissenschaft und Musikgeschichte im Kontext. Frankfurt/Main u. a. 2000, S. 56ff; Mertens, Volker: Visualizing Performance. In: Starkey, Kathryn und Horst Wenzel (Hgg.): Visual Culture and the German Middle Ages. New York 2005.
- 15 Zu den älteren Interpretationen vgl. Tervooren (Anm. 2), S. 218; Speckenbach, Klaus: Morungens Umspielen der Gattungsgrenzen. Zur Interpretation von *Et tuot vil wê* (MF XV; 134, 14) und *Ich hörte uf der heide* (MF XXIII; 139, 19). In: Honemann, Volker und Tomas Tomasek (Hgg.): Germanistische Mediävistik. Münster 1999, S. 123-146, hier S. 135ff. mit weiteren Verweisen.
- 16 Tervooren (Anm. 2): »versagt sich einer adäquaten Übersetzung«, S. 175. Eine stark explizierende Übersetzung bei Speckenbach (Anm. 15), S. 144.
- 17 Diesen Hinweis gibt Speckenbach (Anm. 15), S. 137. Er ist dadurch abzusichern, dass das Mailehen in der mittellateinischen Lyrik (*annualis*, die »Partnerin der Tanzsaison«) eine wichtige Rolle spielt. Dieser Brauch steht auch hinter Walthers *Tanz-Kranz-Lied*, vgl. Mertens, Volker: Autor, Text und Performanz. Überlegungen zu Liedern Walthers von der Vogelweide. In: Dauwen-von Knippenberg, Carla und Helmut Birkhan, (Hgg.): *sô wold ich in frîden singen*. FS Antonius H. Touber. Amsterdam 1995, S. 379-397.
- 18 Vgl. Speckenbach (Anm. 15), S. 138, mit den Verweisen auf frühere Forschung.
- 19 Vgl. Speckenbach (Anm. 15). Eine besonders interessante Interpretation bietet Brackert, Helmut (Hg.): Minnesang. Mittelhochdeutscher Text mit Übertragungen und Anmerkungen. Frankfurt/Main 1983, S. 301: »Tränen der Enttäuschung und des Grolls, nun keinen Verehrer mehr zu haben.« Durch den Verlust ihres Sängers wäre die Dame gesellschaftlich degradiert, es wären also Tränen über den eigenen Geltungsverlust.
- 20 Chrétien de Troyes: Lancelot. Übersetzt und eingeleitet von Helga Jaus-Meyer (Klass. Texte des roman. Mittelalters 13). München 1974, V. 4177ff. (S. 212ff.).
- 21 Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters. Edition der Texte und Kommentare von Ingrid Kasten, Übersetzungen von Margherita Kuhn. Frankfurt/Main 1995, Kommentar S. 791.
- 22 Speckenbach (Anm. 15).
- 23 *Sô gên ich von dem venster an die zinnen. dâ warte ich östen unt westen [...]* (Str. 123, L. 118). Wolfram von Eschenbach: Titul. Hrsg., übersetzt und mit einem Stellenkommentar sowie einer Einführung versehen von Helmut Brackert und Stephan Fuchs-Jolie. Berlin, New York 2003. Gegen die zitathafte Aufnahme der älteren Lyrik sprechen sich Harvey, Ruth: Zu Sigunes Liebesklage (Tit. 117-119). In: Wolfram-Studien 6 (1980), S. 8-24 und März, Christoph: Amphlise und Wolfram: Eine Mésalliance? In: ZfdA 121 (1992), S. 20-36 aus. März nimmt einen Gegenentwurf zum Tagelied in

- den drei Strophen 122-124 an. Vgl. Wolframs Tagelied V, I, wo allerdings der Wächter spricht.
- 24 *ir süezen minne bant* muss nicht »die Liebe zu ihr« heißen (wie Speckenbach (Anm. 15), S. 142, mit dem Hinweis auf *Iwein* V. 1335f. übersetzt. *Minne* kann auch das Objekt des Begehrens und das Begehren Auslösende sein. Die genannte *Iwein*-Stelle wäre dann zu übersetzen: »dass ihm ihre Reize den Kopf verdrehten«.
- 25 Kuhn, Hugo: Determinanten der Minne. In: Ders.: *Liebe und Gesellschaft*. Hrsg. von Wolfgang Walliczek. Stuttgart 1980, S. 52-59, hier S. 55.
- 26 Text in: *Deutsche Lyrik* (Anm. 21), S. 803f. Zur Interpretation des *Narzisslieds* vgl. u. a. Reusner, Ernst von: *Hebt die Vollendung der Minnesangkunst die Möglichkeit von Minnesang auf? Zu Morungen Ich hörte uf der heide* (MF XXIII; 139,19) und *Mir ist geschehen als einem kindeline* (MF XXXII; 145,1). In: *DVjs* 59 (1985), S. 572-586; Kasten (Anm. 21), S. 802-809; Speckenbach, Klaus: *Gattungsreflexion in Morungen Lied Mir ist geschehen als einem kindeline* (MF 145,1). In: *FMSI* 20 (1986), S. 36-53; Wyss, Ulrich: *Ich tuon sam der swan, der singet swenne er stirbet*. Über die Lesbarkeit des Minnesangs [zu Morungen MF 138,17]. In: Bovenschen, Silvia u. a. (Hgg.): *Der fremdgewordene Text*. FS Helmut Brackert. Berlin, New York 1997, S. 24-41.
- 27 Räkel, Hans-Herbert: *Das Lied im Spiegel. Traum und Quell des Heinrich von Morungen* (MF 145,1). In: *LiLi* 7 (1977), S. 95-108.
- 28 Hruby, Antonín: *Historische Semantik in Morungen Narzissuslied und die Interpretation des Textes*. In: *DVjs* 42 (1968), S. 1-22.
- 29 L 72,31. Vgl. Groos, Arthur: *Last of the red-hot lovers? Walther's sumerlaten-Lied and the Institution of Minnesang*. In: Bäuml, Franz (Hg.): *From Symbol to Mimesis. The Generation of Walther von der Vogelweide*. Göttingen 1984, S. 92-117; Mertens, Volker: *Alte Damen und junge Männer. Spiegelungen von Walthers sumerlaten-Lied*. In: Müller, Jan-Dirk und Franz Josef Worstbrock (Hgg.): *Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl Heinz Borch*. Stuttgart 1989, S. 197-215.
- 30 Ich folge der Fassung BC (XIb); dazu Schweikle, Günther: *Doppelfassungen bei Heinrich von Morungen*. In: Smits, Kathryn u. a. (Hgg.): *Interpretation und Edition deutscher Texte des Mittelalters*. FS John A. Asher. Berlin 1981, S. 58-70.
- 31 Ingrid Kasten spricht von »Selbstreflexivität« (Anm. 21), S. 768.
- 32 Die Stelle wird unterschiedlich übersetzt, vgl. den Kommentar von Ingrid Kasten (Anm. 21), S. 770f.
- 33 *Morungen* benutzt das Wort nur noch ein weiteres Mal in Lied XXI, Str. 4,3: *rehte herzeliebe* ermöglicht sowohl die Erkenntnis des Wertes der Dame, als auch den Sang: *wol mich, hab ich al der werlte wâr geseit* (Z. 4). Zu Walther vgl. Kasten, Ingrid: *Der Begriff der herzeliebe in den Liedern Walthers*. In: Mück, Hans-Dieter (Hg.): *Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk*. FS Günther Schweikle. Stuttgart 1989, S. 253-267.
- 34 Ulrich's von Lichtenstein *Frauendienst*. Hg. von Reinhold Bechstein. Leipzig 1888, Str. 775-777.

- 35 Röcke, Werner: Positivierung des Mythos und Geburt des Gewissens. Lebensformen und Erzählgrammatik in Hartmanns *Gregorius*. In: Meyer, Matthias und Hans-Jochen Schiewer (Hgg.): *Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters*. FS Volker Mertens. Tübingen 2002, S. 627-648; Hartmann von Aue: *Gregorius*, Armer Heinrich, Iwein. Text, Übersetzung und Kommentar von Volker Mertens. Frankfurt/Main 2004. Zum *Gregorius*, S. 794, zum *Armen Heinrich* S. 886 und *Iwein* S. 958ff. Zum *Titirel* demnächst den Aufsatz von Matthias Meyer: *The End of the Courtly Book*.
- 36 Zitiert nach: Brenner, Oskar: Ein Brief. In: *Germania* 34 (1889), S. 369f.
- 37 Vgl. Mertens, Volker: Biographisierung in der spätmittelalterlichen Lyrik. Dante – Hadloub – Oswald von Wolkenstein. In: Kasten, Ingrid; Paravincini, Werner und René Pérennec (Hgg.): *Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter. Transferts culturels et histoire littéraire au moyen âge*. Sigmaringen 1998, S. 331-344.