

*vil süeziu senftiu toeterinne.*

Zum Minne- und Minnesangkonzept  
Heinrichs von Morungen

von

**Christian Heller**

Regensburger Skripten zur Literaturwissenschaft

1998

Regensburger Skripten zur Literaturwissenschaft

Herausgegeben von Hans Peter Neureuter • Redaktion Christine Bühler

Band 9

Gedruckt als Manuskript

© beim Autor

Diese Arbeit wurde im Sommersemester 1997

von der Philosophischen Fakultät IV

(Sprach- und Literaturwissenschaften)

der Universität Regensburg

als Magisterarbeit angenommen

(Erstgutachter: Prof. Dr. Gerhard Hahn)

# Inhalt

<b>0. Einleitung</b>	5
<b>1. Vom Dilettantentum zum Literatentum</b>	
1.1 Die Professionalisierung des Minnesangs bei Morungen, Reinmar und Walther	8
1.2 Zur Aufführung von Minnesang als Interaktion von Autor und Publikum	10
<b>2. Autor und <i>ich</i> bei Morungen</b>	12
<b>3. Zum Minnekonzept Heinrichs von Morungen</b>	14
3.1 Fiktion und fiktive Realität - zum Verhältnis von Minne- und Minnesangebene	14
3.2 Tradition und Innovation bei Morungen	17
3.3 Minnedame und Minnewirkung – oder: fast fatale Folgen vollkommener <i>vrouwen</i>	19
3.3.1 Die Minnedame – <i>summum bonum</i> und <i>summum pulchrum</i>	19
3.3.2 Die Minnewirkung – Ohnmacht und Todesnähe des <i>ich</i>	24
3.4 <i>Vroide in der swaere</i> – oder: die systemimmanente Dialektik der <i>minne</i> als Überlebensgarantie	39

3.5	<i>Mir ist geschehen als einem kindelîne</i> (MF 145,1) – das Narzißlied als Abgesang auf den Hohen Minnesang?	48
3.6	Resümee	58
<b>4.</b>	<b>Zum Minnesangkonzept Heinrichs von Morungen</b>	<b>61</b>
4.1	Die Ausdifferenzierung des <i>ich</i> als Grundlage für die Literarisierung des Minnesangs 61	
4.2	<i>Sanc ist âne vreude kranc</i> (MF 123,37) – zu Inhalt und Leistung von Morungens Minnesang	67
4.2.1	<i>Mîn liebeste und ouch mîn êrste</i> (MF 123,10)	68
4.2.2	<i>Ez ist site der nahtegal</i> (MF 127,24)	77
4.2.3	<i>Leitliche blicke</i> (MF 133,13)	81
4.3	<i>Wan ich dur sanc bin ze der welte geborn</i> (MF 133,20) – zu Morungens Selbstverständnis als Minnesänger	87
4.4	Resümee	90
<b>5.</b>	<b>Zu Funktion und Wirkung von Minnesang innerhalb der höfischen Gesellschaft</b>	<b>92</b>
<b>6.</b>	<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>95</b>
6.1	Primärliteratur, Abkürzungen	95

## 0. Einleitung

Heinrich von Morungen gilt heute gemeinhin neben Reinmar und Walther als der bedeutendste Vertreter mittelhochdeutscher Lyrik. Die herausragende Qualität seines Œuvres erkannt zu haben, ist das Verdienst etwa zweier Jahrhunderte germanistischer Forschung.

Rückblickend ist jedoch umso verwunderlicher, daß sein Werk auf Zeitgenossen und nachfolgende Dichtergenerationen kaum Einfluß hatte. “Die späteren Minnesänger”, so Bumke, “haben von Morungen gelernt; aber verglichen mit der schulbildenden Wirkung, die Reinmar und Walther hatten, war seine Ausstrahlung gering.”<sup>1</sup>

Alles andere als gering ist jedoch die Resonanz, die Morungens Lyrik seit den frühen Tagen systematischer mediävistischer Philologie unter Lachmann und dessen Nachfolgern fand. Ein recht frühes Beispiel dafür, daß man sich bald der exceptionellen Bedeutung Morungens im allgemeinen, aber gerade auch des besonderen, distinguierenden Charakters seines Dichtens bewußt war, findet sich bei Gottschau:

Eine [...] schärfer ausgeprägte dichterische individualität tritt uns [...] in Morungens liedern entgegen, den (sic!) man schon öfters in bezug auf tiefe der gedanken und *mannigfaltigkeit\_des ausdrucks* unter den dichtern vor Reinmar und Walther in erste linie gestellt hat.<sup>2</sup> (Hervorh. v. mir)

“Mannigfaltigkeit des ausdrucks” oder, wie es an anderer Stelle heißt, “lebhaftigkeit und anschaulichkeit der schilderung”<sup>3</sup> - diese, wengleich hier sehr vagen Bestimmungen der Besonderheit Morungens<sup>4</sup>, verbunden mit dem Urteil, Morungen sei seinen Kollegen Reinmar und Walther gleichrangig, ja überlegen, bilden zwei Konstituenten der Morungen-Forschung.

So urteilt Kuhn:

Er [Morungen] geht überhaupt den eigensten Weg unter den Meistern, mit einer *Sinnlichkeit und Plastizität der Anschauung*, der Formen, aber auch mit einer gedanklichen Konsequenz der höfischen Kunst

---

<sup>1</sup> Joachim Bumke, Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter, Bd. 2, München 1990, S.120.

<sup>2</sup> Emil Gottschau, Über Heinrich von Morungen, Beiträge 7 (1880), S.380.

<sup>3</sup> Ebd., S.407.

<sup>4</sup> Vgl. auch Gustav Neckel, Zu Heinrich von Morungen, Beiträge 46 (1922), S.157: “Das

*ohnegleichen*. Der aufsteigende Weg der mittelhochdeutschen Lyrik gipfelt und bricht sich in seinem Werk.<sup>5</sup> (Hervorh. v. mir)

Ob Morungens Werk tatsächlich Höhe- und Wendepunkt des deutschen Minnesangs darstellt und dem Dichter selbst der Titel des “größten deutschen Lyrikers des Mittelalters”<sup>6</sup> gebührt, ist hier nicht relevant.

Wichtiger ist festzustellen, *daß* sich Morungens Lyrik durch eine einzigartige Bildlichkeit und Lebendigkeit der Sprache einerseits und durch eine gedankliche Tiefe, ein Reflexionsniveau andererseits auszeichnet, wie sie in dieser Form im Minnesang vor Morungen nicht anzutreffen sind.

Während sich nun Bildlichkeit und “Sprachgewalt” v.a. da manifestieren, wo es um eine spezifische, individuell akzentuierte Darstellung von *minne* geht, wird der “Tiefgang”, die Subtilität und Komplexität Morungenscher Reflexion da evident, wo er die Tragfähigkeit des Modells *minne* hinterfragt bzw. das Phänomen Minnesang selbst in seinen Produktions- und Rezeptionsbedingungen, und damit auch sein Selbstverständnis als Sänger, thematisiert.

Diesen Bereichen, *minne* und Minnesang bei Morungen, nachzugehen, ist Gegenstand dieser Arbeit, wobei schon der Untertitel, “*Zum Minne- und Minnesangkonzert Heinrichs von Morungen*”, deutlich machen will, daß sie keine Gesamtinterpretation des Morungenschen Werkes bieten kann.

Dieses Thema erscheint nicht zuletzt deshalb lohnenswert, da bisher, trotz einer Vielzahl von Einzelinterpretationen und allgemeinen Einführungen zu Morungen, eine Arbeit mit vergleichbarer Zielsetzung nicht vorzuliegen scheint. Dies liegt vielleicht darin begründet, daß sich umfassendere Veröffentlichungen, dem frühen Beispiel von Kraus` folgend,<sup>7</sup> in erster Linie darauf konzentrierten, Morungens Lieder - wie etwa auch die Reinmars - in eine chronologische Reihenfolge zu bringen bzw. zu einem Zyklus zu ordnen.<sup>8</sup>

---

5 Hugo Kuhn, Die Klassik des Rittertums in der Stauferzeit, in: Annalen der deutschen Literatur, hg.v. Heinz Otto Burger, 2., überarb. Aufl., Stuttgart 1971, S.130.

6 Franz R. Schröder, Heinrich von Morungen 139,19, GRM 15 (1965), S.113.

7 Carl von Kraus, Zu den Liedern Heinrichs von Morungen, Berlin 1916 (Abhandlungen der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-historische Klasse, NF 16,1); ebenso: ders., Des Minnesangs Frühling, Untersuchungen [= MFU], Leipzig 1939, S.272-340.

8 Z.B. Kurt H. Halbach, Ein Zyklus von Morungen, ZfdPh 54 (1929), S.401-437; Julius Schwietering, Der Liederzyklus Heinrichs von Morungen, ZfdA 82 (1948-50), S.77-104; Johannes Kibelka, Lied und Liedfolge als Ausdruck mittelalterlichen Kunstvollens, Tübingen 1949; Friedrich Maurer, Zur Chronologie der Lieder Heinrichs von Morungen, in:

Die Tatsache, daß diese Versuche bei all ihren Verdiensten heute als gescheitert betrachtet werden müssen,<sup>9</sup> legt m.E. nahe, daß man dabei von vornherein einen falschen gedanklichen Ansatz verfolgte und sich von der Prämisse leiten ließ, wonach jedes Lied gleichsam als Antwort oder Weiterführung eines vorhergehenden zu anzusehen und gerade nicht, wie es sinnvoller und überzeugender wäre, als weitgehend autonomes Kunstwerk im Repertoire des Sängers anzusehen sei. Nur so ist es zu erklären, daß man die einzelnen Lieder als Episoden eines "Liebesromans" interpretierte; daß etwa Kibelka noch 1949 aufgrund von Morungens Dichtung den Schluß zog: "Vielleicht war er [Morungen] auch als Mensch ironisch und litt unter dem Hochmut des Einsamen."<sup>10</sup>

Es zeigt sich also, daß die vorliegende Arbeit durchaus gerechtfertigt ist, da in den Gesamtdarstellungen zu Morungen die präzise Textarbeit, gerade auch mit Blick auf eine Darstellung von Minne- und Minnesangkonzep, angesichts chronologischer und zyklischer Spekulationen in den letzten Jahrzehnten etwas zu kurz gekommen zu sein scheint.<sup>11</sup>

Dem Hauptteil dieser Arbeit vorangestellt sind knappe Kapitel zum Wandel des Minnesangs bei Morungen, Reinmar und Walther, zur Aufführung von Minnesang als Interaktion von Autor und Publikum und zum Problem der Trennung bzw. Ineinssetzung von Autor und singendem *ich*.

Den Abschluß bildet der Versuch, Anspruch und Wirklichkeit im Kontext der Leistung von Minnesang zu hinterfragen.

---

9 Vgl. Bumke, Geschichte der deutschen Literatur, S.119; ebenso Helmut de Boor, in: Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd.2, Die höfische Literatur, hg.v. Helmut de Boor, 10. Aufl. bearb. v. Ursula Hennig, München 1979, S.262; ebenso Helmut Tervooren, in: Heinrich von Morungen. Lieder. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch. Text, Übersetzung, Kommentar v. Helmut Tervooren, Stuttgart 1986, S.9 [RUB 9797]; ebenso Günther Schweikle, Die *frouwe* der Minnesänger. Zu Realitätsgehalt und Ethos des Minnesang im 12. Jahrhundert, in: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung, hg.v. Hans Fromm, Bd.2, Darmstadt 1985, [=Wege der Forschung, Bd.608], S.260.

10 Kibelka, S.131.

11 Ein ausgezeichnetes Gesamtbild von Morungen, gerade unter den Aspekten *minne* und Minnesang, liegt vor in: Dagmar Hirschberg, *wan ich dur sanc bin ze der welte geborn*. Die Gattung Minnesang als Medium der Interaktion zwischen Autor und Publikum, in: Gerhard

## 1. Vom Dilettantentum zum Literatentum – die Professionalisierung des Minnesangs bei Morungen, Reinmar und Walther

Um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert tritt der Minnesang in einen Wandel ein, da außer den gesellschaftlich etablierten Sängern wie etwa Friedrich von Hausen und dessen Nachfolgern, den “adeligen Dilettanten” also, zunehmend Sänger auftreten, die Minnesang nicht mehr als “Nebstundenpoesie” betreiben, sondern gleichsam als Beruf ausüben. Diese Berufsliteraten wie Hartmann, Wolfram, v.a. aber Morungen, Reinmar und Walther (die nicht wie die beiden erstgenannten auch in der Epik tätig und daher allein auf ihren Sang angewiesen sind), geraten nunmehr - da ja erfolgreicher, von den Höfen “subventionierter” Sang Existenzgrundlage ist - zunehmend in Konkurrenz zueinander, dahingehend, daß man gezwungen ist, sich und seine Art des Minnesangs von der der Konkurrenten abzuheben, sich zu profilieren.

Dies geschieht, indem man die herkömmlichen Grundmotive des Minnesangs zwar weitgehend übernimmt, jedoch zu ganz individuellen Pointierungen und Akzentuierungen des Minnekonzpts und damit zu einem unverkennbaren Markenzeichen eigenen Sangs gelangt.<sup>12</sup> Wesentlich ist nun v.a. bei Morungen, Reinmar und Walther, daß es zu einer “Literarisierung” des Minnesangs kommt, d.h. das Minnesingen selbst wird zunehmend Thema, Gegenstand des Minnesangs. Das *ich* der Minnekanzone spaltet sich in die Rolle des Minnenden und die des Singenden, wobei etwa Morungen das Singen an sich schon als Minnedienst begreift: “*wan daz ich ir diende mit gesange*”(MF 135,24). Mit dieser Akzentuierung der Komponente des Singens wird nun neben dem textimmanenten Regulativ der fiktiven Minnegesellschaft, d.h. dem höfischen Umfeld von Minneherr und Minnedame, welches deren Beziehung entweder unterstützt oder zu unterbinden sucht, das reale Minnesangpublikum als Initiator und Rezipient von Minnesang *expressis verbis* thematisiert, “das Singen erscheint nicht mehr nur als Werbungsdienst an der Dame, sondern ausdrücklich als Dienst an der Gesellschaft.”<sup>13</sup> Damit jedoch geraten auf einer Art Metaebene Fragen

---

<sup>12</sup> So gilt heute Morungen als Sänger der Bann-*minne*, während Reinmar selbst sich schon sinngemäß als Klage-*meister* (MF 163,5-9) verstand. Textgrundlage für alle zu zitierenden Minnesänger außer Walther ist: Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann u. Moritz Haupt, Friedrich Vogt u. Carl v. Kraus, bearb. v. Hugo Moser u. Helmut Tervooren, I Texte, 38., erneut revidierte Auflage, Stuttgart 1988 [Des Minnesangs Frühling = MF].



nach der Interdependenz von Autor und Publikum, nach publikumswirksamem oder -feindlichen Sang, nach den Möglichkeiten und Zwängen von Gattung und Autor ins Blickfeld. Es kommt also zu Akzentuierungen auch des Minnesangkonzpts, wobei Minnesang stets auf die höfische Gesellschaft, die ihn "fordert, infragestellt, wertet"<sup>14</sup>, bezogen bleiben muß.<sup>15</sup>

Andererseits nehmen diese Sänger ganz dezidiert ein herausragendes Können, eine Meisterschaft ihres Sanges in Anspruch und proklamieren dessen unverzichtbaren Beitrag zur Konstituierung höfisch-herrscherlichen Hochgefühls und Selbstbewußtseins dadurch, daß das im Minnesang dargestellte, ethisch-didaktische Modell als für jeden verbindlich ausgewiesen wird (in schärfster Form bei Walther), und nicht nur als literarische Spielerei mißbraucht werden soll.

Morungen, Reinmar und Walther nehmen also, eben aufgrund des hohen Niveaus ihres Minnesangs, der in ihren Händen zunehmend zu einem Forum wird, auf dem Wertediskussion, Gesellschaftsanalyse, Ringen um verbindliche Orientierungsmuster und essentielle Fragestellungen (das Paradebeispiel ist Walthers "Frage" *waz ist minne?*) Platz finden, für sich einen festen, ja nachgerade angeborenen "Stand" in der Gesellschaft in Anspruch - und bewirken zudem eine enorme Aufwertung von Literatur als Kunst, als Medium der Vertretung von Werten, die überständisch begründet werden und damit umfassendere Gültigkeit haben.

---

14 Hirschberg, S.124.

15 So ist es mit Hirschberg entschieden zurückzuweisen, wenn Tervooren meint: "Bei Morungen spürt man den Drang, die gesellschaftliche Bindung des Minnesangs zu sprengen."(S.207) Ähnliches findet sich bei Kibelka, "Irgendwie war er immer auf dem Wege, die Kunst zum Selbstzweck zu erheben"(S.131), sowie auch bei Ingrid Kasten, in: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, hg.v. Horst A. Glaser, Bd.1, hg.v. Ursula Liebertz-Grün, Reinbek 1988, S.177: "Bei Reinmar und Morungen ist das Bestreben

## 2. Zur Aufführung von Minnesang als Interaktion von Autor und Publikum

Minnesang als *ein* Bestandteil festlich-geselliger Repräsentation, als höfische Zeremonialhandlung, ist Variationskunst und Rollenspiel. Der Sänger lädt sein Publikum, das die Grundmotive und -schemata der hohen *minne* jederzeit parat hat und deshalb, wo nötig, ergänzen und so in Gedanken die Gesamtaussage des Liedes komplettieren kann<sup>16</sup>, ein, für die Zeit der Aufführung in die Rolle höfisch Minnender zu “schlüpfen”; diese Identifikationsmöglichkeit ist zum einen dadurch gegeben, daß die Figuren der Minnedame, des Minneherrn (und der Minnegesellschaft) rollenhaft, typenhaft, entindividualisiert sind, zum andern, weil die im Minnesang propagierte Dienst-Lohn-Sphäre auf eine Grundkonstituente mittelalterlicher Existenz, i.e. auf das Feudalsystem verweist.

In dem Moment, wo Minnesang und Minnesangpublikum zum Thema des Singens werden, findet gleichsam eine Potenzierung statt, da die Verbindung Autor - Zuhörer nicht mehr an das Medium der Identifikation gebunden, sondern unmittelbar hergestellt ist. Wenn also ein Autor in seinen Liedern das Publikum in seiner Funktion als solches anspricht, dann ist dieses aufgerufen, seine eigene Position zu reflektieren, zu korrigieren.<sup>17</sup>

Ein wesentlicher Punkt im Zusammenhang mit der Aufführung von Minnesang besteht nun darin, daß er - seinem Namen gemäß - gesungen wird, und zwar jedes Lied in einem neuen “Ton”, meist wohl mit instrumentaler Begleitung.

Das Moment des Singens erscheint ganz wesentlich, wenn man allgemein die Funktion von Minnesang in Betracht zieht: Denn Minnesang ist mehr als nur ein didaktisch-edukatives Modell; es ist zugleich Spiel, Unterhaltung im Rahmen festlicher Geselligkeit und genügt damit dem Horazschen Grundanspruch des *prodesse et delectare*; er soll einerseits *guote lère*, konkrete Orientierungshilfe sein,

---

<sup>16</sup> Hahn meint diesbezüglich: “Das Publikum wird damit in einem Ausmaß und in einer Weise zum konstituierenden Bestandteil des Vorgangs Minnesang, die weit über heutige Rezeptionsanforderungen hinausgehen.” (Hahn, *dâ keiser spil*, S.91)

<sup>17</sup> Der Sänger verfügt über alle Möglichkeiten, das Minnesangpublikum unter verschiedenen Aspekten anzusprechen, zu hinterfragen, denn - gleich einem Puppenspieler - kann er das Geschehen in jedem seiner Lieder so steuern - etwa wenn er dem *ich* durch die Dame oder die Minnegesellschaft das Singen verbieten läßt -, daß er auf einen Diskurs über

andererseits aber *der werlte vroide mêren, hôhen muot* im Sinne freudig erhöhter Stimmung bescheren.

Gerade dem gesungenen Vortrag scheint die Möglichkeit immanent zu sein, das Publikum "bei Laune zu halten", das Moment des *delectare* - auch als das Humoreske, Erheiternde - zu wahren. Sicherlich konnten Melodie, Tonfall, auch Gestik und Mimik, die Aufführungsmomente also, wie beim Auftritt eines Liedermachers heutiger Tage, die Intention des Minnesängers unterstützen bzw. die Reaktion des Minnesangpublikums in bestimmte Bahnen lenken.

Auch für die Interpretation erweisen sich solche Überlegungen, selbst wenn man - da keine authentischen "Beweismittel" vorliegen - letztlich auf Mutmaßungen angewiesen ist, als fruchtbar. So ist es m.E. naheliegend, daß der Sänger eines Liedes, das, wenn man vom "toten" Text ausgeht, einen plötzlichen, unerklärbaren Stimmungswandel, eine vermeintliche Inkonzinnität, einen Bruch aufweist, im konkreten Vortrag diesen auch wissentlich zum Ausdruck gebracht hat und u.U. weniger auf logische Kohärenz des Vorgetragenen bedacht war als darauf, dem maßgeblichen Minnesangpublikum etwa nach einer wehmütig vorgetragenen Strophe des *trûrens*, der Leiderfahrung des *ich*, eine heiter gesungene Strophe der *vroide*, des Preises folgen zu lassen - gleichsam als *comic relief* für ein Publikum, das eben nicht nur belehrt, sondern unterhalten sein will.

### 3. Autor und *ich* bei Morungen

Es ist in der Forschung gängig, in der Formulierung keine explizite Trennung zwischen dem Autor eines Minnelieds und dem darin vorgestellten *ich* vorzunehmen, bzw. den Autor, hier Morungen, von dem Morungen-*ich* als minnendem und singenden abzuheben.<sup>18</sup> Dies ist insofern legitim, als es völlig selbstverständlich ist, daß Minnelyrik *keine* Erlebnislyrik darstellt, wie man sie seit Klopstock und v.a. dem jungen Goethe vorzufinden glaubte, sondern einen rein fiktionalen Entwurf; sowohl das zeitgenössische Minnesangpublikum als auch der heutige Leser sind sich bewußt, daß Morungen auf der Ebene des Minnekonzpts zwar in die Rolle des Minneherrn schlüpfen mag (als einer, der auch berechtigt ist, an *minne* teilzunehmen), daß jedoch eine Ineinssetzung von Autor und *ich* völlig undenkbar ist.<sup>19</sup>

Interessant und sinnvoll wird eine Differenzierung von Morungen und Morungen-*ich* m.E. auf der Ebene des Minnesangkonzepts: Denn Morungen erscheint dem Minnesangpublikum als einer, der auf einer Metaebene über sein Singen im Moment des Singens selbst reflektiert, und zwar unter ausdrücklicher Bezugnahme auf dieses Publikum und seine Abhängigkeit davon. Dies bedeutet, daß das Publikum sich in seiner regulativen, wertenden Funktion, in seiner Wichtigkeit und Fähigkeit, dem hohen Reflexionsniveau des Vortragenden zu folgen, dessen Qualität - ganz in des Dichters Sinne - zu schätzen, bestätigt sieht.

Entscheidend ist dabei, daß Morungen das singende *ich* gleichsam zur "Sympathienkung" benutzt, indem er eine Identifikation von singendem *ich* und sich selbst evoziert, d.h. was Morungen ohnehin bewußt ist, seine Abhängigkeit vom Wohlwollen des Publikums, die Ausrichtung seiner Existenz als Sänger *ze der welte*, vermag er aus der fiktiven Dialektik von *vroide* und *leit* des minnenden *ich* heraus als reale Dialektik von *swîgen* und *singen* des singenden *ich*, und damit seiner selbst, darzustellen; und zwar so, daß Morungen als einer erscheint, der tatsächlich die Wahlmöglichkeit hätte, zu singen oder nicht zu singen.

Letzlich also "spielt" er mit seinem Publikum, indem er es in seiner Bedeutung bestärkt und andererseits sich als jemand darstellt, der

---

<sup>18</sup> Hirschberg etwa verfährt so, zeigt aber zugleich die Notwendigkeit auf, eine Differenzierung von Autor und Erzähler stets im Auge zu behalten.

<sup>19</sup> Die Tendenz der Forschung bis in die Gegenwart, die Erlebnisse des *ich* in Relation zu Morungens eigener Person, seinem dichterischen Schaffen zu sehen, wird mit Blick auf das "Narzißlied" deutlich, welches dahingehend interpretiert wurde, daß Morungen hier die Paradoxie des Modells *minne* erkannt und daraufhin - enttäuscht und der Basis seines

aufgrund seiner offensichtlichen Qualitäten unabdingbar, unersetzbar ist. Und er "spielt" m.E. auch mit seinem Publikum, indem er es bisweilen - auf subtile Weise - kritisiert, ohne das dies übelgenommen oder z.T. überhaupt bemerkt würde.<sup>20</sup>

---

## 4. Zum Minnekonzept Heinrichs von Morungen

### 4.1. Fiktion und fiktive Realität – zum Verhältnis von Minne- und Minnesangebene

Unter den Begriffen “Spiel” und “Lehre” lassen sich, wie in den einführenden Kapiteln angedeutet, wesentliche Konstituenten des Phänomens Minnesang subsumieren - “Spiel” im Sinne von Rollenspiel und höfisch-adeliger Identifikation mit den im Minnelied entwickelten Rollen von minnendem *ich* und Minnedame, “Lehre” dahingehend, daß die propagierten Verhaltensnormen wie *triuwe*, *staete* oder *mâze* als spezifisch höfische proklamiert und dem Publikum als durchaus verbindliches, ethisch-didaktisches Modell, dessen Verwirklichung als Legitimation eines elitären Herrschaftsanspruchs empfunden wird, zur Lebensausrichtung anempfohlen werden.

Aus Sicht des vortragenden Dichters, hier Morungen, verhält es sich so, daß er das Medium Minnesang, die konkrete gesungene Darbietung, zur Vermittlung seiner Didaxe benutzt, daß diese aber in erster Linie in das Medium *minne* selbst, in die Beziehung von Mann und Frau, einformuliert sein muß.

Diese zunächst pedantisch wirkende Ausdifferenzierung von Minne- und Minnesangebene hat ihre Berechtigung: Morungen muß, um eine Identifikation des Publikums mit den Rollen des Liedpersonals zu fördern und damit überhaupt die Wirkung seines Programms zu ermöglichen, sein Sujet *minne*, das Verhältnis von *ich* und Minnedame, aber auch jede der beiden Rollen für sich, wenn nicht als real im strengen Sinne, so doch zumindest als in der Fiktion real, als real noch vorstellbar<sup>21</sup>, jedenfalls interessant, spezifisch akzentuiert und damit als zum “Nachspielen” erstrebenswert präsentieren - dies hat konkrete Folgen für die Darstellung.<sup>22</sup>

---

21 Vgl. die Forderung der Aristotelischen Poetik nach *veritas* bzw. *verisimilitudo*, durch deren Nichtbeachtung mit der Wahrscheinlichkeit auch die affektische Wirkkraft der Tragödie zerstört würde, sowie den später im französischen Klassizismus von Aristoteles abgeleiteten Begriff der *vraisemblance*.

22 Während die Identifikation des weiblichen höfischen Personals mit der Rolle der zum *summum bonum* deklarierten *vrouwe* wohl in fast jeder Hinsicht schmeichelhaft erscheinen mußte, durfte sich die Rolle des *ich* nicht nur in *trûren* und *swaere* erschöpfen: Vielmehr war sie so angelegt, daß sie für den sie “spielenden” männlichen Zuschauer auch Elemente der *vroide*, des Aufbegehrens, der visionären Erfüllung, ja im Tagelied gar der tatsächlichen Erfüllung bereithielt und dadurch, trotz des Grundtenors der *minne-nôt*, fiktiv-real nachvollziehbar blieb. In diesen Kontext gehört auch, daß Morungen immer wieder mitschwingen läßt, daß Minnesang bzw. die thematisierte *minne* Fiktion ist; denn seine Didaxe besteht ja nicht darin, in der faktischen Realität die Mann-Frau-Beziehung dem ins

Andererseits ist den Mitwirkenden, Dichter wie Publikum, auf der abstrakteren Ebene des Minnesangs als Teil höfischer Festlichkeit klar, daß Minnedame, Minneherr (und auch die Minnegesellschaft) eben doch nur Rollen, Typen, fiktive Entwürfe sind, daß das Minneverhältnis, zur Paradoxie der hohen *minne* getrieben, so keinerlei Entsprechung in der höfischen Realität hat.

Kuhn formuliert deshalb, wenngleich apodiktisch-zugespitzt, zu Recht<sup>23</sup>: “Minnedienst gab es nur in der dichterischen Welt.”<sup>24</sup> Und Schweikle meint: “Die *frouwe* ist als literarisches Motiv und als Exempelfigur weniger Idealisierung bestimmter historischer Personen als vielmehr Hypostasierung einer Idee, der Idee des Weiblichen.”<sup>25</sup> Eine Vorstellung von der doppelten Ebene von *minne* und Minnesang im Sinne des oben Explizierten spricht aus dem Satz: “*wîp* oder *frouwe* werden bei Morungen [...] in der Fiktion als real vorgestellt, sind indes suprareal gedacht.”<sup>26</sup> Nur vermischt Schweikle das eben noch Differenzierte anschließend wieder, indem er ein der Minneebene inhärentes Problem - die Frage nach der Vergeblichkeit des Dienens - durch ein Argument der Minnesang-*Metaebene* - die *vrouwe* sei ohnehin nur definitorische Setzung, eine Idee - zu lösen versucht:

Es [Das Werben] führt nicht deshalb nicht zur erotischen Erfüllung [...] weil das apostrophierte *wîp* oder die *frouwe* verheiratet und zu hohen Standes wäre, sondern weil das im Werben anvisierte ethische Ziel nur als Idee existiert.<sup>27</sup>

Die Vergeblichkeit des Werbens liegt tatsächlich weder im Stand der Minnedame noch in deren faktischer Nichtexistenz begründet, sondern darin, daß sie, gemäß *minne* als Rollenspiel, nicht lohnen darf, weil sonst, gemäß Minnesang als Didaxe, die Intention des Dichters *ad absurdum* geführt würde, da das Modell hoher *minne* sich selbst zerstört hätte.

Das ohnehin diffizile Verhältnis der beiden Ebenen *minne* und Minnesang wird bei Morungen m.E. durch zweierlei noch verschärft, so

---

23 Das Schlußkapitel dieser Arbeit wird sich mit der Frage nach der Wirkung des Minnesangs auf die Gesellschaft eingehend befassen.

24 Hugo Kuhn, Determinanten der Minne, LiLi 7 (1977), H.26, Höfische Dichtung oder Literatur im Feudalismus, S. 93.

25 Schweikle, Die *frouwe* der Minnesänger, S.262; sh. auch S.261: “Im Minnesang wurde eine rein geistige, fiktionale Welt eigener Gesetzmäßigkeit geschaffen. (Kann geheime, zudem verbotene Liebeswerbung, öffentlich besungen, etwas anderes sein als ein literarisches Motiv?)”

daß die Grenzen wieder fließend werden und sich die Darstellung des Minnekonzepts *per se* als problematisch erweist:

Zum einen begreift das Morungen-*ich* als minnendes *ich* das Singen ja als Werbungsdienst: *wan daz ich ir diende mit gesange* (MF 135,24). Da sich jedoch das Morungen-*ich* andererseits in der Rolle des singenden *ich* artikuliert, mithin Morungen selbst also das Singen, seinen Sang als Dienst an der adeligen Gesellschaft begreift, überschneiden bzw. überlagern sich die an sich zu trennenden Ebenen: Das Singen definiert sich als Dienst des minnenden *ich* an der Minnedame, zugleich aber als Dienst des singenden *ich* (und damit Morungens) am Publikum. Dies bedeutet, daß dieses Minnesangpublikum das Rollenspiel *minne* nur bedingt "spielt", die Illusion gleichsam durchbrochen wird, da das Publikum zugleich Minnesang als an sich selbst gerichtetes Medium der Unterhaltung, als Kunst, als etwas Artifizielles versteht.

Zum andern manifestiert sich die Interferenz der beiden Ebenen dahingehend, daß sich - aufgrund der Kongruenz von Dienst und Sang - minne-inhärente Probleme gleichsam auf der Ebene des Minnesangs lösen lassen. Als Beispiel sei MF 127,1 (*West ich, ob ez verswîget möhte sîn*) angeführt, wo sich das *ich* bitter über die Indifferenz der Minnedame beklagt:

*ich hân ir gedienet her vil lange zît [...]  
jâ möht ich sît einen boum mit mîner bete  
sunder wâpen nider geneigen.* (MF 127,25ff.)

Was zunächst als berechtigte Kritik erscheint, ist nur eigenes Verschulden, denn das *ich* hat, wie es in Strophe zwei betont, fortwährend geklagt (*nû ist diu klage vor ir dicke manicvalt*). Da sich nun Dienst im Sang vollzieht, sich Klage aber - wie schon Hartmann feststellt (MF 207,1: *Ez ist ein klage und niht ein sanc*) - nicht als Sang definiert, sondern allenfalls lästig ist und den Unmut der Dame hervorruft, hat das *ich* letztlich keinen Werbungsdienst geleistet und darf keine Forderungen stellen!<sup>28</sup> Auch unter diesen Aspekten<sup>29</sup> also ist eine Differenzierung von Minne- und Minnesangebene durchaus sinnvoll und berechtigt.

---

28 Weitere Beispiele hierfür: MF 127,34 (*Ez ist site der nahtegal*), Str. 3, oder MF 132,27 (*Ist ir liep mîn leit*), Str. 3 (mit Bezug auf das Klagen in Str. 1).

29 Vgl. auch das Motiv der *vroide*: Auf Minneebene lebenserhaltend für das *ich*, wird *vroide* gemäß dem Diktum *sanc ist âne vroide kranc* (MF 132,37) zum für den Dichter verbindlichen Anspruch des Minnesangpublikums (und damit seiner selbst) an die Gattung *Minnesang*, das einzelne Lied. Andererseits wird diese *vroide* der Mann-Frau-Beziehung auf *minne*-Ebene formuliert: Das Publikum partizipiert via Identifikation und Rollenspiel an



## 4.2. Tradition und Innovation bei Morungen

Auch als Berufsliterat, der die Gattung Minnesang innoviert und profiliert, rekurriert Morungen natürlich auf das tradierte Bauschema, die Grundmotive des Modells *minne*, die dem Publikum bereits vertraut sind. D.h., daß Morungen folgenden Konstituenten verpflichtet bleibt: dem Preis der Frau, dem Verweis auf geleisteten Dienst, der daraus resultierenden Bitte um Erhörung, der Klage, daß diese nicht gewährt wird, der Erörterung möglicher Gründe, schließlich der Erwägung von Konsequenzen, die dann doch nicht gezogen werden, sondern in die Versicherung unentwegten Weiterdienens münden.<sup>30</sup>

Ebenso übernimmt Morungen die paradoxe Struktur des Modells hoher *minne*, ihr zentrales Denkmuster:

Die Werbung des Mannes um die Frau ist zugleich als Streben nach dem höfischen Ideal konzipiert, das in der Rolle der Dame verkörpert ist. Doch darf die Werbung, soll das Ideal nicht angetastet werden, ihr Ziel nicht erreichen. Sie kann aber auch nicht, und daraus resultieren die Bewährungswerte des Mannes, aufgegeben werden, weil mit der erotischen Erfüllung (*wunne*) zugleich die Erfüllung eines höfisch gelungenen Lebens (*vroide*), ja eine dem göttlichen Heil analoge Möglichkeit des Heilsgewinns auf Erden (*saelde*) gesetzt ist.<sup>31</sup>

Grundmotive und Struktur des traditionellen Minnelieds prägen also auch Morungen Dichtung, aber - und hier zeigt sich für den Bereich Minnekonzept das Neue, Profilierende - Morungen akzentuiert die diversen Motive und Strukturelemente verschieden stark, läßt einige fast außer acht, bringt andere, teils neuartige, ganz forciert zur Geltung:

Der Preis der Minnedame erreicht bei ihm seinen Höhepunkt, auch die Klage über die leidvolle Gegenwart, die Nichterhörung, ist zentral; nach wie vor ist auch das Dienst-Motiv (als Nominal- und Verbform erscheint es etwa zwanzigmal) stark vertreten - sei es als Versicherung ewigen Dienens<sup>32</sup> (MF 124,27ff.; v.a. 147,4ff.), sei es als Verweis auf den seit langem bzw. von Kindheit an geleisteten Dienst (MF 127,25; 128,17; 128,40; 130,20; 134,30; 136,10f.), sei es als das Erörtern richtigen und fehlgerichteten Dienens (128,1ff.; 134,14ff.; 134,18ff.) - , zumal wenn man bei Morungen die Kongruenz von Dienen und Singen in Rechnung stellt. Andererseits aber ist das Dienst-Motiv, angesichts des dominanten

---

30 Vgl. Hahn, *dâ keiser spil*, S.91.

31 Hirschberg, S.109.

32 Gerade unter dem Aspekt, daß das unverrückbare Ziel der erotischen Erfüllung und damit

Motivs der Minnewirkung und der daraus resultierenden Passivität und Dienstunfähigkeit, letztlich doch stark zurückgedrängt.

Die Thematisierung der Minnewirkung der Dame und deren Folgen für das minnende *ich* ist in der bei Morungen auftretenden Häufigkeit *das* entscheidende Novum seines Minnekonzepts und der Grund dafür, daß jene Motive wie Erörterung von Gründen für den ausbleibenden Lohn oder Erwägung von Konsequenzen, Handlungen also, die einen kühlen Kopf und einen klaren Verstand fordern und Handlungsinitiative voraussetzen, hintangestellt sind.

Auf dem Hintergrund des Kernmotivs Minnewirkung und der (meist) resultierenden existentiellen Gefährdung des *ich* ergeben sich wiederum ganz spezifische Möglichkeiten, wie dieses *ich* im Rahmen der Dialektik von *minne* die der Leiderfahrung definitiv zugeordneten, positiven *vroide*-Momente für sich gewinnt.

Schließlich ist es neben Reinmar Morungen, der erstmals die paradoxe Struktur, die Aporie des Modells hoher *minne* aufzeigt, ohne es jedoch wie Walther einer grundlegenden Revision zu unterziehen.

Neben Liedern konventionellen Inhalts umfaßt Morungens Œuvre also v.a. solche, die sich durch programmatische Neuerungen und Akzentuierungen auszeichnen und damit der Profilierung seines Dichtens dienen. Zum distinguierenden Erkennungszeichen "eines Morungen" gehört gerade das Innovative auf der Ebene des Minnekonzepts; dieses soll im folgenden unter Heranziehung aller relevanten Textstellen dargestellt werden.<sup>33</sup>

---

33 Da es um das Aufzeigen stets wiederkehrender Motive geht, steht die Gesamtschau des

### 4.3. Minnedame und Minnewirkung - oder: fast fatale Folgen vollkommener *vrouwen*

#### 4.3.1. Die Minnedame - *summum bonum* und *summum pulchrum*

Eines der profilierendsten Markenzeichen von Morungens Dichtung ist der zum Äußersten gesteigerte Preis der Minnedame. Kein anderer Minnesänger ist diesbezüglich auch nur annähernd mit Morungen vergleichbar. Bei ihm wird, so Hirschberg, "alles, was in der Rolle der >hohen Herrin< schon idealisiert ist, mit der Steigerung zum absoluten Höchstwert transzendiert."<sup>34</sup>

Die Dame ist *aller wîbe ein krône*<sup>35</sup> (MF 122,9), denn *hôher wîp von tugenden und von sinnen/ die enkan der himel niender ummevân* (MF 145,25ff.) - dies sind Bilder, die die Dame der menschlichen Sphäre gleichsam entrücken und sie metaphysisch auf eine Stufe mit Maria stellen.<sup>36</sup>

Gleichzeitig erscheint die Minnedame dem *ich* als Inkarnation der *minne* selbst: *si ist âne lougen gestalt sam diu Minne* (MF 141,3). Sie ist *ein küniginne* (MF 141,7), die Beste *in tiuschem lande* (MF 123,7)<sup>37</sup>; das *ich* ist so vollkommen auf sie ausgerichtet, daß es jedes Königreich um ihrer *minne* willen verschmähte: *daz ich ein künicrîche/ vür ir minne niht ennemen wolde,/ ob ich teilen unde weln solde* (MF 138,22ff.).<sup>38</sup> Der Grund liegt auf der Hand: Die Minnedame ist äußerlich wie innerlich ideal - *summum pulchrum* und *summum bonum* : *Schoene unde schoene, diu liebe aller schônist/ ist sî, mîn vrowe* (MF 133,29) - so heißt es über ihr Äußeres, das letztlich nur Ausdruck innerer Exzeptionalität ist. Es gilt, *daz wunder,/ daz got mit schoene an ir lîp hât getân* (MF 133,37f.) zu bestaunen, das Morungen an vielen Stellen - im Rahmen des traditionell-schematischen Schönheitskatalogs - konkretisiert: Die Haut der Dame ist *noch wîzer danne ein snê*, ihr Leib *vil wol geslaht* (MF 143,25f.); sie ist *smal wol ze mâze* (MF 122,15),

---

<sup>34</sup> Hirschberg, S.112.

<sup>35</sup> Vgl. Reinmar: *daz ich sî dâ von vor andern wîben kroene* (MF 165,6).

<sup>36</sup> Gegen die Behauptung, daß sich Morungen mit seiner Apotheose der Minnedame in der Tradition des Marienkults bewegt, wendet sich etwa Christel Wallbaum, *Studien zur Funktion des Minnesangs in der Gesellschaft des 12. und 13. Jahrhunderts*, Berlin 1972, S.102: "Der Marienkult ist nicht so alt, wie v.a. die ältere Forschung annahm. In Frankreich wurde er erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts, in Deutschland nicht vor dem Beginn des 13. Jahrhunderts zu einer das religiöse Leben der gesamten Bevölkerung beherrschenden Macht." Dagegen S.102f.: "Wohl aber sind Anregungen aus der allgemeinen Marienverehrung [...] denkbar."

<sup>37</sup> Vgl. Walthers Lied *Ir sult sprechen willekomen* (L 56,14), in dem er - in anderer Absicht -

Augen, Kinn und Hals sind makellos (MF 141,1f.); die Zähne sind *wîze ebene* (MF 122,23), Mund und Wangen sind rosafarben-rot (MF 130,30; 140,37).

Noch mehr Platz wird dem Preis der inneren Idealität der Dame eingeräumt. Sie ist die Verkörperung aller höfisch-adeligen Tugenden *par excellence* - sie besitzt *hôhen[r] muot [...] und werdekeit* (MF 126,28f.), dazu *staetekeit* (MF 138,11) und *güete* (MF 139,5); sie ist *daz hôhste und ouch daz hêrste* (MF 123,14), *behuot vor aller slahte unvrowelîcher tât* (MF 133,6), kurzum: sie ist *ganzer tugende ein adamas!* (MF 144,27).<sup>39</sup>

D.h., daß das Werben des minnenden *ich* um die Minnedame - ganz im traditionellen Sinne des Modells *minne* - “zugleich als Streben nach dem höfischen Ideal konzipiert [ist], das in der Rolle der Dame verkörpert ist.”<sup>40</sup> *Minne* begreift sich aus Sicht des Mannes eben auch als Einübung in jene normativ orientierenden Werte, deren Verinnerlichung schon hohe Identität garantiert<sup>41</sup>- *triuwe*, *staete* und *mâze* als Garanten von *werdekeit* und *hohem muot*. Zwar erscheint der Gedanke, wonach der Weg gleichsam das Ziel darstelle, bei Morungen nicht in solch prägnanter Ausprägung wie bei Albrecht von Johansdorf, der der Frage des Mannes, welchen Nutzen sein Dienst angesichts der Verweigerung der Dame habe, diese entgegen läßt: *daz ir dest werder sint unde dâ bî hôchgemuot* (MF 94,14)<sup>42</sup>; doch läßt Morungen keinen Zweifel daran, daß die mit allen Tugenden ausgestattete Dame dem *ich* fordernd, als verbindlich-bindendes Ideal höfischer Lebensführung entgegentritt.<sup>43</sup>

Hierbei verwendet Morungen die Spiegel-Metapher:<sup>44</sup> Im berühmten “Narzißlied” (MF 145,1) etwa erscheint dem *ich* die *vrouwe*

---

39 Zum Preis der Dame bei Morungen siehe ferner: MF 122,1ff.; 122,1-123,9 *passim*; 124,8 (die dortige Formulierung *vil wîplich wîp* ist noch nicht im programmatischen Sinne wie bei Reinmar, MF 159,1ff., und v.a. Walther, L 48,38-49,11(24), verwendet); 124,32; 125,19-126,7 *passim*; 126,10; 127,2; 129,17f.; 130,31; 133,5; 133,29-38; 138,10; 140,15 (*si ist des liechten meien schîn/ und mîn ôsterlîcher tac*, vgl. Reinmar, MF 170,19, und Walthers Parodie auf Reinmar, L 111,26); 141,8-14; 142,19-25; 145,13.

40 Hirschberg, S.109.

41 Vgl. Hirschberg, S.119; allerdings scheint es irreführend, wenn sie in diesem Zusammenhang schon von “höchste[r] Identität” spricht, da diese doch letztlich nur in der Erfüllung gewonnen werden kann.

42 Allenfalls ist an manchen Stellen die Läuterung des Mannes zu *staete* und *triuwe* thematisiert, z.B. MF 122,24; 136,9.

43 Vgl. Schweikle, *Die frouwe der Minnesänger...*, S.262: “Das *wîp* [tritt] dem Manne als fordernde Instanz entgegen, mit den höfisch-ritterlichen, im Alltag stets gefährdeten Leitbegriffen wie *triuwe*, *staete*, *mâze* auf ihrem Banner.”

44 Zum Spiegel als Symbol weiblicher Vollkommenheit: Theodor Frings u. Elisabeth Lea, *Das Lied vom Spiegel und von Narziß*. Morungen 145,1. Kraus 7. Minnelied, Kanzone,

gewissermaßen<sup>45</sup> als Spiegel, als Spiegelbild, in dem sie ihm in ihrer Vollkommenheit als Ziel seines eigenen Strebens erscheint. Noch deutlicher wird dies in MF 136,37:

*Swer der vrouwen  
hüetet, dem künde ich den ban;  
wan durch schouwen  
sô geschuof si <got> dem man,  
Daz si waer ein spiegel, al der werlde ein wunne gar.  
waz sol golt begraben, des nieman wird gewar?*

Was sich auf den ersten Blick als misogyner Voyeurismus ausnimmt, ist tatsächlich verbindliche Festsetzung der Minnedame in ihrer äußeren und inneren Perfektion als Maßstab und Möglichkeit gesellschaftlicher Hochgestimmtheit, legitimiert durch die höchste Instanz, Gott.<sup>46</sup>

Was nun aber dem minnenden *ich* - und darin besteht sein Dilemma - als höchste Glücksmöglichkeit vor Augen steht, ist *realiter* Ursache existenzgefährdenden Unglücks:

Einerseits kann, ja darf sich das Werben, das Dienen nicht in sich selbst erschöpfen - sei es für sich auch noch so identitäts- und *vroide*-fördernd -, da das Endziel stets die erotische Erfüllung bleiben muß - als einzige Möglichkeit ultimativen *vroide*- und Heilsgewinns, zumal wenn die Minnedame über alle Maßen ideal ist.

Andererseits aber ist die Dame, kraft ihrer exzeptionellen Stellung, ihrer Überhöhung in die Sphäre des Religiösen-Metaphysischen, dem (erotischen) Zugriff durch den Minnenden *ad infinitum* entzogen.

Das *ich* ist sich dieser aus der "Überdimension"<sup>47</sup> der Minnedame resultierenden, verschärften Aporie bewußt, was etwa im Topos vom (*tumben*) *wâne* (MF 136,1) zum Ausdruck kommt<sup>48</sup>, wie auch darin, daß die erotische Erfüllung nur in der Vorstellung, der visionären Schau des

---

Maria: Peter Kesting, Maria - Frouwe. Über den Einfluß der Marienverehrung auf den Minnesang bis Walther von der Vogelweide, München 1965 (= Medium Aevum 5), S. 103f. Der Gedanke vom Spiegel als einem Medium, in dem dem Betrachter die eigene potentielle Idealität erscheint, liegt auch den zahlreichen Fürstenspiegeln in Altertum und Mittelalter bis in die Neuzeit zugrunde; vgl. für das Mittelalter v.a.: Wilhelm Berges, Die Fürstenspiegel des hohen und späten Mittelalters, Stuttgart 21952.

45 Auf die äußerst komplexen Bilder und Vergleiche dieses Liedes kann hier nicht eingegangen werden.

46 Vgl. Hirschberg, die treffend übersetzt: "[...] damit sie ein ideales Vorbild und die absolute Glücksmöglichkeit für die ganze Gesellschaft wäre." (S.118)

*ich* - *in troumes wîs* (MF 145,10) - überhaupt möglich, greifbar scheint.<sup>49</sup> Ganz deutlich formuliert das *ich* sein Dilemma in MF 134,14:

*Ez tuot vil wê, swer herzeclîche minnet  
an sô hôher stat, dâ sîn dienst gar versmât.*

...  
*Er ist vil wîse, swer sich sô wol versinnet,  
daz er dient, dâ man sin dienst wol enpfât*

...  
*wan ich hab ein wîp ob der sunnen mir erkorn.*

...  
*wan ich wart dur sê und durch anders niht geborn.*

Das *ich* hat seine ganze Existenz völlig auf eine Dame von nachgerade kosmischer Idealität ausgerichtet - ihr zu dienen ist seine geburtsmäßige Bestimmung<sup>50</sup>, wengleich Lohn in Form von erotischer Erfüllung *a priori* undenkbar ist. Dies unterscheidet ihn von jenen, die - klug und berechnend - dafür sorgen, daß ihr Dienst erhört wird.

Die Frage, ob Morungen hier eine Wertung vornimmt, ist schwer zu beantworten: Mit Blick auf sein Gesamtwerk<sup>51</sup> ist anzunehmen, daß er *minne* als etwas Rationales, Planbares verwirft und dagegen als existentielle Bindung allen Widrigkeiten zum Trotz begreift. Andererseits ist der Eindruck, daß Morungen gleichzeitig in mancher Weise, und nicht nur im "Narzißlied", auf die paradoxe Struktur des Modells *minne* anspielt, indem er hier etwa die schon bei Hartmann anzutreffende und dann von Walther fortgeführte Problematik

---

49 Vgl. MF 138,31f.: *swenne si wil, sô vüeret sî mich hinnen/ zeinem fenster hôh al über die zinnen* - die Zinne als Ort erotischer Erfüllung (vgl. bereits Kürenberger, MF 8,1ff. sowie Kriemhild - Siegfried im *Nibelungenlied*) steht zwar vor Augen, doch selbst in der Vision ist die Dame die Bestimmende, der Mann dagegen passiv - ein Charakteristikum des Morungen-*ich*. Vgl. ferner MF 140,1-7 sowie 145,9-16.

50 Vgl. das Bekenntnis des singenden *ich*: *wan ich dur sanc bin ze der welte geborn* (MF 133,20) (sh. Kap. 5 dieser Arbeit).

Die vermeintliche Dichotomie *erkorn* - *geborn* läßt sich m.E. dahingehend auflösen, daß das *ich* die Minnedame zwar "erwählt" zu haben glaubt, indem er ihr seinen Dienst anbot, daß aber die Wahl *dieser* und keiner anderen Dame durch sein *fatum* vorherbestimmt war - d.h., daß *ich* ist sich letztlich doch bewußt, daß die Wahl nicht aus freiem Willen stattfand, sondern unter Lenkung durch *Fortuna* bzw. im christlichen Sinne *Providentia*.

De Boor schreibt diesbezüglich: "Es ist die schicksalhafte oder, christlich gesehen, die göttliche Vorbestimmung seines Daseins, sie zu minnen, der vor aller Zeit bestimmte Auftrag seines Lebens." (S.267)

Vgl. dazu auch Reinmar, MF 159,25ff.: *doch hân ich mir ein liep erkorn./ deme ich ze dienst - und waer ez al der welte zorn -/ wil sîn geborn.*

fehlgerichteteten, da sinnlosen Dienens ganz deutlich aufzeigt<sup>52</sup>, nicht von der Hand zu weisen.

Letztlich sind hier - wie so oft bei Morungen - der Möglichkeit verbindlicher Aussagen Grenzen gesetzt, so daß man nur hypothetisch formulieren kann.

Doch m.E. verschärft Morungen, indem er die ohnehin ideale Dame ins Übermenschliche transzendiert, die an sich schon problematische Dichotomie des Minnemodells einerseits mit der Absicht, die "Fallhöhe" des minnenden *ich* und dadurch seine abgrundtiefe Verzweiflung durchaus publikumswirksam zu steigern; andererseits will er durch diese Akzentuierung wohl vermitteln, daß eine Minnebeziehung, die niemals Erfüllung beinhalten kann (im traditionellen Minnemodell ist die Minnedame *qua* ihrer Idealität prinzipiell willig, ja verpflichtet zu lohnen, aber der Zeitpunkt der Erhörung ist noch nicht gekommen, d.h. Hoffnung lohnt sich), tatsächlich fiktiv ist, nur in der Fiktion existieren darf, weil sie in der Realität unsinnig wäre.

Der Gedankengang dieses Ansatzes ist folgender: Minnesang als didaktisches Modell formuliert seine Lehre in die Minnebeziehung ein. Dieses Minneverhältnis ist bei Morungen traditionsgebunden, d.h. paradox. Das Minnesangpublikum "schlüpft" also bewußt in Rollen, die ebenfalls paradox, unrealistisch sind. Andererseits soll Identifikation stattfinden, insofern, als die im Paradoxon vorgestellten Werte als für die adelig-höfische Realität verbindlich und sinnvoll verinnerlicht werden sollen. Indem nun Morungen eine gewisse Illusionsdurchbrechung betreibt und die fiktive *minne* in der dargestellten Extremform als solche enttarnt, will er dem Publikum zu verstehen geben, daß es - wenn es Tugenden wie *zuht*, *mâze*, *staete* und *triuwe* als ethische Basis seines Lebens anerkennt - natürlich nicht, wie das minnende *ich*, in heroischem Nihilismus Leid und Trauer erdulden und auch nicht - wie gerade auch die Minnedame - sexuelle Askese betreiben muß. Als Synthese dieser Forderung nach Tugend *und*

---

52 Vgl. Hartmann, MF 216,37f.: *Ze vrowen habe ich einen sin:/ als sî mir sint, als bin ich in;/ wand ich mac baz vertriben/ die zît mit armen wîben./ swar ich kum, dâ ist ir vil,/ dâ vinde ich die, diu mich dâ wil;/ diu ist ouch mînes herzen spil./ waz touc mir ein ze hôhez zîl? - und Walther, L49,22f.: *ich wil mîn lop kêren/ an wîp die kunnen danken:/ waz hân ich von den überhêren?**

Zwar läßt Morungen - ungleich Hartmann und Walther - in der zitierten Strophe MF 134,14 sein *ich* noch nicht rebellieren, sondern allenfalls reflektieren, doch es ist nicht unbegründet, wenn etwa Kircher in diesem Kontext meint: "Und ebenso wie Walther folgert er [i.e. Morungen] die Konsequenz der 'ebenen minne' [...] Die Unmöglichkeit subjektiver Erfüllung führt bei Morungen zur Resignation gegenüber dem minnesängerischen Ideal, das sich als Trugbild erweist [...] - neben diesen Klagen formuliert Morungen entschieden die

Erfüllung drängt sich hierbei der Gedanke an die Minneehe, von Wolfram in *Der helden minne*(MF XXIV, IV) thematisiert und in den anderen Gattungen wie Roman und Heldenepik gängig, auf.

Dieser Gedankengang - exemplifiziert an der Überdimension der Minnedame - verweist einerseits, unterstützt durch die Aussage des "Narzißliedes" sowie anderer Textstellen<sup>53</sup>, grundlegend auf Hartmann und Walther; andererseits fügt er sich, da Morungen nicht wie Walther das Modell *minne* zerstört, sondern nur vorsichtig andeutet, gut in das traditionelle Bild von der Funktion seines Minne- und Minnesangkonzpts.

Entscheidend ist nun vorerst, welche Wirkung das Bewußtsein von der Unerreichbarkeit der Minnedame auf das minnende *ich* hat: *ez tuot vil wê*. D.h. das Wissen um die Unmöglichkeit von Erhörung einerseits, und das bedingungslose Festhalten an der stets idealen Dame<sup>54</sup> andererseits, legen die Grundbefindlichkeit fest, innerhalb derer sich das minnende *ich* in seiner Gegenwart bewegt<sup>55</sup>- *swaere, trûren, leit*. "Bei Morungen", so Hirschberg, "wirkt sich das Wissen um die Unverfügbarkeit der Herrin [...] für sein Ich [...] katastrophal aus."<sup>56</sup>

Doch ist es nicht dieses Wissen allein, das das *ich* in Schmerz und Trauer stürzt; ungleich verheerender für das *ich* stellt sich die Minnewirkung der Dame dar, eine Wirkung, die natürlich mit der absoluten Idealität der Minnedame ursächlich zusammenhängt.

#### 4.3.2. Die Minnewirkung - Ohnmacht und Todesnähe des *ich*

Der Zusammenhang von Minnedame und der von ihr ausgehenden Wirkung erweist sich als recht komplex.

Einerseits sind natürlich die äußeren und inneren Qualitäten der Minnedame Grundvoraussetzung für jegliche Wirkung auf das *ich*, und es liegt auf der Hand, daß die Intensität der Minnewirkung proportional

---

53 S.o. im Text, ferner MF 142,15ff.

54 Vgl. Hirschberg, S.121: "Denn ganz unabhängig davon, was dem Ich widerfährt, das die verschärfte Ambivalenz der hohen Minne in diesem Œuvre ganz auf sich zieht, ist und bleibt die *vrouwe* das *summum bonum*."

55 Natürlich enthält Morungens Werk auch reine Preislieder konventioneller Machart, Lieder, die von nahender Erfüllung künden, und solche, in denen die *minne*, gattungskonform, zur Erfüllung gelangt, z.B. das berühmte Tagelied MF 143,22. Dies sind jedoch Ausnahmen und fallen kaum unter den Begriff "Programmlieder" (Das Tagelied MF 143,22 nimmt, da nur hier erfüllte *minne* als *minne* dargestellt wird, d.h. das verbindliche, paradoxe Grundmuster von *minne* aufgehoben ist, eine Sonderstellung ein, die hier nicht näher



zur Idealiät der Dame steigt - es nimmt also nicht Wunder, daß Morungen, der “- bedingungslos - die gesteigerte Höhe der Herrin zu seiner Spezifität [macht]”,<sup>57</sup> wie kein anderer Dichter des Minnesangs die Wirkung der Dame auf das *ich* stets von neuem in großartigen Bildern und Vergleichen als eine überwältigende, paralyisierende, existenzgefährdende und dabei unberechenbare Macht entwirft.

Andererseits ist trotz dieses Zusammenhangs von Dame und Minnewirkung eine Trennung ebendieser Konstituenten des Morungenschen Minnekonzpts stets im Auge zu behalten. Dies erscheint umso dringlicher, als es andernfalls nicht möglich ist, zum einen die ambivalente Wirkung der Minnedame zu erklären und zum andern die Behauptung von der unangetasteten Idealiät der Dame am Text selbst zu verifizieren. Es reicht also, angesichts einiger Liedstellen, in denen das *ich* der Dame Fehlverhalten, Indifferenz, massive Abneigung vorhält und die Einstellung seines Dienens in drastischen Worten erwägt<sup>58</sup>, nicht aus, diese offensichtlichen Inkonzinnitäten zu übergehen und das stete Festhalten an der Idealiät der Dame seitens des *ich* und Morungens apodiktisch zu konstatieren.<sup>59</sup>

Solche Problempunkte lassen sich m.E. unter anderem damit lösen, daß man sich vor Augen hält, daß die Minnewirkung der Dame auf das *ich* etwas höchst Subjektives, Relatives, mithin dessen Äußerungen Relativierendes, und schließlich ja von Morungen selbst Konstruiertes ist:

Von entscheidender Bedeutung ist dabei, daß Morungens Lieder, abgesehen von Sonderformen wie Wechsel und Tagelied, auf Minnesangebene zwar als Dialog mit dem faktisch anwesenden Minnesangpublikum gedacht sind, daß sie jedoch liedimmanent, auf *minne*-Ebene, nie einen Dialog des *ich* mit der Dame darstellen, sondern - unter Bezug auf eine (fiktive) Begegnung mit ihr - vielmehr eine monologisierende, die eigene psychische Befindlichkeit ergründende Selbstbespiegelung. D.h. das *ich* tritt, wie Hirschberg erkannt hat, gerade wegen der permanenten Unerreichbarkeit der Dame, “den Rückzug auf die eigene Position an.”<sup>60</sup> Damit werden alle Aussagen des *ich* über die Dame relativ, subjektiv, emotional motiviert; das *ich* wird

---

57 Ebd., S.115.

58 Vgl. dazu MF 127,1 (Indifferenz); 132,27 (Fehlverhalten); 124,20 (Abneigung); v.a. 141,37 (Erwägung der Dienstaufkündigung) usf.

59 Hirschberg etwa betont zwar dieses unbedingte Festhalten an der Minnedame als *summum bonum* (S.118,121), übergeht aber all jene Stellen, die diesen Eindruck (zunächst) massiv

sozusagen zum *unreliable narrator* in den Händen eines souverän schaltenden Morungen.<sup>61</sup>

Diese Subjektivität der Innenschau des *ich* wird vollends relativiert gerade *durch* die Wirkung, die sich bei der (imaginären) Betrachtung der vollkommenen Minnedame einstellt: Das minnende *ich* empfindet diese etwa als mächtige Herrscherin, die sein Innerstes in Besitz genommen hat; seine Gedanken kreisen nur um sie, die - einer Sonne gleich - seine Existenz überhaupt erst ermöglicht. Schließlich kommt es gar zu ohnmachtsähnlichen Zuständen, zu Sprachverlust, phantastischen Visionen, Raserei.<sup>62</sup>

Jedenfalls ist dem *ich* bei Morungen die *ratio*, die Fähigkeit rationalen Ermessens, kühlen Denkens, häufig genommen. Überspitzt könnte man sagen, daß es sich in einem fast permanenten Zustand subjektiv-emotionaler Befangenheit und innerer Zerrüttung befindet. Dadurch ist vermeintlichen Invektiven gegen die Idealität der Minnedame aufgrund ihres subjektiven Vorbehalts der Wind aus den Segeln genommen. Zwei Beispiele mögen dies verdeutlichen:

1. Die an sich heikle Entschlossenheit des *ich* in MF 142,15ff., lieber in der Hölle zu schmören als weiterhin zu dienen, sowie die Feststellung, der Anblick der Minnedame sei verhaßt (MF 142,9f.), verlieren m.E. ihre Wucht und Validität, wenn man den Beginn der vorhergehenden Strophe in die Betrachtung miteinbezieht

*Si hâ`t mich verwundt  
rehte aldurch mîn sêle  
in den vil toetlîchen grunt,  
dô ich ir tet kunt,  
daz ich tobte unde quêle  
umb ir vil gûetlîchen munt. (MF 141,37ff.)*

Ein *ich*, das im Innersten seiner Existenz erschüttert, gequält ist, das rast, ist - was Wort und Tat anlangt - nicht zurechnungsfähig, wenn es

---

<sup>61</sup> Gerade hier zeigt sich wiederum die Notwendigkeit, Autor und *ich* zu trennen. Wenn Morungen also dem *ich* etwa Gedanken des Aufbegehrens in den Mund legt oder aber in großangelegten Bildern und Vergleichen die *minne* als unberechenbar über den Menschen hereinbrechende Macht entwirft, so verfolgt er dabei seine Intentionen, sei es, die Identifikation mit den Rollen von Minneherr und Minnedame zu erleichtern (vgl. Kap. 4.1.), sei es, sich und sein Singen zu profilieren, sei es, sein spezifisches didaktisches Modell einer überständischen Begründung von *minne* zu forcieren (vgl. hierzu Kap. 4.7.).

<sup>62</sup> Die verschiedenen Facetten der Minnewirkung werden noch im einzelnen dargestellt. Was dem heutigen Leser zunächst befremdlich anmutet, nämlich die starke Bildlichkeit der Minnewirkung, spiegelt doch nur eine menschliche Grunderfahrung, die sich auch in der

von Haß und Trennung spricht. Daß dieses *ich* aber *de facto* an der Idealität der Dame festhält, mithin also nicht sie selbst in ihrer Person angreift, zeigt sich wohl an der Wendung *vil gütlichen munt*, an der sich - als *pars pro toto* - die Vollkommenheit der ganzen Dame manifestiert.

2. Ähnliches gilt etwa für das Paradoxon *vil süeziu senftiu toeterinne* (MF 147,4). Das *ich* empfindet die Minnedame, eben weil ihre Wirkung ihn tödlich verletzt hat, im Extremzustand des nahenden Todes ganz drastisch als Mörderin; der Minnende weiß aber letztlich um die faktische Exzeptionalität der Dame, wenn er sie zum einen als *süeze* und *senft* bezeichnet und ihr zudem gar - einmalig kühn im Minnesang des 12. Jahrhunderts - Dienst und Treue über den Tod hinaus schwört.<sup>63</sup>

Wenn in Morungens Liedern durchweg dieses scheinbar widersinnige Phänomen anzutreffen ist, daß das *ich* an der Vollkommenheit der Minnedame leidet, so unterstreicht dies m.E. nur ebenjene unumstößliche, objektiv unantastbare Idealität der Dame (denn wenn sie nicht vollkommen wäre, wäre sie des Leidens gar nicht wert); zudem scheint gegen die allzeit propagierte *summum bonum*-Idee ein weiteres distinguierendes, subjektives Moment der Minnewirkung auf: sie ist von ihrem Wesen her zeitlich relativ.

Wenn Morungen in seinen Liedern den Zeitbegriff thematisiert und somit das "Minneschicksal" des *ich* entwirft, wonach dem Minnenden in der Begegnung mit der Dame anfangs *vroide* und *hôher muot* zuteil wurden, er aber gegenwärtig in *swaere* und *trûren* lebt und somit auf eine mögliche bessere Zukunft hoffen muß<sup>64</sup>, so läßt sich gerade auch hinsichtlich der Minnewirkung ein zeitlicher Wandel diagnostizieren:

Bei der ersten Begegnung mit der Minnedame ist es ja gerade ihre im positiven Sinn überwältigende Wirkung, die das *ich* entzündet und in ihren Dienst treten läßt. Ganz deutlich erinnert sich das *ich* an die ursprünglich beglückende Minnewirkung, da das Hochgefühl angesichts der Vollkommenheit der Dame - verbunden mit ihren ermutigenden Worten und Gesten - noch zu berechtigter Hoffnung auf immerwährende *vroide* und *hôhen muot* Anlaß gab:

*Dô si mir alrêrst ein hôchgemüete sande  
in daz herze mîn,  
des was bote ir güete, die ich wol erkande,  
und ir liehter schîn  
Sach mich gütlich an mit ir spilnden ougen,*

---

<sup>63</sup> Bzw. androht, wenn man hier ein Moment der "Gegengewalt" veranschlagen will (vgl. Kap. 4.5.).

*lachen sî began ûz rôtem munde tougen.  
sâ zehant enzunte sîch mîn wunne,  
daz mîn muot stêt hôhe sam diu sunne. (MF 139,3ff.)<sup>65</sup>*

Ähnlich euphorisch gibt sich das *ich* in MF 143,10f. - *ich waz eteswenne vrô,/ dô mîn herze wande nebent der sunnen stân* - und in MF 145,6f.: *alsô dâhte ich iemer vrô ze sîne,/ dô ich gesach die lieben vrouwen mîne*. D.h. die Minnewirkung der Dame ist - eigentlich ganz in Einklang mit ihrer definitiv festgelegten Idealität (und obwohl das existentiell gefährdende Potential der Bindung schon bei der ersten Begegnung anklingen kann)<sup>66</sup> - grundsätzlich und für sich betrachtet durchaus beglückend, ja berauschend.<sup>67</sup>

Das Ausmaß einer lebensbedrohlichen, an die Grenze des Wahnsinns führenden Macht erreicht diese Minnewirkung ja erst - und hier zeigt sich ihre zeitliche Relativität -, als das *ich* im Laufe der Beziehung erkennen muß, daß sich die ehemals berechtigte Hoffnung auf Erhörung nun als *tumber wân* (MF 134,16) entpuppt.

Die Minnewirkung ist letztlich durch dieselbe paradoxe Grundstruktur charakterisiert, die dem Modell *minne* insgesamt zukommt. So ist das *ich* einerseits auf den beglückend wirkenden und Hoffnung stiftenden Anblick der idealen Dame angewiesen, andererseits gelangt *gerade dadurch* die absolute Unmöglichkeit und letztliche Sinnlosigkeit seines Hoffens verschärft ins Bewußtsein; die Minnewirkung kehrt sich ins Negative um und wirkt sich für das *ich*, das diese Dichotomie stets von neuem durchleidet, verheerend aus.<sup>68</sup> Morungen faßt das Dilemma in MF 137,10ff. in fast epigrammatische Kürze:

*Vrowe, wilt du mich gern,  
sô sich mich ein vil lützel an.  
ich enmac mich langer niht erwern,  
den lip muoz ich verlorn hân.  
Ich bin siech, mîn herze ist wunt.*

---

<sup>65</sup> Ebenso MF 132,31ff.: *Sîst noch hiute vor den ougen mîn, also sî was dô,/ dô si minneclîche mir zuo sprach/ und ich si ane sach* - und MF 130,23ff.: *dô kam si mit ir minnen an/ und vienc mich alsô,/ dô si mich wol gruozte und wider mich sô sprach*.

<sup>66</sup> Vgl. MF 125,4ff.: *sô het ich mich selben selbe erslagen,/ dô ichs in mîn herze nam/ und ich sî vil gerne sach/ - noch gerner danne ich solde*.

<sup>67</sup> So kann etwa der Verlust der Sinne oder allgemein der "Herzschmerz" durchaus Ausdruck einer positiven Überwältigung und nicht einer tödlichen Gefährdung sein.

*vrowe, daz hânt mir getân  
mîn ougen und dîn roter munt.*<sup>69</sup>

- der Anblick der Frau bedeutet Rettung und Tod zugleich!  
Daß nicht die Dame selbst, sondern ihre Wirkung (und Unerreichbarkeit) Ursache für den desolaten Zustand des *ich* ist, sei abschließend an folgenden Versen exemplifiziert:

*ir liechten ougen  
diu hânt âne lougen  
mich senden verwunt.  
Diu brach alse tougen  
al in mîns herzen grunt.  
dâ wont diu guote  
vil sanfte gemuote.  
des bin ich ungesund.* (MF 141,18ff.)

Die Minnedame, ausdrücklich als *diu guote vil sanfte gemuote* gepriesen, hat sich ins Innerste des *ich* geschlichen<sup>70</sup>, von ihm Besitz genommen. *Ungesunt* ist dieses *ich* aber deshalb, weil die Dame, das Objekt seiner Adoration und Begierde, eben “nur” im Herzen, in Gedanken verfügbar ist.

Die spezifische Bildlichkeit, durch die Morungen die Minnewirkung der Dame auf das *ich* zum Ausdruck bringt, darf das wohl profilierendste Markenzeichen seines Dichtens genannt werden. Sie ist es auch, der er seinen Ruf als Sänger der Bann-Minne und als “Sensualist”<sup>71</sup> und zu einem Großteil seinen festen Platz in der Trias der Großen des Minnesangs verdankt.<sup>72</sup> Und es zeigt sich gerade im Vergleich mit den anderen Dichtern in MF und auch Walther, daß Morungen - was die Darstellung von Minnewirkung anlangt - einzigartig ist.

---

<sup>69</sup> M.E. läßt Morungen auch an Stellen wie dieser - entsprechend meiner bereits aufgestellten Hypothese - sein Bewußtsein von der Problematik des Modells *minne* durchscheinen.

<sup>70</sup> Vgl. MF 127,5f.: *si kam her dur diu ganzen ougen/ sunder tür gegangen.*  
Die auf Ovid zurückgehende Vorstellung vom Weg der *minne* durch die Augen (= Tür) ins Herz sowie das Bild von der passiv im Herzen getragenen bzw. aktiv darin wohnenden Dame sind in der provenzalischen, altfranzösischen und mittelhochdeutschen Lyrik und Epik weit verbreitet. Vgl. dazu für den Minnesang neben Morungen, MF 123,14f; 125,5; 126,16f.;133,9f. auch Hausen, MF 42,19, Kaiser Heinrich, MF 5,31f., Fenis, MF 81,38, Reinmar, MF 154,9f. u. 171,27, Rugge, MF 103,22, und Bernger, MF 114,37ff.

<sup>71</sup> Günther Schweikle, in: Reinmar. Lieder. Nach der Weingartner Liederhandschrift (B). Mittelhochdeutsch/ Neuhochdeutsch, hg., übersetzt und kommentiert v. Günther Schweikle,

Ein erster Bereich, den Morungen zur plastischen Schilderung der Minnewirkung heranzieht, ist der des schon vor ihm topischen Minnekrieges, der nun variiert als Fehde, Feldzug, Raub, Mord oder in Bildern herrscherlicher Übermacht Verwendung findet.

In MF 130,9ff. wirkt die Minnedame auf das *ich* wie eine *rouberîn*, die darauf aus sei, *elliu lant* - und d.h. hier: den Minnenden selbst - zu *behern*, wobei gerade wieder die Exzeptionalität der Dame ausschlaggebend für die im wahrsten Sinne des Wortes verheerende Wirkung ist:

*Sîn hiez mir nie widersagen  
unde warp iedoch  
unde wirbet noch hiute ûf den schaden mîn.  
des enmac ich langer niht verdagen,  
wan si wil ie noch  
elliu lant behern und sîn ein rouberîn.<sup>73</sup>  
Daz machent alle ir tugende und ir schoene, die mengem man tuot  
der sî an siht, wê.  
der muoz ir gevangen sîn  
und in sorgen leben iemer mê.*

Der Gedanke des Gefangenseins infolge eines (verlorenen) Krieges klingt auch in der zweiten Strophe dieses Liedes metaphorisch im Sinne einer Minnegefangenschaft an: *dô kam si mit ir minnen an/ und vienc mich* (MF 130,23f.).

Das Bild des um die (und mit der) Frau kämpfenden *ich* ist in MF 135,9 anzitiert: *wê, wie lange sol ich ringen/ umbe ein wîp* - während in MF 137,12 die letztliche Übermacht<sup>74</sup> der Dame in die Bildlichkeit des kapitulierenden Kriegers gefaßt scheint: *ich enmac mich langer niht erwern*.

Ganz prononciert verwendet Morungen die Metaphorik des Minnekrieges in MF 145,33ff., wo das *ich* seinerseits dem "Reich" der Dame mit Mord und Brandschatzung droht:<sup>75</sup>

*Ich wil ein reise.  
wünschent, daz ich wol gevar.  
dâ wirt manic weise,  
diu lant wil ich brennen gar.*

---

<sup>73</sup> Vgl. in der darauffolgenden Strophe, MF 130,28f.: *und ir ougen klâr/ diu hânt mich beroubet gar*.

<sup>74</sup> Diese herrscherliche Übermacht ist deutliches Sinnbild für die Minnewirkung der Minnedame, aufgrund derer das *ich* als verwundetes und damit zur Passivität verurteiltes

*Mîner vrowen rîche,  
swaz ich des bestrîche,  
daz muoz alles werden verlorn  
sî enwende mînen zorn.*

Schließlich kulminiert die Bildlichkeit von Kampf und Krieg in der kühnen “Vision” von der Minnedame als Mörderin: *vil süeziu senftiu toeterinne,/ war umbe welt ir toeten mir den lîp?* (MF 147,4f.). Dabei bezieht dieses Bekenntnis des *ich* zur Wirkung der Minnedame seine Faszination gerade daraus, daß der Minnende im Moment des (imaginierten) Todes durch Mord an der Idealität seiner Mörderin festhält. So ist es nur konsequent, daß die *minne* über den Tod hinaus zum Bekenntnis und Entschluß für die Ewigkeit wird (MF 147,5ff.).<sup>76</sup>

Ein zweiter Bereich der Bildlichkeit thematisiert die Minnewirkung als Verlust der Sinne, Krankheit, Wahnsinn, bis zur Zerstörung der Existenz des *ich*.<sup>77</sup> Entscheidend ist dabei, daß *minne* - gemäß der Intention des Autors - stets als unberechenbare, überwältigende Macht erscheint, die das *ich* in seinem Innersten, dem *herze* eben, überfällt; die *minne* bzw. die Minnewirkung erhalten dadurch den Charakter des Magischen, Zaubenhaften, Dämonischen - dies manifestiert sich, wenngleich nicht immer so explizit thematisiert wie in dem programmatischen Lied *Von den elben* (MF 126,8), m.E. durchgängig an den vielen Stellen, wo dem *ich* die Sinne schwinden und es zu phantasieren oder gar zu rasen beginnt: Die *minne* ist eben keine Nebenstundenbeschäftigung, die man nach Belieben tun oder lassen kann, sie ist Urgewalt, eine Kraft, die demjenigen, den sie anfällt, keine Ausflüchte, kein Für und Wider offenläßt - sie bringt den Menschen, *alle* Menschen, um den Verstand: *Ist aber ieman hinne/ der sîne sinne/ her behalten habe?* (MF 129,25ff.) - diese rein rhetorische Frage stellt das *ich* einem fiktiven (und Morungen seinem tatsächlichen Publikum) und unterstreicht dabei die Ubiquität der Minnewirkung.

Während sich das Motiv des Sinn- bzw. Sprachverlustes im ganzen MF einschließlich Walther neunmal explizit oder zumindest abgeschwächt findet<sup>78</sup>, kommt man bei Morungen allein auf fünf Textstellen<sup>79</sup>,

---

<sup>76</sup> Vgl. de Boor, der hier “dasselbe Bekenntnis zur Erfüllung der Liebe im Tode [...] wie Gottfrieds Tristan” sieht (S.266).

<sup>77</sup> Auch hierfür liefert *Vil süeziu senftiu toeterinne* ein gutes Beispiel.

<sup>78</sup> Hausen, MF 46,3ff.: *ich kom sîn dicke in so grôze nôt,/ daz ich den liuten guoten morgen bôt/ gegen der naht [...] und swer mich gruozte, daz ich sîn niht vernan* und MF 53,17f.: *Waz mac daz sîn, daz diu welt heizet minne/[...] und es mir nimet sô vil mîner sinne?* ; Ruge, MF 101,19f.: *Daz tuot diu minne, diu benimt mir die sinne*; Eist, MF 40,22: *si roubet mich der sinne mîn* und MF 40,27ff.: [...] *daz ich sô gar dur sî den lîp verlôs und al*

visionäre Szenarien wie in MF 140,1ff.<sup>80</sup> und Anflüge von Wahnsinn wie in MF 142,3 (*daz ich tobte unde quêle*) ausgenommen.

Ähnlich verhält es sich mit den Motiven Verwundung, Krankheit und Tod. Nur zweimal, bei Gutenberg und bei Eist<sup>81</sup>, erscheint in MF die Minnewirkung im Bilde der Verletzung, des Todes. Bei Morungen gibt es hierfür ein Dutzend Beispiele, am eindrucksvollsten in MF 141,37ff.: *Si hât mich verwunt/ rehte aldurch mîn sêle/ in den vil toetlîchen grunt.*<sup>82</sup> Morungen ist damit zwar nicht der erste, der diese Bildlichkeit verwendet, wohl aber macht er was andere vor ihm vereinzelt einfließen lassen zu seiner Spezifität, zu einem Markenzeichen seines Dichtens.

Genuin innovativ ist er schließlich darin, daß nur er die als magische und dämonische Macht gedachte *minne* als ebensolche explizit thematisiert. Das Lied *Von den elben* hat hierbei - wie schon erwähnt - Programmcharakter:<sup>83</sup>

*Von den elben wirt entsehen vil manic man,  
sô bin ich von grôzer liebe entsên  
von der besten, die ie dehein man ze vriunt gewan.* (MF 126,8ff.)

Zunächst macht der vermeintliche Vergleich der Minnedame mit dem weiblichen Naturdämon Elbe, dessen Begegnung im europäischen

---

*redete ich dô niht mê?[...] daz ich vor liebe niht ensprach und MF 171,38ff.: Ūzer hûse und wider dae in/ bin ich beroubet alles des ich hân:/ Froiden und aller der sinne mîn./ daz hât mir ander niemen wan si getân; Walther, L 115,22ff.: so benimt si mir sô gar die witze./ daz mir der lîp alumme gât./ swenne ich iezuo wunder rede kan,/ gesihet si mich einest an./ sô hân ichs vergezzen,/ waz wolde ich dar gesezzen.*

79 MF 129,25ff. (sh. Text); MF 135,21f.: *sâ zehant bin ich gewachet,/ swenne ir schoene nimt mir sô gar mînen sin* ; MF 138,35: *sî benimt mir [...] al die sinne* ; MF 141,6: *ich verliuse die sinne* ; MF 141,34ff.: *daz ich gesitze/ vil gar âne witze/ non weiz, war ich sol.*

80 Im Kontakt mit der Dame über das innere Auge, die visionäre Schau (sh. MF 139,19), die Imagination (*wânde*) oder den Traum (sh. MF 145,1) ist die faktische Unerreichbarkeit der Dame kurzzeitig suspendiert, d.h. es liegen hier Mittel der Gegenwartsbewältigung vor.

81 Gutenberg, MF 78,8ff.: *ich bin leider sêre wunt âne wâfen,/ daz habent mir ir schoeniougen getân* ; Eist, MF 40,27ff. (sh. Anm. 99).

82 Außerdem MF 130,26ff.: *des bin ich an vroiden siech und an herzen sêre wunt* ; MF 133,13f.: *Leitlîche blicke und grôzlîche riuwe/ hânt mir daz herze und den lîp nâch verlorn* ; MF 135,21f.: *sâ zehant bin ich gewachet* ; MF 136,8: *daz was [...] des herzen tôt* ; MF 137,14: *ich bin siech, mîn herze ist wunt* ; MF 141,5f.: *jâ hât si mich verwunt/ sêre in den tôt* ; MF 141,18ff.: *ir liechten ougen/ diu hânt [...] mich senden verwunt [...] des bin ich ungesund.*

83 Vgl. ferner MF 133,12, wo das *ich* sich als ein von der *liebe* befallenes sieht: *swenne ir rehtiu liebe mich bestât* , - und v.a. auch MF 138,33, wo die Minnedame der heidnischen Liebesgöttin Venus verglichen ist, deren übermenschlicher, metaphysischer Macht er



Volksglauben als potentiell tödlich angesehen wird<sup>84</sup>, etwas stutzig. Tatsächlich aber werden hier nicht Elbe und Frau verglichen, sondern deren Wirkung: Beide verzaubern, sind - ohne daß dies eine Abwertung sei - dämonisch. Natürlich ist der positiven Wirkung der Dame - das *ich* ist ihr in *minne* verfallen - gerade aufgrund der Aura der Magie und auf dem Hintergrund der unberechenbaren Elben ein zerstörerisches, tödliches Potential immanent, die Minnedame ist aber die *beste*, sie hat alle Tugenden - *hôhe[n] muot, schoene* und *werdekeit* (sh. Str.3) - in sich vereint.

Und auch der Tod als finale Möglichkeit der Minnebeziehung wird im Laufe des Liedes ins Positive umgedeutet, die auf den ersten Blick negative Dämonie der Dame gleich Elbe ins Gegenteil gekehrt:

*wil aber sî der umbe mich vên  
Und ze unstaeten stên,  
mac si danne rechen sich*

*und tuo, des ich si bite.  
sô vreut si sô sêre mich,  
daz mîn lîp vor wunnen muoz zergên.*

Wenn die Minnedame sich an ihm rächen, ihm - einer Elbe ähnlich - schaden wolle, so möge das minnende *ich* die Art der Betrafung wählen dürfen, und d.h. hier: Tod im Moment höchster Glückseligkeit und *wunne* - Tod im Augenblick der Erhörung durch die Dame.<sup>85</sup>

M.E. wird hier das Motiv der Minnewirkung, die gewöhnlich *swaere* und Todesnähe bedeutet, bewußt ins Spielerische, fast Humoreske variiert. Das *ich* zeigt einen gewissen Galgenhumor, wenn es - der Vergeblichkeit seiner Bitte bewußt - den Wunsch nach einem Tod *vor wunnen* (nach dem Motto: Wenn schon, denn schon!) äußert<sup>86</sup> und damit die eigentlich doch so ernste Lage entschärft.

---

84 Zur Elbe als einem Wesen, das mit den Männern zunächst ihr Spiel treibt, um sie anschließend umzubringen, vgl. in der neueren Dichtung etwa John Keats' *La Belle Dame sans Merci* (1819).

85 Der erotische Gehalt dieser Verse ist deutlich spürbar, wenn man sich etwa das nhd. "vor Wonne vergehen" vor Augen hält oder die Tatsache, daß der sexuelle Höhepunkt oft als "kleiner Tod" bezeichnet ist - damit wäre auch der Vers *daz mîn lîp vor wunnen muoz zergên* figurativ zu verstehen. Jedenfalls liegt hier ein Beispiel dafür vor, daß Minnesang auch eine höchst erotische Angelegenheit und Morungen ein durchaus erotischer Dichter ist.

86 Vgl. dagegen etwa Horst Dieter Schlosser, Heinrich von Morungen: Von der elbe wirt entsen vil manic man (MF 126,8), in: Günther Jungbluth (Hg.), Interpretationen mittelhochdeutscher Lyrik, Bad Homburg 1969, S.124: "Es [i.e. das Lied] zeigt von vorneherein einen nur zaghaft hoffenden Mann, der auch die tiefste Erniedrigung seiner Hoffnung offenbaren wird: Wenn sich die Frau für seinen Vorwitz rächen wolle, so möge

Daß Morungen bei aller grundsätzlichen Ernsthaftigkeit, die er seinem *ich* zukommen läßt<sup>87</sup>, das leichte Spiel mit Minnewirkung (und Tod) im Verlauf des Liedes perpetuiert, ist in den folgenden Strophen belegbar:

1. In der zweiten Strophe wünscht sich das *ich*, einst *ganzer tage drî/ unde eteslîche naht* mit der Minnedame verbringen zu können - doch schon die einmalige Erhörung durch die Dame bedeutete in Strophe eins den Tod!<sup>88</sup>

2. In der dritten Strophe vergleicht das *ich* die Wirkung der Dame mit einem verzehrenden Feuer, wobei diese Empfindung als eine dezidiert positive erscheint:

*Mich enzündet ir vil liehter ougen schîn,  
same daz viur den durren zunder tuot,  
und ir vremen krenket mir daz herze mîn  
same daz wazzer die vil heize gluot.*

Auch hier also die bewußte Konfrontation mit der magischen (*enzündet*) Wirkung der Minnedame, wohlwissend, daß sie das *ich* vernichtet wie das Feuer den Zunder.

3. In der letzten Strophe wird - durch wörtliche Wiederholung der *liehten ougen* - die im Positiven verheerende Minnewirkung der dritten Strophe ins Bewußtsein gerufen, wenn es heißt:

*Swenne ir liehten ougen sô verkêrent sich,  
daz si aldur mîn herze sên,  
swer dâ enzwischen danne gêt und irret mich,  
dem muoze al sîn wunne gâr zergên!*

Wieder diese Sehnsucht nach höchster *vroide* im Tod: Der Blick der Dame als Vorbote oder Symbol der Erhörung bedeutet einerseits *wunne*<sup>89</sup> und fährt andererseits wie ein Schwert mitten durch sein Herz - das Resultat ist dasselbe wie in den vorhergehenden Strophen.

---

<sup>87</sup> D.h. Betonung der überwältigenden Minnewirkung und damit der Idealität der Dame, Verweis auf die Minnedame als einzige Glücksmöglichkeit sowie auf die eigene Ohnmacht.

<sup>88</sup> Der Vers *sô verliur ich niht den lîp und al die maht* (MF 126,22) ist aus der Sicht des *ich* verständlich: die *unio* als Möglichkeit höchster *vroide* und *saelde*. Im Kontext der Bildargumentation des Liedes ist dieser potentiell positive Ausgang der Erfüllung logisch nicht nachvollziehbar, da die Bilder stets nur den *wunne*-Tod implizieren. Auf der Ebene einer Diskussion über die tatsächlich zu erwartenden Folgen der Erfüllung (vgl. Kap. 4.6.) steht schließlich das bittere Ende für Frau und Mann außer Frage.

Morungen intendiert mit dem Programmlied *Von den elben* m.E. zweierlei: Zum einen betont er die überwältigende, nachgerade dämonische Macht der *minne*. Zum andern, und dies deckt sich mit den einleitenden Thesen zur Minnewirkung, weist er auch hier implizit auf den paradoxen Charakter dieser Wirkung und damit wohl des ganzen Modells *minne* hin: Der Kontakt mit der Dame, das Festhalten an ihr, ist kraft ihrer Idealität lebensnotwendig, andererseits aber aufgrund ihrer absoluten Unerreichbarkeit lebensgefährdend, sinnverwirrend, da letztlich unsinnig.<sup>90</sup>

Was dem Autor, Morungen, angesichts der tradierten Dichotomie der *minne* offensteht, ist also auch, diese auf humoreske, geistreiche Art unterschwellig zu vermitteln und damit einmal mehr seine Variabilität und sein Reflexionsniveau zu beweisen.<sup>91</sup>

Der dritte und anteilmäßig größte Bildbereich zur Darstellung der Minnewirkung bei Morungen ist der “des Lichtes, des Glänzenden, Strahlenden, Leuchtenden”<sup>92</sup> - v.a. der Sonne und des Mondes - in dem zugleich die Idealität der Dame und ihre unwiderstehliche Wirkung ‘erscheint’. D.h., wenn die Dame metaphorisch als *sunne* bezeichnet wird, so stellt dies stets beides dar: zum einen einen unerhört hochgetriebenen Preis der Dame bis zum *wîp ob der sunnen* (MF 134,22), zum andern den Versuch, die exzeptionelle Wirkung der Dame, den Eindruck, den sie beim *ich* hinterläßt, adäquat in Worte zu kleiden.<sup>93</sup>

Dabei ist es wichtig, sich nochmals vor Augen zu halten, daß die Minnelieder auf der liedimmanenten Ebene (im Gegensatz zum publikumsorientierten Produkt, das Morungen dem Minnesangpublikum anbietet!) kein Publikum haben, sondern monologisierende Innenschau des *ich* sind.<sup>94</sup> Zwar wird die Minnedame öfters angerufen, aber ohne daß sie tatsächlich anwesend wäre, zumal es dem *ich* dann i.d.R. die Sprache verschlagen würde. Vielmehr läßt also der Minnende, aus zeitlicher Distanz zur Begegnung mit der Dame (die als tatsächliches Ereignis dargestellt ist), das damals gewonnene Bild, den Eindruck, nun

---

90 Überspitzt könnte man behaupten, daß in diesem Lied - vielleicht als letzte Lösung des Dilemmas? - ein vierfacher Suizid entwickelt ist.

91 Der spekulative Ansatz dieser These, die eine bestimmte Art des Vortrags voraussetzte, so daß neben der Betonung der Übermacht der *minne* ein leiser Unterton ihres paradoxen Charakters miteinflösse, ist evident. Letztlich wäre einmal mehr die Interaktion Autor - Publikum entscheidend (vgl. Kap. 2.).

92 de Boor, S.265.

93 Vgl. Hirschberg, S.111: “Die erotische Faszination der Dame und ihre Vollkommenheit teilen sich dem minnenden Ich als so strahlende Offenbarung eines Glanzes mit [...] Und

vor seinem inneren Auge entstehen. So heißt es in MF 138,28: *swen ich eine bin, si schînt mir vor den ougen.*

Die Bilder, die dabei evoziert werden, und damit auch das Bild der Sonne, haben also die Funktion, “den Innenraum des Ichs zu bezeichnen.”<sup>95</sup> Dieses *ich* verwendet mithin die Metapher Dame gleich Sonne nicht leichtfertig, sondern wohlüberlegt, was ihr noch zusätzlich Bedeutung verleiht. Tatsächlich ist das Bild der Sonne bestens geeignet, die Wirkung der Dame sinnfällig zu vermitteln: Wie die Sonne “erscheint” die Minnedame dem *ich* als lebensspendend und lebenserhaltend, allerdings auch ähnlich unerreichbar - in dem einen Bild der Sonne vermag Morungen das ganze Dilemma der *minne* zu fassen!

Der Vergleich von Dame und Sonne im Sinne eines Preises begegnet explizit in MF 123,1ff.: *ir tugent reine ist der sunnen gelîch/ diu trüebiu wolken tuot liehte gevar,/ swenne in dem meien ir schîn sô klâr.* An anderer Stelle wird der Blick der Dame mit dem Sonnenschein verglichen: *<si> siht mich an reht als der sunnen schîne* (MF 138,38).<sup>96</sup> Wie konsequent Morungen die Metapher Sonne - Dame beibehält, zeigt sich darin, daß die Nacht stark negativ besetzt ist, ganz im Gegensatz etwa zur Gattung des Tagelieds, wo die Nacht der Zeitpunkt der Erfüllung ist.

Das *ich* bei Morungen setzt das “Erscheinen” der Dame dem der Sonne am Morgen gleich - beides wird als beglückend empfunden:

*Si liuhtet sam der sunne tuot  
gegen dem liechten morgen.  
ê was si verborgen.  
dô muost ich sorgen.  
die wil ich nu lân.* (MF 129,20ff.)

Und wenn es heißt, von der Dame Abschied zu nehmen, so ist dies, wie wenn sich eine Wolke vor die Sonne schiebt:

---

95 Hirschberg, S.114.

96 Im Bild des Mondes erscheint das Äußere der Dame in MF 136,6ff.: *doch wart ir varwe liljen wîz und rôsen rôt,/ und saz vor mir diu liebe wolgetâne,/ geblüet reht alsam ein voller mâne.* Das Attribut *lieht* erscheint häufig zur Bestimmung der Identität der Dame, auch in Verbindung mit *schîn*, z.B. MF 139,6f.: *und ir liehter schîn/ sach mich guetlîch an mit ir spilnden ougen*, MF 145,13: *dô sach ich ir liechten tugende, ir werden schîn*, MF 136,28 *sô liechten schîn* usf.

Eindrucksvoll begegnet das “Leuchten” der Dame im Tagelied *Ôwê, dô tagte ez*, MF 143,22: *Owê,-/ Sol aber mir iemer mê/ geliuhten dur die naht/ noch wîzer danne ein snê/ ir lîp vil wol geslaht?/ Der trouc diu ougen mîn./ ich wânde, ez solde sîn/ des liechten mânen schîn./ Dô tagte ez.* (1.Str.)

Die *güete*, d.h. die innere Vollkommenheit der Dame, erscheint in MF 122,4ff. ins Bild des

*Owê, sô muoz ich vil trûric scheiden dan  
sô kumt ein wolken sô trüebez dar under,  
daz ich des schînen von ir niht enhân. (MF 134,2ff.)*

Wenn allerdings die Dame (= Sonne) morgens in ihrer Pracht erscheint, ist eine kleine "Wolke" wohl zu verschmerzen:

*Ich muoz sorgen,  
wen diu lange naht zergê  
gegen dem morgen,  
daz ich einest an gesê,  
Mîn vil liebe sunnen, diu mir sô wunneclîchen taget,  
daz mîn ouge ein trüebez wolken wol verklaget. (MF 136,31ff.)*

Das *Owê, nu ist ez tac* aus dem berühmten Tagelied ist zur freudigen Erwartung des Tages (und damit der Dame) angesichts der *lange[n] naht* gekehrt, die ja im hohen Minnelied *per definitionem* keine Erfüllung beinhalten kann.<sup>97</sup>

Andererseits hat gerade auch der Tag seine "Nachtseite". Zwar "erscheint" die vollkommene Dame der Sonne gleich vor dem äußeren oder inneren Auge des *ich*, ist aber damit zugleich ins Kosmische enthoben:

*Wâ ist nu hin mîn liehter morgensterne?  
wê, waz hilfet mich, daz mîn sunne ist ûf gegân?  
si ist mir ze hôh und ouch ein teil ze verne  
gegen mittem tage unde wil dâ lange stân.  
Ich gelebte noch den lieben âbent gerne,  
daz si sich her nider mir ze trôste wolte lân,  
wand ich mich hân gar verkapfet ûf ir wân. (MF 134,36ff.)*

Der tageszeitliche Abend wird zum Lebensabend des *ich*, dem nur die Hoffnung bleibt, daß die Dame - wie die Sonne auch - der kosmisch-göttlichen Notwendigkeit unterworfen ist, einmal *her nider* zu sinken, und d.h. heißt: zu lohnen. Andererseits ist die Sonne gegenwärtig *gegen mitten tage*, dem Zugriff am weitesten entzogen, und sie *wil dâ lange stân*. Wieder tritt der paradoxe Charakter der *minne* deutlich hervor.

Welche Folgen hat nun die Minnewirkung, wie sie in der spezifischen Bildlichkeit bei Morungen erscheint, auf das *ich* :

---

1. Das *ich*, das bei der ersten Begegnung mit der Minnedame vormals *vroide*, *hôhen muot* und den berechtigten *wân* auf Erhörung hatte, zieht die verschärfte Dialektik der idealen, aber (und) damit auch absolut unnahbaren Dame immer mehr auf sich - das Resultat: das gegenwärtige Dasein ist geprägt von *swaere*, *trûren*, *nôt*, Lebensbedrohung und -zerstörung.<sup>98</sup>
2. Das *ich* erfährt schmerzhaft seine völlige Passivität und Ohnmacht<sup>99</sup>, die totale Abhängigkeit von einer scheinbar willkürlich ihre Macht ausübenden, nahezu göttlichen Minnedame. Es fügt sich in die devote, unterwürfige Haltung des *Ich muoz vor ir stên/ unde warten der vroiden mîn/ rehte also des tages diu kleinen vogellîn* (MF 126,36ff.).<sup>100</sup>
3. Bisweilen macht das *ich* seiner Resignation angesichts der offensichtlichen Absurdität der *minne* und seines sinnlosen Leidens in deutlichen Worten Luft:

*ôwê,  
mîniu gar verloren jâr!  
diu riuwent mich vür wâr.  
in verklage si niemer mê.* (MF 128,21ff.)

---

98 Vgl. MF 123,17: *der ich selten vrô gestên*, MF 123,20f.: *des muoz ich an vreuden mich nu twîngen/ unde trûren*, MF 124,4f.: *diu zît ist ze lanc/ âne vreude und âne wunne*, MF 133,23:[...] *der mac niht wîzen, waz mich leides twînget*, MF 134,14: *Ez tuot vil wê*[...], MF 134,27: *dêst ein nôt, die ich niemer überwinde*, MF 136,3 *ich schiet von ir gar aller vroiden âne*, MF 137,17: *Vrowe, mîne swaere sich*, MF 138,7f.: *ich erkande mâze vil der sorgen ê/ diusiu sorge gêt mir vür der mâze zil*, MF 140,34:[...] *mînen kummer*, MF 143,15: *sît daz ich von ir niht wan leit und herzeswaere hân* usf.

99 Hirschberg meint dazu recht lapidar: "Es ist bezeichnend für die Rolle des Dieners, daß ihm die Selbstverfügung vor der Herrin genommen ist." (S,120) - Doch muß betont werden, daß kein anderer Dichter diese Handlungsunfähigkeit, durch die gerade das zentrale Motiv des Dienens stark geschwächt wird, so betont wie Morungen.

100 Vgl. Hirschberg, die betont, "welch gravierende Auswirkungen die Verschiebung eines so hochrangigen Elements wie der Position der Minnepartnerin zum *wîp ob der sunnen* für das System hat. Daraus ergibt sich nicht nur die für Morungen so bezeichnende Metaphorik des Lichts zur Charakterisierung der Herrin, sondern ebenso das *Ich muoz vor ir stên* des

#### 4.4. *Vroide in der swaere* - oder: die systemimmanente Dialektik der *minne* als Überlebensgarantie

Die *minne* selbst, eben noch Ursache lebensbedrohlicher *swaere*, garantiert zugleich lebenserhaltende *vroide*. Dies ist in ihrer dialektischen Natur begründet: *vroide* und *leit* sind - gattungsübergreifend<sup>101</sup>, und im Minnesang bis Walther<sup>102</sup> - die beiden Pole, zwischen denen der Mensch in der Begegnung mit *minne* pendelt; sie symbolisieren gleichsam ein antagonistisches Grundprinzip des Lebens und sind dabei doch komplementär. So heißt es ja schon früh bei Eist: *liep âne leit mac niht sîn* (MF 39,24). Diese Worte, die die Essenz der *minne* prägnant fassen, bedeuten für das *ich* bei Morungen, dessen

---

101 Bei Hartmann tritt die *leit* -Dimension von *minne* da in Erscheinung, wo *minne* wie im *Erec* ("verliegen") überbetont bzw. wie im *Iwein* ("verrittern") vernachlässigt wird und damit zerstörerisch wirken kann, da die stets zu wahrende, sehr diffizile Balance zwischen Minnedienst und den anderen Bewährungsfeldern höfisch-ritterlicher Existenz, d.h. Waffentat und *aventiure* zur Selbstprofilierung sowie Dienst an der Gesellschaft in der Tradition der *miles christianus*-Vorstellung, ins Wanken gerät.

Wesentlich schärfer faßt Wolframs *Parzival* das Leidpotential von *minne* ins Auge: Sie ist als konstitutives Element höfisch-ritterlicher Existenz durch dessen Ambivalenz von *vroide* und *êre* einerseits und Tod, Leid und z.T. schuldloser Schuld (z.B. Belakane, Herzeloyde, Orgeluse) andererseits definiert. Auch in der Beziehung Parzivals zu Condwiramurs muß die *starke, strenge minne*, die *minne* in ihrer überwältigenden, potentiell zerstörerischen Macht, erst in die *wâre triuwe-minne* gelenkt werden, damit Parzival schließlich seiner Bestimmung als Gralskönig gerecht wird. Letztlich ist es bezeichnend, daß Wolfram im Gralsrittertum eine Institution entwirft, in der die Dimension *minne*, und damit ihr destruktives Potential, weitgehend ausgespart bleibt.

Am deutlichsten kommt die Dialektik von *liep* und *leit* der *minne* in Gottfrieds *Tristan* zum Ausdruck: Hier ist *minne* auch nicht mehr in die Gesellschaft integrierbar, und das *leit*, das gerade aus der Unvereinbarkeit von privater *minne* und dem Angewiesensein auf - nicht erreichbare - gesellschaftliche *êre* resultiert, ist nun keine Durchgangsstation zu ultimativer *vroide* mehr, sondern führt - gemäß dem Bärenhammergesetz - unaufhaltsam in die Katastrophe. Schon im Prolog legt Gottfried sein Verständnis von *minne* als Einheit von Freude und Leid, Leben und Tod, unmißverständlich dar: *liep unde leit diu wâren ie/ an minnen ungescheiden* (V.206f.; allg. V.204-221). Ebenso richtet er seine Geschichte an die, und nur die, welche seinem Ideal der *edelen herzen* entsprechen, d.h. all jene, die - wie Tristan und Isolde - bereit sind, die schmerzhaft bis tödliche Dialektik der *minne* zu ertragen (vgl. V.58-63 u. 233-240) [zit. n.: Gottfried von Straßburg. *Tristan*. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu hg., ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn, Bd.1: Text, Stuttgart 1990].

Im *Nibelungenlied* schließlich ist es gerade der *triuwe*-Akzent der *minne* (Kriemhilds zu Siegfried) über den Tod hinaus, der der ultimativen Apokalypse den Weg bereitet.

102 Wenn Walther später das beglückende Wesen der *minne* postuliert - *minne ist minne, tuot si wol./ tuot si wê, so enheizet si niht rehte minne*. (L 69,5f.) - so predigt er keinen billigen Hedonismus, sondern macht m.E. deutlich, daß es auf die Grundtendenz ankommt: Die Dialektik der *minne* ist sicherlich nicht suspendiert, aber das dominante Element hat unumstößlich *vroide*, Beglückung zu sein. Eine *minne*, die "wesen"haft, d.h. hauptsächlich *swaere* und *leit* beinhaltet, ist für Walther ein Widerspruch in sich und damit nicht existent.

zentrales Erlebnis das des Leidens ist, in einer Art Umkehrschluß: Leid allein - das darf nicht sein!

Dies hat, abgesehen von der nicht weiter hinterfragbaren Grundstruktur der *minne*, folgende Gründe:

1. Gewänne das *ich* bei Morungen bei all seinem *leit* nicht auch unverzichtbare Momente der *vroide*, so müßte es in letzter Konsequenz tatsächlich zugrunde gehen. Dies bedeutete die Selbstaufhebung des Minnemodells, da die Minnebeziehung und auch die Möglichkeit des *ich*, darüber zu berichten, nicht mehr gegeben wären. Auf die Minnesangebene transponiert, käme dies einem beruflichen "Selbstmord" Morungens gleich.
2. Würde das *ich* ständig nur *swaere* erfahren, so müßte es sich zudem letztlich die absolute Absurdität seines Dienens eingestehen - das Minnemodell bräche auch hier zusammen. Da aber Morungen bewußt an dem tradierten Modell hoher *minne* festhält und allenfalls bestimmte Akzentuierungen vornimmt, muß er dem *ich* auch *vroide*-Erfahrungen an die Hand geben; denn erst dann bleiben die im Lied entworfenen Rollen von Minneherr und Minnedame für das partizipierende Minnesangpublikum in ihrer didaktischen Aussage nachvollziehbar (vgl. Kap. 4.1.). - D.h.: *vroide* auf *minne*-Ebene fungiert gleichsam als *conditio sine qua non* für die Realisierung des Horazschen *prodesse* und *docere* auf Minnesangebene.
3. Die *vroide*-Erlebnisse des *ich* leisten schließlich auch einem definitiven, quasi-ästhetischen Argument Genüge: Zum einen auf *minne*-Ebene, da ja Morungen den Dienst als Sang begreift, ein permanentes Klagen des *ich* aufgrund dauernder *swaere* aber aus Sicht der Dame nicht als Sang definiert wäre und somit keinen Dienst darstellte<sup>103</sup>, was wiederum einer potentiellen Selbstaufhebung des Modells *minne* nahekäme. Zum andern auf Minnesangebene, da das Publikum - gemäß der Maxime *sanc ist âne vreude kranc* (MF 123,37) im Gefolge des Horazschen *delectare* - ein Recht auf Unterhaltung, auf *hôhen muot*, freudige Hochgestimmtheit hat. Um dieser Aufgabe nachzukommen, muß Morungen, wie

---

103 Aus der Sicht des *ich* stellt sich natürlich das Singen v.a. als Klagen dar: *Ich hân sô vil*



schon des öfteren erwähnt, *vroide* schon in das liedimmanente Geschehen einformulieren.

*Vroide in der swaere* - das bedeutet, abgesehen von konventionellen Preisliedern wie *In sô hôher swebender wunne* (MF 125,19), nicht etwa ein kontinuierliches, ausgewogenes Nebeneinander der beiden Elemente, sondern vielmehr ein nur gelegentlich dem Grunderlebnis des Leides beigeordnetes Moment des Glücks, das dem *ich* zur Existenzsicherung und Sinnkonstituierung dient.

Was Qualität und Intensität der *vroide*-Momente anlangt, so ist das *ich*, angesichts seines eigentlichen Ziels der ultimativen Erfahrung von *vroide* und *hôhem muot* in der *unio*, zu massiven Zugeständnissen gezwungen. *Vroide* konstituiert sich nun - ungleich der ersten, beglückenden Begegnung, als die Minnedame noch mit Worten und Gesten Einverständnis signalisierte - nicht mehr im "Dialog" mit der Dame, sondern im (letztlich monologisierenden)<sup>104</sup> Preis ihrer Idealität, in der reinen, entsagenden Kontemplation ihrer Vollkommenheit, und - symptomatisch bei der kaum ertragbaren Gegenwart - im Eskapismus eines gedanklichen Rekurses in eine bessere Vergangenheit sowie eines Hoffens auf Erhörung im ewig Morgigen. Ein ähnliches Wunschdenken wohnt auch den Bildern einer "Gegengewalt" inne.

Die herausragende Stellung, die der Preis der Minnedame bei Morungen hat, wurde schon dargelegt. *Vroide* bezieht das *ich* aus der Apotheose der Dame nun insofern, als es dabei all ihre innere und äußere Perfektion vor seinem inneren Auge entstehen und damit ein freudiges Festhalten an ihr sinnvoll, ja erstrebenswert erscheinen läßt.

Ähnliches gilt für die Beschränkung auf die "Schau" der Dame, die zunächst einmal Folge der völligen Passivität und Ohnmacht des *ich*, und d.h. zugleich der paralyisierenden Minnewirkung, ist.<sup>105</sup> Allerdings kann dieser Akt der "Schau", der unabdingbar, da lebenserhaltend ist<sup>106</sup>, und sich in den Nuancen *spehen*, *schouwen*, *sehen* und *ersehen*

---

104 Das wird v.a. darin deutlich, daß von der Dame meist in der 3. Pers. Sing. die Rede ist. Wenn sie direkt als "Du" adressiert wird, so gleichsam nur als Stilmittel der Emphase beim flehenden Anruf ihrer Gnade.

105 Vgl. Hirschberg, S.113: "Aus ihrer [der Dame] Überdimension resultiert dies >Stehen vor der Dame<, dem als einzige Möglichkeit der Beziehung nur die Schau ihrer Vollkommenheit bleibt. Das Wortfeld des wie magisch gebannten Schauens [...] durchzieht [...] das gesamte Œuvre."

106 Vgl. MF 124,35, wo Notwendigkeit und schicksalhafte Vorherbestimmtheit des Schauens in

vollzieht<sup>107</sup>, nur dann *vroide* stiften, wenn er sich der Dame in Form einer asketischen, entsagenden, unintentionalisierten Betrachtung nähert. Hier wird dann die "Schau" zum Synonym für *vroide*: *swenne ich sî an sihe, sô lachet ir daz herze mîn* (MF 140,17) - *Jâ klage ich niht den klê,/ swenne ich gedenke an ir wîplîchen wangen,/ diu man ze vroide so gerne ane sê* (MF 140,36ff.) - *wol vroiwe ich mich alle morgen,/ daz ich die vil lieben hân/ Gesehen in ganzen vroiden gar* (MF 144,21ff.).

Daß diese Art des Schauens einer Substituierung bzw. Sublimierung der ursprünglichen Intentionen gleichkommt, zeigen folgende Verse aus *Leitliche blicke* eindrucksvoll:

*Stên ich vor ir unde schouwe daz wunder,  
daz got mit schoene an ir lîp hât getân,  
sô ist des so vil, daz ich sîhe dâ besunder,  
daz ich vil gerne wolt iemer dâ stân.* (MF 133,37ff.)

Die reine Schau ist hier zum Selbstzweck geworden, der Anblick der Dame zum maximal Erreichbaren. Zwar ist dem *ich*, das solche Entsagung internalisiert hat, *vroide* möglich; damit steht aber auch der Zusammenbruch des Modells hoher *minne* unmittelbar bevor, da es sich seines eigenen Fluchtpunktes, der stets anzuvisierenden *unio*, beraubt. Daß es dazu nicht kommt, liegt neben dem Systemzwang der hohen *minne* selbst daran, daß sich das *ich* des nur surrogativen Charakters der reinen "Schau" im Grunde bewußt ist. Gerade in der Rückerinnerung an die erste Begegnung, als die Betrachtung der Minnedame noch sehr wohl an konkrete Erfüllungshoffnungen gebunden, mithin alles andere als entsagend war<sup>108</sup>, wird dem *ich* wieder klar, daß die von ihm gegenwärtig propagierte "Schau" nur transitorisch, nur eine vorübergehende bzw. zu überwindende Stufe auf dem Weg zum Endziel ist. Im Lied *Hât man mich gesehen in sorgen* (MF 144,17) manifestiert sich, wie unbefriedigend das Konzept der "Schau" - bei allem ephemeren *vroide*-Potential - doch ist. Während das *ich* in der ersten Strophe die "Schau" der Dame noch enthusiastisch als Möglichkeit feiert, ein Jahr ohne Kummer zu sein - *nu vliuch von mir hin, langez trûren!/ ich bin aber gesunt ein jâr* -, ist die *vroide* schon in der dritten Strophe dahin, das *ich* ist *in den sorgen* und hofft auf Erhörung:

---

<sup>107</sup> Zu *spehen* sh. MF 124,35; zu *schouwen* sh. MF 133,37; 138,39; 144,14; zu *[an]sehen* sh. MF 125,6; 130,22; 132,33; 136,34; 140,17; 140,38; 144,21; zu *ersehen* sh. MF 144,10 und v.a. 145,12.

<sup>108</sup> Vgl. MF 125,6; 130,22; 132,33 - Gemeinsam ist diesen Textstellen, die eine Verbindung von *vroide*-spendender Schau und Rückerinnerung zeigen, daß dort der Betrachtung der

*Ob si mînre nôt, diu guote,  
wolde ein liebez ende geben,  
mit den vrôn in hôhem muote  
saehe man mich danne leben.  
Die wîle sô daz niht ist beschehen,  
sô muoz man bî der ungemuoten  
schar mich in den sorgen sehen.*

Allerdings deutet Morungen auch an, welche Gefahren es in sich birgt, wenn sich das *ich* von der reinen "Schau" löst und zur allzu begehrenden "Schau" übergeht. In MF 125,3ff. suggeriert Morungen m.E., daß die "Schau" der Minnedame, zur Obsession gesteigert, potentiell tödlich ist:

*solde aber ieman an im selben schuldic sîn,  
sô het ich mich selben selbe erslagen,  
Dô ichs in mîn herze nam  
und ich sî vil gerne sach  
- noch gerner danne ich solde -*

Vom hier thematisierten *sehen* ist der Weg nicht weit zu jenem *ersehen*, das im "Narzißlied" (MF 145,1) ausschlaggebend für die Erkenntnis des letztlich für Mann und Frau destruktiven Charakters von hoher *minne* ist.

Solange aber die "Schau" der Dame sich selbst genügt, ist sie ein konstitutives *vroide*-Moment des *ich* bei Morungen.

Der gedankliche Rückgriff auf die Vergangenheit bzw. der hoffnungsvolle Ausblick auf die Zukunft sind, obgleich im Kontext des "Minneschicksals" aus der leidvollen Gegenwart heraus kaum mehr als ein Fliehen vor der harten Realität, für das *ich* ebenso unverzichtbar zur Gewinnung lebenserhaltender *vroide*: Gerade die Rückerinnerung an die erste Begegnung mit der Minnedame evoziert Bilder von großer *vroide*, *hôhem muot* und *wân* auf Erfüllung und überdeckt dadurch kurzzeitig die Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit, Schein und Sein; kurzzeitig deshalb, weil die daraus gewonnene *vroide* angesichts der gegenwärtigen *swaere* nicht konserviert werden kann und damit - einmal mehr - defizitär ist:

*Sîst noch hiute vor den ougen mîn, also sî was dô,  
dô si minneclîche mir zuo sprach*

*und ich si ane sach.*  
*ôwê, solte ich iemer stên alsô. (MF 132,31ff.)<sup>109</sup>*

So muß das *ich* letztendlich auf das “Prinzip Hoffnung” bauen: Da es einerseits modellkonform am Ziel ultimativer *vroide* festhalten muß, die Minnewirkung und Überdimension der Dame aber andererseits zu Ohnmacht und Passivität, zum magisch gebannten Stehen vor der Dame verurteilen, bleibt dem *ich* als einzige “Aktionsmöglichkeit” die Hoffnung, daß die Dame - ihrer Idealität entsprechend<sup>110</sup> - doch noch lohnen werde. Dieses Hoffen des *ich*, das einen imaginativen Vollzug der *unio* impliziert, ist deshalb ein wichtiger Garant von *vroide* in der *swaere* und das am häufigsten auftretende *vroide*-Moment bei Morungen.<sup>111</sup> Auch hier ist der *vroide*-Gewinn natürlich durch das Bewußtsein seines utopischen Ursprungs<sup>112</sup> konterkariert bzw. relativiert.

Interessanter als das recht unplastische, allgemein gehaltene und überall im Minnesang anzutreffende devote Hoffen auf eine bessere Zukunft ist bei Morungen der Motivkreis der “Gegengewalt”. Es handelt sich hier zwar auch um ein ins Zukünftige projizierendes Wunschdenken, aber eben aggressiver, aufbegehrender Art im Gegensatz zur tradierten Haltung fast demütigen Flehens. Das *ich* bezieht nun seine *vroide*

---

109 Folgende weitere Beispiele der Rückerinnerung finden sich bei Morungen: MF 123,10f.: *Mîn liebste und ouch mîn erste/ vreude was ein wîp*; MF 128,15ff.: *Ôwê mîner besten zît/ und ôwê mîner liechten wunneclîchen tage !/ waz der an ir dienste hât!*; MF 139,3ff.: *Dô si mir alrêst ein hôchgemüete sande/ in daz herze mîn*; MF 139,19ff.: *Ich hôrte ûf der heide [...] Nâch der mîn gedanc sêre ranc unde swanc./ die vant ich ze tanzem dâ si sanc./ âne leide ich dô spranc*; MF 143,10f.: *Ich was eteswenne vrô./ dô mîn herze wânde nebet der sunnen stân*; MF 145,66ff.: *alsô dâhte ich iemer vrô ze sîne./ dô ich gesach die lieben vrouwen mîne.*

110 Vgl. MF 146,18ff.: *Mîn vrowe ist sô genaedic wol./ daz sî mich noch tuot von allen mînen sorgen vrî*; MF 133,2f.: *ôwê, liebe schoene vrowe mîn,/ [...] mahtu trôsten mich vil senenden man!* ; oder MF 141,7, wo die Frau als Königin gepriesen wird: *genâde, ein küniginne, du tuo mich gesunt.*

111 Vgl. MF 124,12ff.: *ein saelden rîchez ende./ wirt mir daz von dir./ sô siht man an mir/ vroide âne allen widerstrît* ; MF 124,31: *lihte wirt mir swaere buoz*; MF 126,31: *daz wirt mir vil übel - oder lihte guot?* ; MF 126,36ff.: *Ich muoz vor ir stên/ unde warten der vroiden mîn[...] wenne sol mir iemer liep geschên?* ; MF 127,10ff.: *ôwê, solde ich von ir süezen minne sîn/ als minneclîche empfangen*; MF 129,5f.: *Ob ich si dûhte hulden wert./ sôn möhte mir ze werlte lieber niht geschên*; MF 129,11ff.: *waz/ <ob> si sich bedenket baz?/ unde taete si liebe daz./ sô verbaere ich alle klage*; MF 129,31f.: *Daz si mir ze trôste kome./ ê daz ich verscheide*; MF 134,27ff.: *dêst ein nôt, die ich niemer überwinde./ <sîn> gesaeh mich ane, als si têt hie bevorn*; MF 137,10f.: *Vrowe, wilt du mich gernern./ sô sich mich ein vil lützel an*; MF 138,15f.: *mir mac elliû saelde noch von ir geschehen./ in weiz niht, waz schoener lîp in herzen treit* ; MF 143,21: *wil aber sî die huote alsô triegen, dâst uns beiden guot* ; MF 144,31ff.: *Ob si mînre nôt, diu guote./ wolde ein liebez ende geben./ mit den vrôn in hôhem muote/ saeh man mich danne leben.*

gerade aus Rachedgedanken<sup>113</sup>, aus Fehdedgedanken<sup>114</sup>, oder etwa dem Nachdenken über die Einstellung des Dienstes und daraus erwachsenden Gefühlen eigener Macht und Handlungsfähigkeit.<sup>115</sup>

Den Charakter einer massiv erotischen Gegengewalt hat der bekannte Wunsch des *ich* in *Von den elben*:

*hei wan muoste ich ir alsô gewaltic sîn,  
daz si mir mit triuwen waere bî  
Ganzer tage drî  
unde eteslîche naht!* (MF 126,18ff.)

Weitaus interessanter als die Frage, warum hier gerade von drei Tagen die Rede ist<sup>116</sup>, scheint mir, daß dieses Motiv in ähnlicher Form schon bei Rugge zu finden ist, wodurch sich die Frage einer wechselseitigen Beeinflussung stellt:

*Het ich ze dirre sumerzît  
zwêne tage und eine guote naht,  
mit ir ze redenne âne strît  
nach mînem willen, alse ich hân gedâht,  
Daz mich des nieman wenden solte,  
wie lützel ich getrûren wolte!* (MF 109,18ff.)

In beiden Fällen gewinnt das *ich* Genugtuung bzw. *vroide* dadurch, daß es die eigene Ohnmacht vor der Dame ins Gegenteil verkehrt. Dabei läßt v.a. Morungen, während Rugge noch vorsichtig von *eine[r] guote[n] naht* und Unterhaltung spricht, keinen Zweifel daran, daß sich das *ich* seinen gerechten Lohn dann schon holen würde, und zwar gleich mehrmals.

---

113 Vgl. hierzu das Lied *Sach ieman die vrouwen* (MF 129,14), Strophe drei: *Wan sol schrîben kleine/ reht ûf dem steine,/ der mîn grap bevât,/ wie liep sî mir waere/ und ich ir unmaere;/ swer danne über mich gât,/ Daz der lese dise nôt/ und ir gewinne künde,/ der vil grôzen sünde,/ die sî an ir vrûnde/ her begangen hât.*

Diese Verse sind auch Beispiel dafür, wie die Macht des schriftlichen und damit unvergänglichen Wortes im Gegensatz zur *vanitas* seines Schöpfers, des Menschen, betont wird - ein Gedanke, der gerade später im Barock populär ist (z.B. das Epitaph als Mittel, das Lob des Verstorbenen zu perpetuieren) und wohl überhaupt allem Dichten zugrunde liegt (vgl. das berühmte Shakespeare-Sonett *Shall I compare thee to a summer's day*).

114 Drastisch formuliert in der ersten Strophe des Liedes *Ich wil ein reise* (MF 145,33): *Ich wil ein reise./ wünschent, daz ich wol gevar./ dâ wirt manic wise,/ diu lant wil ich brennen gar./ Mîner vrowen rîche,/ swaz ich des bestrîche,/ daz muoz alles werden verlorn,/ sî enwende mînen zorn.*

115 Vgl. hierzu die schon eingehend diskutierte Strophe MF 142,15ff.

116 Vgl. Schlosser, der meint: "Drei Tage gelten seit alters als die schickliche Zeitspanne, über die hinaus man als Gast niemanden belästigen sollte." (S.130) Diese eigenartige These

Diese gedankliche Vorwegnahme der *unio* mag zwar ein gewisses *vroide*-Element garantieren - doch bleibt ein fader Nachgeschmack, denn *minne* vollzieht bzw. vollzöge sich hier nicht als beglückende Gegenseitigkeit im Waltherschen Sinne, sondern in der Fiktion einseitiger Gewaltanwendung durch das *ich*: Die Minnedame wird, gemäß dem Grundtenor des ganzen Liedes, nun ihrerseits zum willenlosen Opfer der dämonisch-magischen Macht des dominanten *ich*. Die in der Realität des Minnenden omnipräsente Erfahrung der Passivität, des Ausgeliefertseins, wird - obgleich (oder gerade weil?) so schmerzhaft bis lebensgefährlich - zum Wunsch für die verehrte Minnedame!

Dies gibt zu denken: Wo das *ich*, welches doch die Minnedame zum höchsten Adorationsobjekt erhoben hat, welches doch so elementar höfische Werte wie *triuwe*, *staete* oder *mâze* zu Maximen seines Dienstes erwählt hat, - wo dieses *ich*, jegliches Maß vergessend, Gleiches mit Gleichem vergelten will und, sei es nur in Gedanken, Bilder von Rache und Gegengewalt evoziert, da krankt eben nicht nur das *ich* an der Dame und ihrer Wirkung, da krankt das Modell hoher *minne*, das eine solch widersinnige Entwicklung überhaupt erst ermöglicht, m.E. an sich selbst!<sup>117</sup>

Es ist eben bezeichnend für den ambigen Charakter von *minne*, wenn dem *ich* von Morungen neben den *vroide*-Möglichkeiten des Preises, der "Schau", des Erinnerns und Hoffens, die allesamt eine Hinnahme des Unabänderlichen darstellen, gerade die Möglichkeit zur Hand gegeben wird, aus der imaginierten Gewalt gegen die Dame *vroide* und *trôst* zu schöpfen. Dabei steht der Gedanke der Rache im Vordergrund, Rache aus Wut über nie erfahrene Erhörung, über Fehlverhalten und Indifferenz der Dame, die sich einer *vil grôzen sünde* (MF 130,6) schuldig gemacht hat. Explizit erscheint der Rachedanke in MF 125,10ff.:

*Mîme kinde wil ich erben dise nôt  
und diu klagenden leit diu ich hân von ir.  
waenet si danne ledic sîn, ob ich bin tôt,  
ich lâze einen trôst noch hinder mir,  
Daz noch schoene werde mîn sun,  
daz er wunder an ir begê,  
alsô daz er mich reche  
und ir herze gar zerbreche,  
sô sî'n sô rehte schoenen sê.*

---

Während das Grundanliegen des *ich*, nämlich nach dessen von der Minnedame verschuldeten Tod immer noch präsent zu sein und Vergeltung zu üben, hier im Bild des Sohnes<sup>118</sup> oder zuvor im verewigenden Grabstein zum Ausdruck kommt, ist es im berühmten Lied *Vil süeziu senftiu toeterinne* (MF 147,4) das *ich* selbst, das der Dame, für den Fall seines Todes, den ewigen Dienst seiner Seele verspricht:

*Waenent ir, ob ir mich toetet,  
daz ich iuch iemer mêr beschouwe?  
nein, iuwer minne hât mich des ernoetet,  
daz iuwer sêle ist mîner sêle vrouwe.  
sol mir hie niht guot geschehen  
von iuwerm werden lîbe,  
sô muoz mîn sêle iu des verjeihen,  
dazs iuwerre sêle dienet dort als einem reinen wîbe.*

Daß es sich hier weniger um ein Versprechen als vielmehr um eine massive Drohung handelt, ist offensichtlich. Das *ich*, welches hier durchaus ironisch wirkt, entwirft in zuckersüßen Worten eine Utopie, die der Minnedame derart apokalyptisch-dystopisch anmuten muß, daß sie es sich - ganz im Sinne des *ich* - wohl zweimal überlegen wird, ob sie nicht doch lieber lohnen als *ad infinitum* gequält, verfolgt sein will.<sup>119</sup>

Natürlich gefällt sich das *ich* hierbei in der Rolle des letztlich Siegreichen. Doch auch diese *vroide* ist - da eben nur einem Wunschbild entspringend - defizitär, ebenso wie die anderen Visionen einer Gegengewalt keine genuine *vroide* liefern.

Damit schließt sich der Kreis: Egal ob Preis, "Schau", Rückerinnerung, Hoffnung oder Gegengewalt - stets manifestiert sich das Bemühen, ja die lebenserhaltende Notwendigkeit des *ich*, der leidvollen Gegenwart gelegentlich *vroide* und damit auch Sinn abzurufen; Sinn dahingehend, daß das ultimative Ziel, *vroide* und *saelde* via Erhörung, weiter verfolgt werden kann.

Die unvollkommene *vroide* in der *swaere* wird somit zur Präfiguration vollkommener *vroide* am Tag X.

---

118 Ähnlichkeiten zu Walthers *sumerlaten*-Lied (L 72,31) sind nicht von der Hand zu weisen!

119 Die Tatsache, daß der Gedanke ewiger *minne* über den Tod hinaus eigentlich, sofern die *minne*-Beziehung auf Gegenseitigkeit beruht, beglückend ist und z.B. in den *Tristan*-Fortsetzungen durch Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg positiv im Bild der sich umschlingenden Pflanzen Ausdruck findet, daß er hier aber der Minnedame als "Horrorvision" erscheinen muß, zeigt m.E. einmal mehr, daß Morungen die Fragilität und

#### 4.5 *Mir ist geschehen als einem kindelîne* (MF 145,1) – das “Narzißlied” als Abgesang auf den hohen Minnesang?

Eine durchgehende Hypothese der bisherigen Betrachtungen war, daß Morungen sein Bewußtsein von der Widersprüchlichkeit des Modells hoher *minne* gerade in den spezifischen Akzentuierungen seines Minnekonzepts – sei es der absolute Preis der Dame, die Minnewirkung oder die Bilder der Gegengewalt – durchscheinen läßt. Dies geschieht zumeist sehr subtil. Bisweilen jedoch findet das *ich* bei Morungen schärfere Töne<sup>120</sup>, die in den Augen vieler, so etwa Kircher<sup>121</sup>, die Neuorientierungen des Waltherschen Minnekonzepts vorwegnehmen. Entscheidend bei der Frage, inwieweit Morungen außerhalb des “Narzißliedes” auf die Aporie des Minnekonzepts anspielt, ist nun gerade der Hinweis darauf, daß er es bei der Anspielung, dem Hindeuten, beläßt und – ungleich Walther – keine Konsequenzen zieht: Er deckt weder den fiktionalen Charakter der hohen *minne* schonungslos auf, noch ersetzt er deren Absurdität durch ein sinnvolleres, praktikables Modell. Bei aller latenten Kritik hält er also am tradierten Modell hoher *minne* fest. Dies hat wohl folgende Gründe:

1. Gerade Morungen Akzentuierungen des Minnekonzepts - der superlativische Preis der Dame, die Minnewirkung - als Möglichkeit, seine sprachliche Vielfalt und Bildgewalt zu demonstrieren und damit sich selbst vor dem Publikum zu profilieren, fußen auf der Konstruktion der hohen *minne*.

2. Wenn Morungen *minne* als eine überwältigende, unkalkulierbare, damit aber auch jedermann potentiell betreffende Macht entwirft, dann gerade im Rahmen eines ebenso undurchschaubaren Modells von *minne*. Würde er etwa das Walthersche Postulat der gegenseitigen Beglückung in der *minne* (L 69,1ff.) oder dessen Scheidung von *gouten* und *boesen* Frauen (L 58,34ff.) übernehmen, so bekäme *minne* den Charakter einer kalkulierten, auf das eigene Wohlergehen sinnenden Wahl - und nicht einer schon pränatalen Prädestination (*wan ich wart dur sî und durch anders niht geborn*).

3. Wenn Morungen darüber hinaus mit seinem Minnesang didaktisch wirksam sein will, indem er in den Rollen der höfisch Liebenden seinem Publikum verbindliche

---

<sup>120</sup> Vgl. die schon eingehend diskutierten Strophen MF 134,14-36 (aus: *Ez tuot vil wê*) und MF



Verhaltensmuster im Umgang miteinander nahelegt, so kann er zwar durchaus auf die extremen Figurationen des Minnemodells hinweisen<sup>122</sup> - immerhin handelt es sich um ein Ideal, und ein solches ist in der Realität nie erreichbar -, muß aber andererseits die Erwartungen, die Meßlatte möglichst hoch ansetzen: denn es liegt auf der Hand, daß ein Publikum, dem *minne* ohne Wenn und Aber als Lebensmodell, als Kern höfisch-ritterlicher Existenz, als repräsentatives und distinguierendes Ideal immer wieder vor Augen gehalten wird, sich diesem Ideal schließlich mehr annähert, als wenn man von vorneherein ganz offen vermittelt hätte, daß *minne* eigentlich absurd und nicht so ernst zu nehmen sei.

Von zentraler Bedeutung für die Frage, wie weit nun Morungen tatsächlich die Funktionsfähigkeit des Modells hoher *minne* und damit den Sinn seines Sanges, seines Berufes in Frage stellt, ist das "Narzißlied" (MF 145,1), das wohl berühmteste, sicherlich aber meistdiskutierte aller seiner Lieder.

Eine umfassende Interpretation des Liedes, v.a. der äußerst komplexen Bildbezüge und Vergleichsebenen, die dem Lied seinen Namen geben, kann aus Platzgründen nicht erfolgen und ist in unserem Kontext auch nicht zweckmäßig<sup>123</sup>. Vielmehr soll - unter besonderer Berücksichtigung

---

122 Dieses Argument der Illusionsdurchbrechung (vgl. Kap.4.4.1., Anm. 73) ist m.E. eine vortretbare Antwort auf die berechnete Frage, warum Morungen, wenn er doch am Modell hoher *minne* festhält, überhaupt deren paradoxen Charakter thematisiert. Weitere Möglichkeiten werden noch angesprochen.

123 Diesbezüglich sei auf die Fülle von Einzelinterpretationen zu diesem Lied verwiesen, die jedoch stark unterschiedliche Qualität besitzen und z.T. nurmehr von historischem Interesse sind: Anton E. Schönbach, Beiträge zur Erklärung altdeutscher Dichtwerke. Erstes Stück: Die älteren Minnesänger, Wien 1899 (= Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Classe, Bd. CXLI), S.112-150 (S.148f.); Carl von Kraus, Heinrich von Morungen, <sup>2</sup>1950 (1925); Julius Schwietering, a.a.O. (sh. Anm.8 ), S.390-395; Theodor FRINGS u. Elisabeth LEA, a.a.O. (sh. Anm.64); Roswitha Wisniewski, Narzißmus bei Heinrich von Morungen, in: FS Helmut de Boor, hg.v. den Direktoren des Germanischen Seminars der Freien Universität Berlin, Tübingen 1966, S.20-32; Frederic Goldin, The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric, Ithaca, N.Y., 1967, S.153-160; Antonín Hruby, Historische Semantik in Morungens "Narzißlied" und die Interpretation des Textes, DVjS 42 (1968), S.1-22; Otto Ludwig, Komposition und Bildstruktur. Zur poetischen Form der Lieder Heinrichs von Morungen, ZfdPh 87 (1968), Sonderheft, S.48-71; Valentin Schweiger, a.a.O. (sh. Anm. 8), S.303-314; Peter Hölzle, "Aissi m'ave cum al enfan petit" eine provenzalische Vorlage des Morungen -Liedes "Mirst geschên als eime kindelîne" (MF 145,1)?, in: Mélanges d'Histoire Littéraire, de Linguistique et de Philologie Romanes, offerts à Charles Rostaing par ses collègues, ses élèves et ses amis, 2 Bde., Liège 1974, Bd. I, 447-467; Hans-Herbert Râkel, Das Lied vom Spiegel, Traum und Quell des Heinrich von Morungen (MF 145,1), LiLi 7 (1977), S.95-108; Margot Schmidt, Identität und Distanz. Der Spiegel als Chiffre in der höfischen Dichtung des Mittelalters, Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, NF

der verdienstvollen Beiträge von Wisniewski, v. Reusner und neuerdings Speckenbach - die Aussage und, was ungleich komplizierter ist, die Stellung des Liedes innerhalb von Morungens Œuvre diskutiert werden.

Im "Narzißlied" reflektiert Morungen die Auswirkungen der begehrenden Wünsche des *ich*, des Minneherrn, auf die Minnedame: Dem *ich* wird *in troumes wîs* (MF 145,10) seine Dame ans oder gar ins Bett gebracht, und schon nimmt die Katastrophe - ob der hocherotischen Grundkonstellation - ihren Lauf: Der Minnende betrachtet seine Dame, doch es ist keine reine "Schau", es ist ein *ersehen*, eine unstillbare, mithin leidenschaftliche, begehrende und verzehrende "Schau". Zwar sieht er *ir liechten tugende, ir werden schîn,/ schoen und ouch für alle wîp gehêret* (MF 145,13f.), doch plötzlich bemerkt er eine Verletzung ihres Mundes, *daz ein lützel was versêret/ ir vil vröuden rîchez <rôtez> mündelîn* (MF 145,15f.).

Diese Verletzung, die angesichts der sonst stets makellosen Darstellung der Minnedame vom Minnsangpublikum sicherlich als Ungeheuerlichkeit empfunden werden mußte, ist auf verschiedenste Art interpretiert worden<sup>124</sup> und der Schlüssel zum Verständnis des Liedes<sup>125</sup>.

Im Bild des verletzten Mundes, der schließlich zu *verblîchen* droht (MF 145,18), entwirft nämlich Morungen das Szenarium einer Minnebeziehung, die "Erfüllung" in der *unio* findet: Der Mund wird "zur Vision der sich hingebenden und zugleich hinsterbenden *vrouwe* verdichtet"<sup>126</sup>, zum Sinnbild eines widersinnigen Systems: Die Minnedame, die aufgrund ihrer Idealität zum Lohn verpflichtet, ja

---

Narzissusmotiv und Spiegelraub. Eine Skizze zu Heinrich von Morungen und Neidhart von Reuenthal, in: Interpretation und Edition deutscher Texte des Mittelalters, FS John Asher, hg.v. Kathryn Smiths u.a., Berlin 1981, S.71-81; Christoph Huber, Narziß und die Geliebte. Zur Funktion des Narzißmythos im Kontext der Minne bei Heinrich von Morungen (MF 145,1) und anderen, DVjS 59 (1985), S.587-608; Ernst von Reusner, Hebt die Vollendung der Minnesangkunst die Möglichkeit von Minnesang auf? Zu Morungen *Ich hôrte ûf der heide* (MF XXIII; 139,19) und *Mir ist geschehen als einem kindelîne* (MF XXXII; 145,1), DVjS 59 (1985), S.572-586; Elisabeth Schmid, Augenlust und Spiegelliebe. Der mittelalterliche Narziß, DVjS 59 (1985), S.551-571; Klaus Speckenbach, Gattungsreflexion in Morungens Lied "Mir ist geschehen als einem kindelîne" (MF 145,1), FMST 20 (1986), S.36-53.

<sup>124</sup> Seltsame Blüten treibt die Interpretation bei folgenden: V. Kraus (Heinrich von Morungen, 21950) deutete die Verletzung der Dame als "Symbol ihrer Tränen beim Abschied" (S.87), Schwietering als "Entzug ihrer körperlichen Nähe und leiblichen Gegenwart" (S.84), Hruby als ein "Zeichen für irgendeinen Makel [...] der wie ein leichter Schatten über der strahlenden Vollkommenheit der Geliebten liegt" (S.9), und Räkel sah darin gar "das so gut wie unverhüllte Symbol eines Deflorations-Tabus." (S.107)

<sup>125</sup> Vgl. v. Reusner, S.583: "Der Schlüssel zum Verständnis des Liedes steckt, wie immer man es deuten mag, im Bild des verletzten Mundes." Anschließend leistet v. Reusner auf fast

eigentlich auch bereit ist, darf um ebendieser Idealität willen niemals lohnen, da sie im Moment der Hingabe verloren ginge. Dies bedeutet wiederum - da Minnesang in erster Linie von Männern für Männer kultiviert wurde - das dem minnenden *ich* selbst damit sein veredelndes "Spiegelbild", sein verbindliches Lebensideal, mithin die Möglichkeit, sich im Dienst an der Dame Vervollkommnung und damit gesellschaftliche Anerkennung, *êre* und *hôhen muot*, zu verschaffen, entzogen wäre. Und schließlich würde sich gar - auf Minnesangebene - der Minnesang als der immer wiederholte sprachliche Vollzug des körperlichen Nichtvollzugs von Minne<sup>127</sup> eliminieren.

Eine Pointe des Liedes liegt nun gerade darin, daß es die personifizierte *Minne* selbst ist, die diesen schmerzhaften Erkenntnisprozeß des *ich* initiiert und dabei noch als Freudebringerin der Menschheit apostrophiert ist: *Minne, diu der werelde ir vröude mêret,/ seht, diu brâhte in troumes wîs die vrouwen mîn* (MF 145,9f.). Das bedeutet zwar zum einen, daß das *ich* von höchster Stelle zur Einsicht seines aus Sicht der Minnedame verwerflichen *wâns* angehalten wird, zum andern aber - und das ist doch das Frappierende - daß Morungen hier explizit dafür sorgt, daß sich die *minne*, das Modell hoher *minne selbst*, *ad absurdum* führt und diskreditiert.

Die Überlegungen, die Morungen hier so eindrucksvoll in Szene setzt, finden sich auch bei Reinmar, etwa im Botenlied, wo die Dame das Verderbliche der *minne* hervorhebt:

*Des er gert, daz ist der tôt,  
und verderbet manigen lîp;  
bleich und eteswenne rôt,  
alse verwet ez diu wîp.  
Minne heizent ez diu wîp.  
unde mohte baz unminne sîn.  
wê ime, ders alrêst began.* (MF 178,29ff.)

Wesentlich subtiler geht Reinmar im berühmten Lied *Swaz ich nu niuwer maere sage* (MF 165,10) vor, wo er nicht nur die Dichotomie des Modells hoher *minne* deutlich macht, sondern gerade auch den literarischen, fiktionalen Charakter dieses Modells betont - in einer Deutlichkeit, die an Walthers Lied *Lange swîgen des hât ich gedâht*<sup>128</sup> (L 72,31) erinnert:

---

<sup>127</sup> Vgl. Hugo Kuhn, Zur inneren Form des Minnesangs, in: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung, hg.v. Hans Fromm, Darmstadt <sup>4</sup> 1969 (=Wege der Forschung XV), S.167-180 (bes. S.173f.).

Zwei dinc hân ich mir vür geleit,  
diu strîtent mit gedanken in dem herzen mîn:  
ob ich ir hôhen wirdekeit  
mit mînem willen wolte lâzen minre sîn,  
Oder ob ich daz welle, daz si groezer sî  
und sî vil saelic wîp bestê mîn und aller manne vrî.  
siu tuont mir beide wê:  
ich wirde ir lasters niemer vrô;  
vergêt siu mich, daz klage ich iemer mê. (MF 165,37ff.)

Es zeigt sich also, daß Morungen, gemessen an Reinmar und natürlich Walther, die Widersprüchlichkeit der *minne* wesentlich verhüllter darstellt: Zwar sucht das Bild des verletzten, ausblutenden Mundes in seiner Drastik seinesgleichen, doch es ist symptomatisch, daß es erst Wisniewski 1966 gelang, die Aussage dieses Bildes zu erschließen.

Wie reagiert nun das *ich* bei Morungen auf die Erkenntnis des absurden Wesens der *minne* : Es hebt zu *niuwer klage* (MF 145,19) an; diese ambige Wendung kann m.E. nicht nur bedeuten, daß der Minnende von neuem klagt, denn das hieße, daß der eben durchlaufene Erkenntnisprozeß keine Wirkung gezeigt hätte, sondern daß er auch eine neue Art der Klage, d.h. des Sanges, anstimmt. Beides verschärft die Widersinnigkeit der Situation:

Das *ich* muß einerseits seinen Sang wie gewohnt fortsetzen, denn das Dienstverhältnis besteht, da es sich um eine Traumvision handelte, unverändert weiter, die Minnedame ist - wie zu Beginn von Strophe vier bekräftigt wird<sup>129</sup>- vollkommen, und in der Tat wird das *ich* durch diesen Preis der Dame seiner traditionellen Rolle gerecht.

Andererseits aber sind Dienst, Sang und damit *minne* in der durch das Modell hoher *minne* fixierten Art unmöglich geworden: Das *ich* hat erkannt - und dies ist ja schon die Umsetzung des neu-artigen Sanges - daß es seine Minnedame *vor ungewinne/ vremen muoz und immer doch an ir bestân* (MF 145,27f.), d.h. Sang bzw. Klage nicht mehr über verweigerte Erfüllung, sondern, auf einer höheren und schmerzvolleren Bewußtseinsstufe, über die endgültige Einsicht in die absolute Aporie seines Tuns; das bedeutet für das minnende, und d.h. bei Morungen singende *ich* in letzter Verschärfung, daß es gerade durch die hohe Qualität seiner Kunst, das hohe Niveau seines Dienens und Singens, dieser Kunst, der *minne*, die Grundlage entzieht.

Und in der Tat scheint die Kunstform des Minnesangs aufgehoben, wenn das *ich* - im Fahrwasser der *niuwen klage* - dem *wân*, der doch in seinem unbeirraren Streben nach Erfüllung die wesentliche Bastion der hohen *minne* war, für immer entsagen, gleichzeitig aber - bar jeder

---

*vroude* und im Bewußtsein der Absurdität seines Tuns - weiterdienen muß.

Die besondere Problematik des "Narzißliedes" ergibt sich nun daraus, daß es - als Forum der Diskussion nicht nur von *minne*, sondern der Kunstform Minnesang - als unmittelbares Manifest seines Autors betrachtet wird. Dies ist, da auf der Ebene des Minnesangkonzpts, der das Lied in entscheidender Hinsicht zuzuordnen ist, Morungen evidentermaßen hinter seinem *ich* hervortritt, weitgehend legitim<sup>130</sup>. Andererseits muß stets beachtet werden, daß das *ich* eben nur ein fiktiver Entwurf des Dichters ist, daß Minnesang nichts mit Autobiographie zu tun hat, obgleich gerade in diesem Lied die Grenzen zu verschwimmen scheinen.

Doch es ist m.E. ein entscheidender Fehler auch der neueren Forschung<sup>131</sup> Wisniewskis, v. Reusners und Speckenbachs, das "Narzißlied" fast ausschließlich als Ausdruck einer Schaffenskrise oder existentiellen Einsicht Morungens zu interpretieren, die sich offensichtlich erst im Laufe seiner Tätigkeit als Schriftsteller und Sänger ergeben habe, so daß er sich schließlich gezwungen sah, seinen Sang einzustellen, seinen Beruf aufzugeben. So argumentiert etwa Wisniewski:

Seit er [Morungen] die Gefährdung der *vrouwe* erkannt hat, sind *wünne* und *gerender wân* [...] in ihm ausgelöscht. Er kann nicht etwas erhoffen, mag er auch wissen, daß es ihm nie zuteil wird, was für die Geliebte den Tod bedeuten würde. Damit ist es auch für ihn kein erstrebenswertes Glück mehr, und ist doch gleichzeitig gerade das, wonach sich jeder Liebende dem Wesen der Liebe gemäß sehnen muß. Durch diese Gedanken entzieht Morungen dem Minnesang die Grundlage und damit auch seinem eigenen bisherigen Verhalten und Schaffen [...] So wird Morungen dank konsequenten Denkens zur Negation seiner bisherigen Haltung als Minnesänger getrieben, und man kann sich fragen, ob er durch den Verzicht auf den *wân* nicht die ganze Konstruktion des Minnesangs, dieses Spiel mit dem ernstesten Ziel der Menschenbildung, ad absurdum führt.<sup>132</sup>

Der Hinweis darauf, daß Morungen im "Narzißlied" dem Minnesang - theoretisch(!) - die Grundlage entzieht, daß der Verzicht auf den *wân* die Gattung absurd erscheinen läßt, ist sicherlich richtig. Doch anderes ist nicht haltbar:

---

130 Vgl. Kap. 3..

1. Es ist nicht Morungen, der den *gerenden wân* unterhält oder irgend etwas von der Minnedame erhofft, sondern sein *ich*, da der Autor etwas real existierendes, die Dame aber fiktive Setzung dieses Autors ist, Morungen also keine reale Minnebeziehung unterhält.

2. Das Temporaladverbiale “seit” sowie die Wendung “dank konsequenten Denkens” deuten auf die überall anzutreffende, jedoch m.E. irrige Auffassung hin, daß Morungen eine gewisse Zeit in seinem Metier gebraucht habe, um den paradoxen Grundcharakter seines Arbeitsmaterials, des Modells hoher *minne*, zu erkennen. Dies erscheint in doppelter Hinsicht absurd:

Wenn man davon ausgeht, daß Morungen das “Narzißlied” als eines seiner letzten schrieb, aufführte und dann verstummte, so müßte man ihm, wo es doch angeblich um eine existenzbestimmende Erkenntnis geht, die Dummheit unterstellen, mehr als dreißig Lieder benötigt zu haben, um schließlich zur entscheidenden Einsicht in die Aporie der *minne* zu gelangen; eine Einsicht, die sich jedem interessierten Leser heute innerhalb kürzester Zeit erschließt.

Nimmt man andererseits, was glaubwürdiger wäre, an, daß Morungen früh oder gar von Anfang an die Problematik der hohen *minne* erkannt habe, und unterstellt man zusätzlich eine daraus resultierende Erschütterung seines beruflichen Ethos, so gäbe es von ihm überhaupt keine oder allenfalls ein paar Lieder.

Man darf davon ausgehen, daß Morungen von Anfang an, nicht erst im “Narzißlied”, um die systemimmanenten Widersprüche hoher *minne* wußte, daß dieses Wissen aber zu keiner Zeit in größerer Spannung zu seinem Beruf stand.

Speckenbach versucht, im Gegensatz zu Wisniewski und v. Reusner, das sich auch für ihn ergebende, vermeintliche Dilemma Morungen zu lösen, indem er im “Narzißlied” “nicht Aufhebung der Kunstform [i.e. des hohen Minnesangs] [...] sondern gerade Rückkehr zu ihr”<sup>133</sup> herauszulesen glaubt:

Aufgegeben wird einerseits der falsche, der *gerende wân*, der auf Erfüllung der Liebe gerichtet ist, vermieden wird auf der anderen Seite

---

Verzweiflung und Resignation. Zwischen diesen Extremen ist immer neu eine Balance herzustellen.<sup>134</sup>

Auch hier bedarf es der Korrektur: Zum einen ist es ungerechtfertigt, den *wân*, der auf Erfüllung gerichtet ist, als "falsch" zu bezeichnen; er bildet, wie auch Wisniewski zeigt, das Grundelement hoher *minne*, ohne ihn ist diese gar nicht definiert. Zum andern kann von einer "Balance" zwischen *vroide* und *leit*, von der Vermeidung von Verzweiflung und Resignation, keine Rede sein; vielmehr erreicht der Schluß des Liedes "den Tiefpunkt der Depression mit dem Verlust von Wunsch und Hoffnung."<sup>135</sup>

V. Reusner schließlich, der ebenfalls nicht zwischen dem Autor Morungen und dem Erzähler-*ich* differenziert, verfolgt einen ähnlichen Ansatz wie Wisniewski, obwohl seine Argumentation das Kernproblem des Liedes - wie es sich m.E. darstellt - näher erfaßt. Er geht davon aus, daß die Problematisierung der *minne* auf der Ebene der Fiktion für Morungen zugleich eine Infragestellung des Minnesangs als Kunst auf der Ebene der Wirklichkeit zwingend macht<sup>136</sup>:

Morungen sagt im Narzissuslied: Durch seine Liebe gefährdet der Liebende die Geliebte; aber er kann darauf nicht anders reagieren als mit neuer Liebe. Da die Liebe als Metapher für die Kunst gedeutet werden kann: Je Vollkommeneres die Kunst schafft, desto mehr nähert diese sich einer letzten Grenze. Auf diese Erkenntnis kann der Künstler aber nicht anders reagieren, als weiterhin Kunst, noch vollkommener, zu machen. Der Punkt, an dem diese Erkenntnis geschieht, ist der, wo sich die Minne, unverzichtbare Basis des Minnesangs, als desto absurder erweist, je mehr sich der Künstler dem Ziel seiner Anstrengung - im Fall Morungen: der mit Augen zu schauenden Konkretheit der Geliebten [...] nähert [...] Und so geschieht Morungen sein Unglück nicht innerhalb der Minnewirklichkeit [...] sondern es "geschah" ihm die Einsicht, daß er mit seiner Kunst die Minne, d.h. den Glauben an ihre Möglichkeit und daran, daß Minne Sinn ausdrückt, zerstört.<sup>137</sup>

Der Gedankengang v. Reusners ist klar: In dem Moment, wo die Kunst Morungen, sein Reflexionsniveau, eine solche Höhe erreicht, daß sich

---

134 Ebd.

135 Huber, S.592; Huber fährt fort: "Diese Bewegung bedeutet keine Absage an die hohe Minne, sondern gerade ein Festhalten an ihrem paradoxen Wert bis zur Selbstaufgabe." Immerhin spricht er in diesem Kontext nicht explizit von Morungen, sondern vom "Mann", der natürlich am Paradoxon der *minne* festhält. M.E. aber tut er dies nicht aus freien Stücken, sondern weil es - auf Minnesangebene - das System der hohen *minne* verlangt, denn solange Morungen als Dichter kein Alternativmodell präsentiert, muß er mit dem tradierten, absurden Modell operieren.

die Einsicht in die Absurdität der *minne* und damit seines Sanges einstellt, sei ihm der Boden entzogen; gerade die Qualität seines Dichtens werde ihm zum Verhängnis, denn er sehe sich nun selbst dem Dilemma ausgesetzt, einerseits an die Funktionalität und damit auch die didaktische Valenz der Gattung Minnesang nicht mehr glauben zu können, andererseits aber Minnesang als existenzsichernde Erwerbsquelle weiterhin praktizieren zu müssen. V. Reusner schreibt:

Es ist schwer abzuschätzen, wie sich diese - kaum anders als Resignation zu nennende - Einsicht zu Morungens Selbstverständnis als Minnesänger in der Hofgesellschaft verhält. Die Abhängigkeit seiner Kunst vom Glauben an die Minne, zumindest die Bereitschaft, sie wichtig zu nehmen, wird ihm ebenso bewußt gewesen sein wie seine persönliche Abhängigkeit von seinen Gönnern. Vielleicht hatte sich da, durch die konsequente Weiterbildung des traditionellen Minneschemas, eine Aporie aufgetan, die im Lied vom Spiegel thematisch wurde und die in der Kunst Morungens nicht mehr lösbar war. Wenn man immer wieder im verletzten Mund ein Defizit erkennt, hat man wohl recht. Es bestünde darin, daß Minne nur Kunst ist und nicht mehr als Kunst sein kann [...] Morungen hätte *in* seinen Liedern eine Konkretheit der Imagination erreicht, die ihn hoffnungslos machte, d.h. die gleichsam verloren, zum Tode bestimmt war, weil er erkennen mußte, daß er *mit* seiner Kunst an die gesellschaftlichen und geistigen Bedingungen des 12. Jahrhunderts gebunden blieb.<sup>138</sup>

Was v. Reusner hier zeichnet, ist ein pessimistisches, doch wohl in vielem treffendes Bild von den Bedingungen und Zwängen des Minnesangs zur Zeit Morungens, auf das hier, da es unmittelbar aus der Betrachtung des "Narzißliedes" erwächst und sich zudem in einigen Punkten mit meinen Schlüssen deckt, einzugehen lohnt, obgleich es dem Themenbereich Minnesangskonzept in manchem vorgreift.

Abweichend von v. Reusner und Wisniewski stelle ich mich - wie schon ausgeführt - gegen eine graduell sich entwickelnde und im "Narzißlied" kulminierende Einsicht Morungens in die Aporie der *minne* und plädiere dafür, daß er sich dieser Paradoxie des Grundschemas von Anfang an bewußt war. Folglich teile ich nicht die Ansicht, daß Morungen aufgrund dieser Einsicht "hoffnungslos" wurde, da das Dilemma in seiner Kunst nicht mehr lösbar schien.

Grundsätzlich erscheint mir deshalb das "Narzißlied" nicht als Manifest einer genuinen Schaffens- bzw. Identitätskrise Morungens, sondern seines profilierenden, qualitativ hochwertigen, das "Dilettantenmaß" weit übersteigenden Dichtens. Morungen präsentiert und offeriert sich dem Minnesangpublikum als einer, der es versteht, komplexe

---



Gedankengänge in ein Lied, ein Kunstwerk voller Vergleiche und Bilder zu kleiden.

Wenn er nun im "Narzißlied" die Dichotomie der hohen *minne* aufdeckt, beweist er nicht nur sein hohes Reflexionsniveau, sondern betont damit zugleich den reflexiven, literarischen Charakter des Minnemodells allgemein: *minne* als Fiktion, als gedankliches Konstrukt, das seinen Reiz und seine Relevanz gerade daraus bezieht, daß es von den professionellen Sängern immer wieder neu diskutiert, hinterfragt und erweitert wird; die kritische Auseinandersetzung mit der *minne*, wie sie in diesem Lied geschieht, ist Beweis dafür, daß Minnesang eben keinen planen, vorgefertigten Verhaltenskodex vermittelt, sondern "das Ringen um ein zutiefst wertbegründetes Hochgefühl zum Ausdruck bringt."<sup>139</sup>

Schließlich scheint - aus heutiger Sicht, da die Ästhetik als eigenständige Disziplin erst seit Mitte des 18. Jahrhunderts existiert - im "Narzißlied" der Sang als Kunst in seiner ästhetischen Valenz auf: Gerade in der Ästhetik dichterischer Sprache, im "schönen Wort", ist es möglich, das Paradoxe des Minnemodells zu Kunst zu formen, ins Kunstwerk zu bannen; d.h. Kunst erlangt kathartische Funktion, und vermittelt zugleich, indem sie sich dem Minnesangpublikum wie dem Sänger als hochwertig manifestiert, *vroide*, höfisches Selbstbewußtsein.

Auch bzw. gerade wenn man, wie es m.E. angebracht ist, die Aussage des "Narzißliedes" nicht als in die Resignation führenden Erkenntnisprozeß Morungens, sondern als Exempel dichterischer Qualität begreift, bleibt ein Problem bestehen: die Tatsache, daß ihm die Fragilität und Widersinnigkeit des Modells hoher *minne*, wie ich meine, von Anfang an bewußt gewesen sein muß.

Daraus ergibt sich in verschärftem Maße die Frage nach seinem beruflichen Ethos, oder - wie v. Reusner formuliert hat - nach der "Abhängigkeit seiner Kunst vom Glauben an die Minne, zumindest der [die] Bereitschaft, sie wichtig zu nehmen." Ist es denkbar - so muß man fragen -, daß Morungen zwar um die Aporie, die Unzulänglichkeit des Minnemodells weiß, daß er aber dennoch den Glauben an dessen Werthaftigkeit und damit den Glauben an den Sinn seiner Profession aufrechterhält?

Ich meine "ja": Denn was Morungen in seiner Dichtung entwirft, ist keine Realität, sondern eben ein Modell, ein Ideal, das Extreme in didaktischer Funktion exemplarisch als Orientierungswerte höfisch-adeliger Lebensführung präsentiert. Daß dem Minnemodell aufgrund seiner Irrealität das Potential seiner Absurdität immanent ist, hindert den Dichter nicht daran, es ernstzunehmen und zu bejahen als Möglichkeit, einerseits die eigene Existenz zu sichern, sich durch guten Sang zu

---

profilieren, andererseits der höfischen Gesellschaft, auf die er stets bezogen bleibt, *vroide* und *hohen muot* zu vermitteln und didaktisch auf sie einzuwirken. Und daß Morungen sein berufliches Ethos wahrt, sich selbst ehrlich ist, zeigt sich m.E. gerade darin, daß er sein Wissen um die Widersprüchlichkeit der *minne* auch in Dichtung umsetzt und nicht des schönen Scheins wegen verschweigt.

Andererseits ist nicht zu leugnen, daß Morungen als Berufsliterat Zwängen ausgesetzt ist, daß er - so v. Reusner - "mit seiner Kunst an die gesellschaftlichen und geistigen Bedingungen des 12. Jahrhunderts gebunden blieb." Im Vordergrund steht für ihn die persönliche, existentielle Abhängigkeit von seinen Gönnern, von den Erwartungen und Ansprüchen des Minnesangpublikums. D.h. in letzter Konsequenz: Selbst wenn er tatsächlich den Glauben an die *minne* und deren didaktische Relevanz verloren hätte<sup>140</sup>, selbst wenn das "Narzißlied" unmittelbarer, subjektiver Ausdruck von Resignation, eine Frühform von Erlebnislyrik im Goetheschen Sinne wäre, so mußte Morungen dennoch - wie auch sein lyrisches *ich* - weitersingen, der Gesellschaft weiter dienen.

Doch hier stößt die Interpretation des "Narzißliedes" an ihre Grenzen und wird zur Spekulation.

#### 4.6. Resümee

Im folgenden sind wesentliche Ergebnisse zu Morungens Minnekonzept kurz zusammengefaßt:

1. Eine klare Trennung von Minne- und Minnesangebene ist sinnvoll und zugleich problematisch; die Grenzen sind fließend, da sich auf Minneebene der Dienst des minnenden *ich* als Sang definiert und dieser dadurch beides zugleich ist: Dienst des *ich* an der Minnedame und - auf Minnesangebene - Dienst Morungens an der Gesellschaft.
2. Morungens Minnekonzept bedeutet einerseits ein Festhalten an tradierten Grundmustern und -motiven, andererseits Innovation durch programmatische Akzentuierungen mit dem Ziel der Profilierung: Als professioneller Minnesänger "lebt" er von der hohen Qualität und der distinguierenden Art seines Singens, die ihn sowohl vom "Dilettantismus" adeliger Nebenstundenpoesie als auch von seinen Berufskollegen abhebt und dadurch zum gesuchten Objekt höfisch-adeliger Repräsentationsbestrebungen macht.

---

<sup>140</sup>

3. Bei Morungen ist - trotz der vermeintlich programmatischen Strophe MF 132,19 (*Sît si herzeliebe heizent minne*) und entgegen der weitverbreiteten Meinung der Forschung - keine Abwertung des *minne*-Begriffs feststellbar. Vielmehr bestätigt sich die Notwendigkeit eines ernsthaften Umgangs mit dem Begriff und seinen Inhalten von *vroide* und *leit*.

4. Eine erste, wesentliche Akzentuierung im Minnekonzept Morungen ist die bis zum Äußersten getriebene Apotheose der Dame zum *summum bonum* und *summum pulchrum*, in der zugleich ihre absolute Unerreichbarkeit sinnfällig wird.

5. Aus der Exzeptionalität der Minnedame - und doch streng davon zu trennen - erwächst das wohl profilierendste Markenzeichen Morungenschen Dichtens: die äußerst plastische, bildgewaltige, vergleichs- und metaphernfreudige Darstellung der Minnewirkung der Dame. Hierbei rekurriert Morungen auf Bilder von herrscherlicher Übermacht, von Kampf, Fehde und Mord, von strahlenden und blendenden Lichterscheinungen und Gestirnen, v.a. der Sonne.

Man wird sogar sagen können, daß die Minnewirkung bei Morungen strukturbildende Funktion besitzt, insofern, als sie der Ausgangspunkt vieler Strophen oder gar Lieder ist.<sup>141</sup>

Ganz zentral ist Morungen Anliegen, die *minne* als überwältigende, unberechenbare, dämonisch (vgl. *Von den elben*) über den Menschen hereinbrechende Macht darzustellen. Er wendet sich dabei gegen jene, die in der *minne* nur auf den eigenen Vorteil, das schnelle Glück kalkulieren, und stellt als potentiell *minne*-würdig dagegen all die heraus, die bereit sind, ebenjene von ihr ausgehende Urgewalt - in ihrer ganzen dialektischen Schärfe von *vroide* einerseits und, wie es Morungen in der Minnewirkung betont, existenzgefährdender, tödlicher *nôt* andererseits - anzunehmen, zu bejahen.

Damit leistet Morungen eine ähnliche überständische Minnebegründung wie Walther, der ja Tugendadel über Geburtsadel stellt<sup>142</sup>, und erlangt damit selbst das Recht, am Minnewesen teilzunehmen.

Gleichzeitig erinnert Morungen Darstellung der *minne* aber an Gottfrieds *Tristan*: Zum einen in ihrer absolut unverfügbaren, unregulierbaren, unentrinnbaren und rücksichtslosen Macht<sup>143</sup>, zum

---

<sup>141</sup> Ausgangspunkt ganzer Lieder ist die Minnewirkung v.a. in MF 126,8; 133,13; 141,37; am Strophenanfang findet sie sich z.B. in MF 125,1; 126,24/32; 128,25; 129,25; 130,20; 135,19 usf.

<sup>142</sup> Vgl. Walthers Lied *Ir reinen wîp, ir werden man* (L 66,21): *Lât mich an eime stabe gân/ und werben umbe werdekeit/ mit unverzagetere arbeit,/ als ich von kinde habe getân,/ sô bin ich doch, swie nider ich sî, der werden ein,/ genuoc in mîner mâze hô.* (L 66,33ff.)

anderen mit Blick auf die Protagonisten seines Werkes sowie die von ihm als Adressaten propagierten *edelen herzen*, die ja in extremster Weise die Dialektik von *liebe* und *leit*, ja von *leit* bis in den Tod hinein, ertragen müssen, um minnewürdig zu sein.

6. Die der *swaere* des *ich* dialektisch beigeordneten, gelegentlichen *vroide*-Erlebnisse erwachsen mit innerer Notwendigkeit dem Wesen der *minne* und zugleich der auf Minnesangebene gegebenen Notwendigkeit Morungens, mit seinem Sang dem Minnesangpublikum *vroide* zu vermitteln, welche er in die liedimmanente Minnebeziehung einformuliert.

*Vroide* bezieht das *ich* aus dem fortgesetzten Preis der Dame, aus der reinen "Schau" ihrer Idealität, aus Rückerinnerung an die erste, glückverheißende Begegnung, aus der Hoffnung auf eine bessere Zukunft. sowie aus seinen Wunschvorstellungen von Gegengewalt.

7. Ein immer wiederkehrender, in den Akzentuierungen des Minnekonzpts (z.B. Preis der Dame, Minnewirkung oder "Gegengewalt") sich manifestierender Unterton deutet m.E. die Widersprüchlichkeit des Modells hoher *minne* an, die im "Narzißlied" dann, obgleich auch hier in interpretationsbedürftigen Vergleichen und Bildern, aufgedeckt wird. Das "Narzißlied" hat weniger als teleologischer Endpunkt einer inneren Erkenntnis Morungens und als daraus resultierende Resignation zu gelten, sondern eher als Ausdruck seines Reflexionsniveaus und damit seiner genuinen Begabung als Künstler. Die Erkenntnis der Dichotomie des Minnemodells scheint mit dem beruflichen Ethos kompatibel.

Das "Narzißlied" ist interpretatorisch jedoch nicht eindeutig festlegbar, so daß es auch als Zeugnis der Zwänge und Abhängigkeiten gedeutet werden kann, denen Morungens als Dichter des 12. Jahrhunderts auf Kosten seiner dichterischen und didaktischen Glaubwürdigkeit ausgesetzt war.

## 5. Zum Minnesangkonzzept Heinrichs von Morungen

### 5.1. Die Ausdifferenzierung des *ich* als Grundlage für die Literarisierung des Minnesangs

Im Zuge ihrer Professionalisierung tritt die Gattung Minnesang “in eine Phase der Explizierung ihrer Literarizität”<sup>144</sup> ein: Die Minneebene, auf der sich die Beziehung zwischen minnendem *ich* und Minnedame im Kontext der Minnegesellschaft als Fiktion abspielt, wird überlagert von einer quasi-realen Metaebene des Minnesangs, wo nun - infolge einer vom Autor, hier Morungen, suggerierten Scheinidentität, z.T. sogar einer tatsächlich zu konstatierenden Deckung von singendem *ich* und Sänger - die konkreten Aufführungsbedingungen von Minnesang, mithin also die Thematik rechten, und d.h. hier publikumswirksamen Singens, ebenso Beachtung finden wie die Frage nach der Leistungsfähigkeit der Gattung und damit des Sängers bei der Konstituierung adelig-höfischen Selbstwertgefühls und Selbstverständnisses.<sup>145</sup>

Ausschlaggebend für dieses Ausgreifen der Gattung auf ästhetische und soziale Faktoren bei Morungen ist die Ausdifferenzierung und damit Problematisierung seiner *ich*-Figur, die - vom herkömmlichen Minneherrn bis zum *alter ego* Morungen - in immer neuen Konturen erscheint:

1. Eine kleine Gruppe von Liedern konventioneller, einfacher Machart, welche deshalb jedoch nicht als unecht oder minderwertig zu bewerten, sondern vielmehr auf dem Hintergrund differenzierter Publikumsbedürfnisse sowie als *vroide*-betonte bis humoreske Gegengewichte zum *leit*-lastigen Grundtenor des Morungenschen Sanges zu sehen sind, präsentiert ein minnendes *ich*, das die Dame - oft verbunden mit einer erfüllungsverheißenden Geste oder Nachricht ihrerseits - in ungetrübter Freude preist (MF 122,1; 125,19; 147,17) oder seine Lage in tragikomischer Weise reflektiert, wie es etwa - v.a. mit Blick auf die durch die Aufführungsmomente gegebenen Möglichkeiten - in der Antithese von *neinâ neinâ nein,/ neinâ neinâ nein* und *jâ,/ jâ jâ jâ jâ jâ jâ* (MF 137,21ff.) verwirklicht scheint.

---

2. Fast durchgängig jedoch ist das minnende *ich* in der Dialektik von leidvoller Gegenwart und dennoch notwendigweise zu konstituierender *vroide* gefangen - ein Dilemma, das durch die spezifischen Akzentuierungen des Minnekonzepts durch Morungen noch verschärft ist.

Diesen beiden Erscheinungsformen des minnenden *ich* ist nun gemein, und darin liegt das Innovative, die Wurzel zur Literarisierung der Gattung, daß Morungen den Minnedienst des *ich* als Minnesang expliziert.<sup>146</sup> Wiederholt wird darauf hingewiesen, daß sich das minnende *ich* als singendes *ich* definiert<sup>147</sup>, daß ferner - *ex negativo* - Sang nur dann seine Berechtigung hat und von der Dame als Minnedienst überhaupt beachtet wird, wenn er sich nicht in der Gebärde permanenten Lamentos erschöpft<sup>148</sup>- ein Befund, der schon ins Zentrum des Morungenschen Minnekonzepts verweist.

Mit dem Bekenntnis des minnenden *ich* : *wan daz ich ir diende mit gesange,/ sô ich beste kunde, und als ir wol gezam* (MF 135,24f.) ist also bei Morungen von vorneherein eine Vermischung von Minne- und Minnesangebene bzw. -konzept gegeben.

Andererseits scheint hier zunächst noch nicht die dritte Erscheinungsstufe des *ich* bei Morungen erreicht, die Stufe nämlich, wo er eine Identifikation seiner selbst mit dem singendem *ich* evoziert, ja provoziert, wo v.a. die Gesellschaft nicht mehr nur als die der Minneebene immanente, die Mann-Frau-Beziehung unterstützende oder vereitelnde figuriert<sup>149</sup>, sondern - in fließendem Übergang zur Minnesangebene - als eine Minnesang fordernde und wertende.

Doch der Schritt vom minnenden gleich singendem *ich* gegenüber der Minnedame zum singenden *ich* (alias Morungen) gegenüber der Gesellschaft basiert auf einem erstaunlichen gedanklichen Paradoxon: Denn einerseits gibt, auf der fiktiven Minneebene, das *ich* vor, der Dame mit Gesang, und nur mit Gesang, zu dienen, sie durch seinen Preis zu

---

146 Vgl. Kap. 4.1.

147 Vgl. MF 122,27: *dar umbe ich si noch prîse*; MF 123,18f.: *Ir tuot leider wê/ beide mîn sprechen und mîn singen*; MF 141,8: *Die ich mit gesange hie prîse unde kroene*; v.a. MF 135,24 (sh. Text).

148 Vgl. MF 127,14f.: *nû ist diu klage vor ir dicke manicvalt/ gegen mîner nôt, swie sis niht erkenne*; MF 128,18ff.: *nu jâmert mich vil manger senelîcher klage,/ Die si hât von mir vernomen/ und ir nie ze herzen kunde komen*; MF 132, 30: *klaget ich ir mîn jâmer, sô stuont ir daz herze hô*; MF 134,117: *...swer sô vil geklaget, daz ze herzen niht engât* ; MF 136, 17ff.: *Ich hân sô vil gesprochen und gesungen,/ daz ich bin müede und heis von der klage [...] deswâr, mirn ist nâch werde niht gelungen*.

149 Vgl. unter dem Aspekt der hilfreichen, wohlwollenden Minnegesellschaft z.B. MF 127,16f.

erhöhen.<sup>150</sup> Andererseits aber sind die in der Fiktion als vom *ich* verfaßt zu denkenden Lieder - wie schon dargestellt<sup>151</sup> - keineswegs direkt an die Dame gerichtet; im Gegenteil: Es handelt sich um seelische Bestandsaufnahmen eines rekapitulierenden, in sich horchenden *ich*, das, indem es seine Gedanken zu Kunst formt, das Chaos seiner Gefühle zu ordnen, sein *leit* zu mindern vermag. Daß dieses *ich* in der Tat seiner Minnedame nicht mit Gesang *tête-à-tête* dient, steht fest; denn es ist die Minnewirkung, die immer wieder dafür sorgt, daß der Minnende überwältigt, seiner Sprache beraubt ist.<sup>152</sup> So kann er sogar vor Gott beteuern, überhaupt noch nie ein Wort an die Dame gerichtet zu haben: *Got weiz wol, daz si noch mîniu worte nie vernam* (MF 135,23).

Wo aber bleibt dann der Minnedienst? Es kann nur eine Lösung geben: Der *dienst mit gesange*, den das *ich* der Dame leistet, vollzieht sich - und zwar schon im Bereich der fiktiven Minneebene - indirekt über den öffentlichen Vortrag vor der Minnegesellschaft. D.h. das *ich* ist nun, in zeitlicher Distanz zur letzten Begegnung mit der Dame, imstande, ihren Preis in der (mittlerweile) geordneten Form schönen Sanges zu zelebrieren. Der unmittelbaren Macht der Minnewirkung enthoben, kann das *ich* seiner Minnedame umsomehr dienen, indem es deren absolute Idealität, gerade auch ihre überwältigende Wirkung, vor versammelter Gesellschaft besingt, publik macht (wobei die Besungene durchaus als Teil dieser beim Vortrag anwesenden, höfischen Gesellschaft gedacht werden darf, was natürlich der z.T. vertraulichen Anrede der Dame als "Du" eine besondere Bedeutung verleihen würde, da sie dann letztlich doch quasi-unmittelbar erfolgte).

Daß damit eine Zwischenstufe erreicht ist, auf der zwar noch *minne*-immanent argumentiert werden, d.h. Morungen als Autor in seiner Beziehung zum *ich* und zum faktischen Minnesangpublikum noch nicht bemüht werden muß, andererseits aber schon Minnesang-Spezifisches deutlich hervortritt, zeigt sich in zweierlei Hinsicht:

---

150 Wenn Morungen in MF 141,8 seinem *ich* die Worte in den Mund legt: *Die ich mit gesange hie prîse unde kroene*, so ist dies m.E. durchaus schon als Vorspiel zur späteren Radikalität Walthers zu begreifen: *mich enwil ein wîp niht an gesehen:/ die brâht ich in die werdekeit,/ daz ir muot sô hôhe stât* (L 73,1ff.).

Ebenfalls auf Walther zu verweisen scheint Morungen, wenn das *ich* die ethische Bewährungsprobe der *vroide in der swaere* einmal nicht besteht, sondern indirekt auf die Quelle allen Übels, d.h. seiner Niedergeschlagenheit und daraus resultierend der seines Publikums, verweist, nämlich auf die Unmöglichkeit von Erfüllung, mithin also die "Unmöglichkeit" des Modells hoher *minne*: *Ob ich iemer âne hôchgemüete bin,/ waz ist ieman in der werlte deste baz?/ gênt mir mîne tage mit ungemüete hin,/ die nâch vroiden ringent, den gewirret daz* (MF 137,34ff.).

151 Vgl. Kap.4.4.2.

152 Z.B. MF 135,29ff.: *Owê des, waz rede ich tumme?/ daz ich niht enrette als ein saeliger*

a) Die Minnegesellschaft darf auf Minneebene grundsätzlich nicht nur gedacht werden als das konventionelle Auftreten von *huotaere* und *wahtaere* oder aber von sympathisierenden Mitwissern, sondern als Medium, auf das das *ich* um des Dienstes an der Dame willen angewiesen ist. Auch tritt dieses Publikum dem Vortragenden - ähnlich der realen Minnesangebene - als Minnesang fordernde und wertende Gruppe entgegen, wengleich hier ja noch die Dame das eigentliche Ziel ist; doch die Tatsache, daß der Dienst in Form von preisendem Sang proportional zu dessen Qualität vom Publikum und v.a. von der Minnedame honoriert wird, daß beide Sang als *klage* ablehnen, verweist ganz deutlich auf *das* Kernstück Morungenschen Sanges im Kontext seines realen Publikums: *sanc ist âne vreude kranc*.

b) Schon auf Minneebene ist der oben explizierten Beziehung von *ich*, Dame und Minnegesellschaft die eigene Fiktionalität und Irrealität, die ja auf Minnesangebene im Singen vom Singen offen zutage tritt, immanent: Zum einen darin, daß das *ich*, um überhaupt dienen zu können, seine innersten Gedanken und Empfindungen veräußerlichen muß, und zwar nicht (nur) gegenüber der Dame<sup>153</sup>, sondern der ganzen Gesellschaft; seine Intimsphäre wird zur öffentlichen Angelegenheit. Zum andern darin, daß die Minnebeziehung, die - da von der Gesellschaft größtenteils tabuisiert - eigentlich *tougen minne* zu sein hätte (wie sie etwa Reinmar trefflich ins Bild des vor den *merkaere* errötenden und damit die Beziehung verratenden *ich* faßt<sup>154</sup>) und allenfalls ein paar Mitwisser dulden darf, dadurch, daß der Minnende der Dame via Sang vor der Gesellschaft dient, der ganzen höfischen Gesellschaft bekannt werden muß. (Man wird wohl sagen können, daß sich die Minnebeziehung hier ihrer eigenen Irrealität und Fiktionalität fast so deutlich überführt wie im Tagelied, wo die Wächter-Figur, um das leise Fortkommen des Minnenden bemüht, diesen lauthals von der Zinne rufend zum Aufbruch drängt und dabei - merkwürdigerweise - nur vom Minnepaar gehört wird.)

### 3. Wenn das *ich* bei Morungen in seinen ersten beiden Erscheinungsstufen gleichsam als ein zwar vom Dichter

---

<sup>153</sup> Gerade in bezug auf die Dame läßt Morungen sein *ich* zur Einsicht in die an sich widersinnige Notwendigkeit gelangen, seiner emotionalen Befindlichkeit, seiner Verehrung für die Minnedame, die über all dies bestens Bescheid weiß, überhaupt mit Worten Ausdruck zu verleihen. Dabei kommt das *ich* der Minneebene zu einer Erkenntnis, die ihm, da für ihn die Minnegesellschaft nur Mittel zum Zweck des Dienstes an der Dame ist, eigentlich gar nicht "zusteht", dafür aber umso größere Bedeutung erhält, wenn man den Gedankengang verfolgt, daß Morungen, um real singen zu können, auf die Fiktion eines *singenden ich* zurückgreifen muß: *Wolte sî mîn denken vür daz sprechen/ und mîn trûren vür die klage verstân,/ sô müese in der niuwen rede gebrechen* (MF 132,11ff.).

<sup>154</sup> Vgl. MF 176,30ff.: *Ich enkund ez nie verlân,/ horte ich dich/ nennen, ich enwurde rôr./*



geschaffenes, doch auf Minneebene weitgehend autark agierendes figuriert, so wird es auf einer dritten Stufe, die nun deutlich der Minnesangebene zuzuordnen ist, verstärkt zum erzähltechnischen Mittel eines Autors, der letztlich sich und seinem Publikum die herausragende Qualität seines Sanges und die höfisch-adelige Zuhörerschaft in ihrer maßgeblichen Funktion als "literarisch verständigtem Hörerkreis"<sup>155</sup> und letzte Orientierung seines Schaffens bestätigt.

Maßgeblich für diese Stufe ist eine nur teilweise zu veranschlagende Identität von singendem *ich* und Morungen: Einerseits spiegelt etwa das Ringen des *ich* um die rechte Art des Singens durchaus einen Erfahrungsbereich des Minnesängers Morungen wider, der ja von der Qualität seines Sanges lebt und mit seinem Sang einen wesentlichen Beitrag zur Konstituierung höfischer *vroide* liefert. Andererseits zeigt sich doch *gerade* hier, wie groß die Differenz zwischen Morungen und seinem *ich* auf dieser Stufe noch ist, wie sehr dieses *ich* vom Autor für seine Zwecke instrumentalisiert ist. Dabei ist - wie schon erwähnt - entscheidend, daß Morungen eine Identifikation seiner selbst mit dem minnenden und singenden *ich* evoziert, wenn er außer in allgemeinen Reflexionsstrophen *minne* in der Weise vergegenwärtigt, daß er in der Rolle des betroffenen *ich* stellvertretend den Ritus der *minne* vollzieht.<sup>156</sup>

Dies bedeutet nun, daß das fiktive *ich*, wenn es ganz konkret - angesichts einer seinen Klagesang ablehnenden Dame und Gesellschaft und, auf höherer Ebene, angesichts des in sich widersprüchlichen *minne*-Modells - über neue Möglichkeiten des Sanges, über *niuwen sanc* im Sinne eines Singens von *vroide* in der *swaere*, nachdenkt, dem Publikum als das *alter ego* Morungens erscheinen muß.

Tatsächlich aber ist das Gegenteil der Fall: Für Morungen stellt sich nämlich weder das Problem, trotz persönlicher *swaere* singen zu müssen (höchstens, wenn man die These vom "Narzißlied" als Manifest der Erschütterung seines beruflichen Ethos verfißt), noch etwa die Wahlmöglichkeit, sein Singen, sofern es nicht auf Zustimmung stößt, gleichsam aus Trotz einzustellen; vielmehr ist für Morungen - in krasser Verschärfung zu seinem *ich*, dem die Option von *singen* und *swîgen* zugestanden wird - Minnesang als Existenzgrundlage

---

obligatorisch, und damit in der Tat das Wohlwollen seines höfischen Publikums und Mäzens ausschlaggebend. Schließlich stellt sich für ihn, im Gegensatz zu seinem *ich*, auch nicht die Frage - zumindest nicht im Moment des Vortrags (!) -, wie nun der spezifische *niuwe sanc* als Antwort auf all die divergierenden Anforderungen an den Sänger auszusehen habe: Denn indem Morungen im Moment der Aufführung seinen für ihn typischen Sang von *minne*, so wie er sie definiert, seinem Publikum darbietet, ist dieser *niuwe sanc* ja schon Realität geworden!

Letztlich also benutzt Morungen auf dieser Ebene sein *ich* hauptsächlich dazu, auf einer fiktiven Ebene Widersprüche aufzubauen, die aufgrund einer evozierten Identität von Sänger und *ich* dem Publikum als ihn, Morungen, unmittelbar betreffende, reale Probleme erscheinen; indem er nun diese Widersprüche aufdeckt und v.a. in seinem Sang zugleich zu überwinden sucht, beweist er - auf einer Metaebene - eindrucksvoll sein Reflexionsniveau und profiliert damit seinen Sang, beweist seine Professionalität als Sänger.<sup>157</sup>

4. Die Literarisierung des Minnesangs erreicht da ihre stärkste Ausprägung, wo Morungen als Autor unmißverständlich hinter seinem *ich* hervortritt, wo dieses *ich* für ihn zum Sprachrohr persönlichster Überzeugungen und Anliegen wird: Zum einen gilt dies für *die* Kernaussage seines Minnesangskonzepts: *sanc ist âne vreude kranc*, auf die hin er nicht nur seinen Sang in Inhalt und Ziel, sondern auch sein Publikum als aktiv mitzuwirkendes verbindlich verpflichtet. Zum andern ist damit Morungens Bekenntnis zu seinem Singen gemeint: *wan ich dur sanc bin ze der welte geborn*, welches - wie sich zeigen wird - mit seiner Ausrichtung auf *vroide* aufs engste zusammenhängt und in dem er sich und seinen Sang als unentbehrlich für die höfische Gesellschaft definiert. Schließlich ist eine völlige Identität von Autor und singendem *ich* da zu konstatieren, wo sich Morungen gegen ein falsches Verständnis von *minne*<sup>158</sup> bzw. gegen eine oberflächliche Auffassung von *vroide* wendet.

---

## 5.2. *Sanc ist âne vreude kranc* (MF 123,37) – zu Inhalt und Leistung von Morungens Minnesang

Wenn sich das singende *ich* und damit Morungen selbst<sup>159</sup> in jenem vielzitierten, programmatischen Vers *sanc ist âne vreude kranc* (MF 123,37) auf das Element der *vroide* als für die Gattung Minnesang konstitutives verpflichten, so meint *vroide* - wie noch ausführlich zu zeigen sein wird - grundsätzlich zweierlei:

Erstens geht es um den Inhalt von Minnesang, der *vroide*-Momente enthalten muß. Dabei knüpft Morungen an sein Minnekonzept, sein Verständnis von *minne* an: In demselben Maße, wie das minnende *ich* in seiner Minnebeziehung lebenswichtige *vroide* in der *swaere* erlebt, ist es als singendes *ich* auch verpflichtet, diese Dialektik in seinem Sang, der ja Dienst an der Dame vor der Gesellschaft ist, wiederzugeben. Allerdings verfällt das singende *ich* angesichts des stets dominanten Grundtenors des *trûren* immer wieder in *klage*, was wiederum Unmut und Sanktionen seitens der Dame und der Gesellschaft hervorruft. Den Weg des *ich* aus diesem Dilemma stellt Morungen nun dar als das Ringen um einen *niuwen sanc*, als die "definitorische Suche nach dem richtigen Singen von der richtigen *vroide*, die Leid nach der Maßgabe des Morungen-Ichs akzeptiert und integriert hat."<sup>160</sup> Entscheidend dabei ist, daß Morungen, indem er sich als Vortragender in die Rolle des singenden *ich* begibt und sich dabei bald beschwörend, bald um Rat bittend an sein Publikum wendet, diesem tatsächlich erscheinen muß als einer, der - im Moment des Vortrags - nicht nur über die rechte Art des Singens reflektiert, sondern auch zugleich zu einer befriedigenden Lösung gelangt. In Wirklichkeit jedoch dient ihm die Dramatisierung der Suche nach dem *niuwen sanc*, wie schon erwähnt, zur Profilierung seines dichterischen Könnens und zur Propagierung seines Verständnisses von *minne* und damit seines gesellschaftlichen Anliegens.

Zweitens definiert sich *vroide* als gesellschaftliche Grundlage und Leistung der Gattung. In diesem Zusammenhang treten der rollenspielartige, zeremonielle Aufführungscharakter sowie die "Gebrauchsfunktion"<sup>161</sup> von Minnesang deutlich zutage. Wenn nämlich Minnesang - und all dies meint ja der Vers *sanc ist âne vreude kranc* - nicht nur *vroide*-Elemente beinhalten, sondern auf *vroide* basieren und *vroide* abgeben soll, so wird damit zum einen die Abhängigkeit der Gattung und damit Morungens von einem höfisch-adeligen Publikum

---

<sup>159</sup> Vgl. Kap. 5.1.

deutlich, welches bereit ist, sich auf das in den Liedern propagierte Verständnis von *minne* (und damit von *vroide*) als Orientierungsmuster und Möglichkeit der Verständigung über adelige Identität zu verpflichten; zum andern aber zeigt sich, daß Minnesang - neben anderen Formen höfischer Unterhaltung<sup>162</sup> - den verbindlichen Anspruch und v.a. das Potential hat, aufgrund seiner "literarischen Werte und Werthaltungen"<sup>163</sup> zur gemeinschaftlichen, "idealen Selbstdeutung der feudalen Oberschicht"<sup>164</sup>, ja zur Repräsentation "adeliger Herrschaftswürdigkeit"<sup>165</sup> beizutragen.

Im folgenden soll anhand der drei programmatischen Lieder *Mîn liebeste und ouch mîn êrste* (MF 123,10), *Ez ist site der nahtegal* (MF 127,34) und *Leitliche blicke* (MF 133,13) sowie weiterer wichtiger bzw. erläuternder Textstellen v.a. der Gehalt des *vroide*-Begriffs bei Morungen expliziert werden. Dabei wird sich zeigen, daß Morungen, im Schutze seines singenden *ich*, z.T. scharfe Kritik übt, wenn er jene verurteilt, die *vroide* nur als einseitiges, oberflächliches Frohsein und damit *minne* wie Minnesang als Spielerei verstehen.

### 5.2.1. *Mîn liebeste und ouch mîn êrste* (MF 123,10)

Das erste der drei zu behandelnden, für Morungen's Minnesangkonzept programmatischen Lieder, welches auch den schon häufig zitierten Kernsatz *sanc ist âne vreude kranc* sowie die Verpflichtung zum *niuwen sanc* enthält, erweist sich als das der Interpretation zugänglichste. Im Kontext dieses Liedes wird v.a. auch die Interdependenz von Autor und Publikum wie auch die "spezifische Gesellschaftlichkeit der Gattung"<sup>166</sup> Minnesang offenbar.

Das Lied setzt ein mit dem Verweis des *ich* auf seine gegenwärtige, *vroide*-ferne Verfassung, jedoch verbunden mit der Rückerinnerung an eine glückliche Vergangenheit, als die Dame, die explizit als *daz hohste und ouch daz hêrste/ an dem herze mîn* (MF 123,14f.) gepriesen wird, noch Anlaß zu *vroide* gab: *Mîn liebeste und ouch mîn êrste/ vreude was ein wîp* (MF 123,10f.). Hierbei fällt auf (und beweist zugleich, daß nicht Morungen selbst als *ich* um einen *niuwen sanc* ringt, sondern dieses Ringen anschließend "inszeniert"), daß schon in den ersten Zeilen dieses

---

<sup>162</sup> Vgl. Joachim Bumke, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, Bd.1, München 1986, S.301-313.

<sup>163</sup> Ebd.

<sup>164</sup> Ebd.

Liedes, noch bevor also die Suche des singenden *ich* nach einer neuen Art des Singens einsetzt, dieses "Ziel" der Vereinigung von *leit*-Erfahrung und *vroide*-Forderung in zweierlei Form verwirklicht ist: zum einen im sängerischen Rückgriff auf die ehemals verheißungsvolle, freudespendernde Dame, zum andern in der preisenden Vergegenwärtigung ihrer Idealität!

Die anschließende Begründung für das *trûren* (MF 123,21) des *ich*, sein bisheriges Singen nämlich, welches den Unwillen der Dame erregt (MF 123,18f.), bezeichnet den eigentlichen Startpunkt seiner Suche nach neuem Sang.

Doch zunächst begreift das *ich* noch nicht, weshalb sein Sang unerwünscht ist, und fügt sich widerwillig und ohne Einsicht in das von der Dame ausgesprochene Singverbot (MF 132,24), welches sicherlich, schon allein angesichts der unantastbaren Idealität der Dame, dabei nicht als Akt der Willkür, sondern als berechtigte Reaktion auf einen nur von *klage* geprägten und damit unakzeptablen Sang des *ich* zu bewerten ist. So ist es bezeichnend, daß das *ich*, als es wieder zu singen aufgefordert wird<sup>167</sup> (MF 123,26), fast trotzig erklärt, er werde genauso singen, und d.h. klagen, wie früher; und überhaupt, es gehe doch nicht an, daß die Dame ihn - offensichtlich ohne Grund - ignoriere, ihm die kalte Schulter zeige:

*solde ich singen mê,  
daz taet ich als ê.  
wie zîmt mîner vrouwen daz,  
Daz si mîn vergaz  
und verseite mir ir hulde?*

Doch letztlich überwiegt der Schmerz über die Zurückweisung durch die Dame (MF 123,32f.), so daß zu Beginn der dritten Strophe die innere Bereitschaft des *ich*, die Angemessenheit seines Sanges zu überdenken, hergestellt ist.

Folglich wendet sich das *ich* nun mit der Bitte um Rat an sein weibliches Publikum: *Nu râtent, liebe vrouwen,/ waz ich singen muge,/ sô daz ez iuch tuge!* (MF 123,34ff.) Stellvertretend für seine Dame sollen sie ihm helfen, zu einer adäquaten Form des Singens und Dienens zu finden. Dabei ist sich das *ich* - angesichts seines vorherigen Beharrens auf *klage* erstaunlich genug - selbst bewußt, daß sein Sang der grundlegenden Maxime: *sanc ist âne vreude kranc* (MF123,37) entsprechen muß. Es ist also davon auszugehen, daß das *ich* stets um die

---

<sup>167</sup> Diese Aufforderung der Dame an das *ich*, wieder zu singen, verweist m.E. schon auf die

Bedeutung und Validität dieses Grundsatzes gewußt hat, daß es ihm aber - angesichts seiner desolaten *zît [...] âne vreude und âne wunne* (MF 124,4f.) - bisher eben *nicht* möglich war, zu einem Kompromiß zu finden, und er deshalb nur zu klagen verstand. Entsprechend schließt die Strophe mit der nochmaligen Bitte um Hilfe, nun ganz konkret mit dem Ziel, einen *niuwen sanc* zu erlernen, der - als Symbiose von *vroide* und *leit* - der Dame (wie auch der dazwischengeschalteten Gesellschaft) als echter Dienst zu *vroide* und *êre* gereicht.<sup>168</sup>

Interessanter und wirklich bedeutsam wird diese dritte Strophe jedoch, wenn man ihre konkrete Aufführungssituation in Betracht zieht, die liedimmanente Ebene also verläßt: Morungen singt für ein höfisch-adeliges Publikum, das er für sein spezifisches Verständnis von *minne* und damit für seine Art, von *minne* zu singen, gewinnen will. Dabei ist er einerseits auf die Partizipation seines Publikums angewiesen und muß diesem andererseits vermitteln, warum es lohnt, sich stets von neuem auf das im Minnesang propagierte Programm zu verpflichten.

Aus diesen Gründen schlüpft Morungen in die Rolle des minnenden und singenden *ich*, präsentiert sich als einer, der unmittelbar von der *minne* betroffen ist und zunächst nicht weiß, wie er - angesichts ihres *leit*-Gehalts - überhaupt noch *vroide* zu empfinden und zu vermitteln vermag. Doch auch das Publikum ist aufgerufen, seine Rolle einzunehmen, mitzuspielen. Zweimal, zu Beginn und am Ende der Strophe, wird es von Morungen adressiert und eingeladen, sich hier und jetzt auf Minnesang einzulassen.

---

168 M.E. ist es entscheidend, hier eine klare Trennung zwischen Morungen und seinem singenden *ich* vorzunehmen: Das singende *ich* als minnendes *ich* hat in erster Linie den Dienst an seiner Dame im Auge; wenn es die höfische Minnegesellschaft adressiert oder um Rat fragt, dann nur deshalb, weil ihm der direkte sprachliche Kontakt zur Dame verwehrt ist und der Vortrag vor der Gesellschaft - die durchaus wertende, die Qualität des Sanges u.U. an die Dame weiterleitende Instanz ist - das einzige Medium ist, mit Hilfe dessen sich Dienst als Sang vollziehen kann (vgl. Kap. 5.1.). D.h. die Gesellschaft ist hier noch Mittel zum Zweck, die Bitte um Rat ist zu verstehen als tatsächlicher Ausdruck eines Dilemmas, in dem sich das *ich* befindet. (Vgl. dagegen Hirschberg, die ausdrücklich von "liedimmanenten Aktivitäten" [S.126] spricht, wenn sie eine "Beschwörung" der Gesellschaft durch den "Sänger"[S.125], eine ausdrückliche Verpflichtung auf den "*vroide*-Gehalt des Minneprogramms" [S.126] konstatiert, Vorgänge also, die sich erst im Zusammenspiel von Morungen und seinem realen Publikum vollziehen.)

Ganz anders Morungen: Sein alleiniger Adressat kann natürlich nur sein Minnesangpublikum sein; diesem *vroide* zu vermitteln, es durch gemeinsamen Vollzug des Ritus *minne* auf deren Werte einzuschwören, ist seine Aufgabe. Und während das singende *ich* die zentrale Bedeutung des Satzes: *sanc ist âne vreude kranc* zwar anerkennt, offensichtlich aber keine rechte Verbindung zu seinem Problem des *niuwen sanc* findet, ist der Bezug völlig klar, wenn man sich der Bedeutung von Minnesang als Singen von der *minne* bewußt bleibt: Analog zu Morungen Definition von *minne* als *vroide* in der *swaere* kann *sanc ist âne vreude kranc* nur einen Sang meinen, der beides, *vroide* und *leit*, enthält. Damit trägt Morungen Kernthese das Phänomen des *niuwen sanc* schon in sich, damit kann

*Nu râtent, liebe vrouwen,/ waz ich singen muge, sô daz ez iuch tuge!* - Morungen wendet sich fast flehend an sein weibliches Publikum, welches nun gleichsam als Kollektiv die Rolle der Minnedame spielt, und erhofft sich Ratschläge, wie er zu singen habe. Daß er dabei die weibliche Hörerschaft (*iuch*) und nicht etwa "seine" Dame zum Maßstab seiner Bemühungen macht, stellt wohl eine bewußte Illusionsdurchbrechung dar mit dem Ziel, sein Publikum für sich zu gewinnen. Überhaupt kann man hier von einer *captatio benevolentiae* sprechen, denn indem Morungen sein weibliches Publikum um Rat bittet, spricht er ihm die sachliche Kompetenz zu, in Fragen der *minne* und des Minnesangs qualifizierte Antworten zu finden.

Doch diesem schmeichelnden Miteinbezug des Publikums ist m.E. auch ein Anspruch Morungens einformuliert. Seiner Bitte um Rat zu Beginn der Strophe folgt - vergleichbar mit Walthers rhetorischer Frage *Saget mir ieman, waz ist minne?* (L 69,1) - umgehend die eigene Lösung: *sanc ist âne vreude kranc* - Lösung deshalb, weil das Publikum bei allem Spiel weiß, daß Morungen nicht etwa wirklich in Verlegenheit ob einer rechten Art des Sanges ist. Ähnliches gilt am Ende der Strophe: Wenn Morungen hier seine gesamte Hörerschaft zu Rate zieht - *nû lâ sehen, wer mich gelêren kunne,/ daz ich singe niuwen sanc!* -, dann nicht deshalb, weil er - der ja diesen *niuwen sanc* schon verwirklicht hat - diesbezüglich Hilfe bräuchte.

In beiden Fällen geht es daher um mehr als die bloß spielerische Aufforderung, Minnesang zu zelebrieren: Indem Morungen seinem Publikum Kompetenz in Sachen *minne* bestätigt, es gleichsam mit sich auf eine Stufe stellt, hält er es unmißverständlich (*nû lâ sehen...!*) dazu an, sich über das eigene Verständnis vom Wesen der *minne*, mithin über die Bedeutung, den Sinn von Minnesang Rechenschaft abzulegen. Das Publikum wird so, eigentlich *wann immer* es am Ritus Minnesang teilnimmt, dazu aufgefordert, den Ist-Zustand, d.h. seine tatsächliche Verpflichtung gegenüber dem Modell *minne*, mit dem Soll, d.h. dem diesbezüglichen Optimum, zu vergleichen und gegebenenfalls Korrekturen vorzunehmen.

Es liegt nun auf der Hand, daß dieser Prozeß, der letztlich Grundlage für das Funktionieren und den gesellschaftlichen Nutzen von Minnesang ist, v.a. dann wirkungsvoll ablaufen kann, wenn sich das Publikum unmittelbar angesprochen und dadurch auch in seiner Fähigkeit, sich mit dem Vorgetragenen verantwortungsvoll auseinanderzusetzen, bestätigt fühlt. Entsprechend häufig finden sich bei Morungen - neben den bereits erwähnten - solche Stellen, durch die das Publikum immer wieder zur

aktiven Teilnahme am Minnesang und damit, z.T. äußerst kritisch, zum Nachdenken angeregt wird.<sup>169</sup>

Die unverzichtbare Leistung dieser Verfahrensweise, gerade in bezug auf den im vorliegenden Lied zu erörternden Grundsatz von Morungens Minnesang: *sanc ist âne vreude kranc*, soll anhand zweier weiterer Lieder exemplarisch dargestellt werden:

*Sach ieman die vrouwen,/ diu man mac schouwen/ in dem venster stân?*  
- So beginnt das erste der beiden Lieder (MF 129,14), und das Publikum wird von Morungen unmittelbar in das Rollenspiel *minne* hineingezogen. Die Minnedame, Inbegriff höfischer *vroide* und Vollkommenheit, wird dem Publikum in ihrer ganzen Idealität, in ihrer Macht, *vroide* zu vermitteln, präsentiert:

*diu vil wolgetâne  
diu tuot mich âne  
sorgen, die ich hân.  
Si liuhtet sam der sunne tuot  
gegen den liechten morgen.  
ê was si verborgen.  
dô muost ich sorgen.  
die wil ich nu lân. (MF 129,17ff.)*

Doch diese *vroide* ist für das Publikum eben nur dann nachvollziehbar und kann nur dann auf Morungens Hörerschaft übergehen, wenn diese sich gleichzeitig, im Moment der visionären Betrachtung der Dame, "als eine um die Minne in ihrem Zentrum versammelte konstituiert."<sup>170</sup>

Daß *vroide* dabei nicht mit oberflächlichem Vergnügtsein zu verwechseln ist, machen die folgenden Strophen deutlich: Zwar wendet sich Morungen auch zu Beginn der zweiten Strophe an seine Hörer und versucht, sie auf das Bild der *schönen* (MF 129,28), die damit weiterhin potentiell *vroide*-stiftend ist, einzuschwören; doch die Dame, die eben noch - gemäß der Morungenschen Minnewirkung - allen die Sinne geraubt hat, ist verschwunden; Morungen als singendes *ich* und all diejenigen aus dem Publikum, die sich auf dieses visionäre Geschehen

---

<sup>169</sup> Vgl. MF 126,30ff.: *Und ir hôher muot [...] und daz wunder, daz man von ir tugenden seit* ; MF 127,2: *ich lieze iuch sehen mîne schoene vrouwen* ; MF 127,38: *Sît daz ich nu singen sol* ; MF 128,6-13 passim; MF 128,28: *swer mich ruomes zihen wil* ; MF 132, 14 ff. (vgl. Kap. 4.3.); MF 133,21: *Maniger der sprichet* ; MF 133,33: *Al diu welte si sol durch ir schoene gerne sehen* ; MF 135,12: *seht, des wundert mich* ; MF 137,34-138,2 passim; MF 138,17: *Ich waene, ieman lebe, der mînen kumber weine*, MF 143,7: *sô ist daz aber mîn hoehste klage,/ daz uns beide, an sange, an vroide, missegât* ; MF 145, 10: *seht, diu brâhte in troumes wîs die vrouwen mîn* ; MF 145,33f.: *Ich wil ein reise./ wünschent, daz ich wol gevar* ; MF 146,3f.: *Helfent singen alle,/ mîne vriunt, und zieht ir zuo/ mit <...>*



verpflichten lassen, sind in einen *vroide*-fernen, fast todbringenden Zustand versetzt. D.h. aus der reinen *vroide*, die anfangs im Anblick der Dame erfahrbar war, ist nun jene Mischung von *liebe und [...] leide* (MF 33) geworden, die ja nicht nur für Morungens Auffassung von *minne* bezeichnend ist. Zugleich aber weist Morungen seinem Publikum den Weg zurück zu ungetrübterer *vroide* : nämlich, indem man der Dame nachgeht (MF 129,28), bewirkt, daß sie wieder *ze trôste kome* (MF 129,31) - und das meint, auf der abstrakten Ebene der Interaktion von Autor und Publikum, doch nicht anderes, als daß man sich stets von neuem zu Idee und Werten der *minne* im Rahmen der Aufführung von Minnesang bekennt.

In der dritten Strophe schließlich setzt sich die dialektische Darstellung von *minne* fort: Morungen entwirft das Bild "seines" Todes und ruft die Anwesenden auf, an seiner *nôt* (MF130,4), verursacht durch die (vermeintlichen) Verfehlungen der Dame, teilzuhaben.

Während Morungen in diesem Lied zunächst die Leistung von Minnesang demonstriert, unter Mitwirken des Publikums *vroide* abzugeben, dann jedoch auch darauf hinweist, daß *vroide* ohne *leit* im Rahmen von *minne* nicht zu haben ist, nimmt er im Lied *Uns ist zergangen der lieplîch summer* (MF 140,32) - wie Hirschberg eindrucksvoll aufzeigt<sup>171</sup> - die gegenläufige Richtung.

Das Lied setzt ein mit dem Versatzstück des Natureingangs; in den Erscheinungen der Natur spiegelt sich die emotionale Befindlichkeit des *ich* : Der Sommer als Zeit der Lebensfreude und Liebesverheißung ist vorbei, wo man einst - unverhülltes Symbol für die erotische Erfüllung - Blumen brach, liegt nun der Schnee (MF 140,32ff.). Ebenso bekennt sich das *ich* zu seinem *kummer* (MF 140,34), der *tuot so wê* (MF 140,35).

Und wieder beschwört Morungen vom ersten Wort an die Gemeinschaft seiner adeligen Zuhörer als eine um ein Minnegeschehen versammelte: *Uns ist zergangen der lieplîch summer./ dâ man brach bluomen, da lît nu der snê*. Das liederöffnende *Uns*, im folgenden Vers abgewandelt zum allgemeineren *man*, "schließt dabei Sänger und Gesellschaft zu einem [...] Kollektiv zusammen"<sup>172</sup>, für das - wie für das *ich* - *kummer* angesagt ist. Doch schon im nächsten Augenblick erinnert Morungen sein Publikum an die stets verfügbare *vroide*-Möglichkeit im Rahmen seines Sanges, die Schau der Dame in ihrer Vollkommenheit: *Jâ klage ich niht den klê,/ swenne ich gedenke an ir wîplîchen wangen,/ diu man ze vroide so gerne ane sê* (MF140,36ff.). Durch das *man* ist die Hofgesellschaft nun konkret aufgerufen, das Bild der Minnedame zu

---

<sup>171</sup> Hirschberg, *op. cit.*, S. 100.

<sup>172</sup> Hirschberg, *op. cit.*, S. 100.

evozieren und dadurch, als Nachhandelnde Morungens und seines *ich*, *vroide* zu erfahren.

Ganz forciert äußert sich das Bestreben Morungens, seinem Publikum *vroide* zu vermitteln, in den folgenden Strophen: Zu Beginn der zweiten Strophe “ruft der Sänger wie ein Magier die Gestalt der *vrouwe* Gleichsam in Existenz, bis die Minnedame als >Dame Minne< zur Erscheinung gebracht ist, [wobei] die >Beschwörung< [...] durch die imperativisch ans Publikum gerichteten Wortgesten zu einem Werk der Gemeinschaft [wird]”<sup>173</sup>:

*Seht an ir ougen und merkent ir kinne,  
seht an ir kele wız und pruevent ir munt.  
si ist ane lougen gestalt sam diu Minne. (MF 141,1ff.)*

Zwar kommt im Motiv der Minneverwundung und des Sinnverlustes durch Minnewirkung dann wieder kurz eine typisch Morungensche Thematisierung der gefährdenden, potentiell tödlichen Seite von *minne* ins Spiel (MF 141,5f.), doch zugleich “erscheint” die Dame als einzige Heilmoglichkeit, also als Quell letztlicher *vroide* : *genade, ein küniginne, du tuo mich gesunt* (MMF 141,7).

Hirschberg resümiert mit Blick auf die zweite Strophe:

Im Liedvorgang wird die Morungen-Dame, auf die der Sänger sein Publikum einschworen will, sukzessive présent gemacht, bis ihre Vergegenwärtigung in der Du-Anrede kulminiert. In seine emphatische Gnadenbitte zieht das Ich alle, die sich mitnehmen lassen, mit hinein.<sup>174</sup>

In der dritten Strophe schließlich findet die Konstituierung von *vroide* seitens des höfischen Publikums via gemeinschaftlicher Verpflichtung auf den *vroide*-Gehalt des Modells *minne* sowie der Gattung Minnesang ihren Höhepunkt in der nochmaligen Zelebration des ultimativen Wertes der Dame:

*Die ich mit gesange hie prıse unde kroene,  
an die hat got sinen wunsch wol geleit.  
in gesach nu lange nie bilde alsô schoene  
als ist mın vrouwe; des bin ich gemeit.  
Mich vroit ir werdekeit  
baz danne der meie und alle sın doene,  
die die vogel singent; daz sı iu geseit. (MF 141,8-14)*

---

Im Verlauf des Liedes (*hie*) hat Morungen (*Die ich mit gesange...*) sein Publikum damit aus einem *vroide*-fernen Zustand des *kummer* herausgeführt und ihm über die gemeinsame Identifikation mit seinem *ich* in der preisenden Vergegenwärtigung der *vrouwe* die Teilhabe an *vroide* ermöglicht.<sup>175</sup>

Ob und wie weit das Publikum nun diesem Angebot nachkommt, bestimmt seine Berechtigung, an Minnesang teilzunehmen, sowie den Wirkungsgrad der Gattung. Deshalb unterstreicht Morungen mit dem liedschließenden Appell *daz sî iu geseit* nochmals, "daß der *vroide*-Gehalt des Minneprogramms, den er [der Sänger] verkündet (*mich vroit ir werdekeit*) hier und jetzt und auch weiterhin ohne aktives Mitwirken derer, die sich davon betreffen lassen wollen, nicht zu haben ist."<sup>176</sup>

Zurück zur dritten Strophe des Liedes *Mîn liebeste und ouch mîn êrste*, in deren Zentrum - umrahmt von der Einladung, ja Aufforderung an das Publikum, sich auf das evozierte Geschehen einzulassen und den eigenen Standpunkt zu überdenken - die Quintessenz von Morungen's Minnesangprogramm steht: *sanc ist âne vreude kranc*.

Anhand der beiden Lieder *Sach ieman die vrouwen* und *Uns ist zergangen der lieplîch summer* ist - meine ich - deutlich geworden, was Morungen meint, wenn er den *vroide*-Begriff in den Mittelpunkt seines Sanges stellt. *Vroide* bezeichnet Grundvoraussetzung, Inhalt sowie Leistung und Intention von Minnesang:

1. Auf inhaltlicher Ebene meint *vroide* bei Morungen grundsätzlich einen Sang, in dem sich sein Verständnis von *minne* als Dialektik von *liep* und *leit* spiegelt; dem Stoff des Minneliedes, der Minnebeziehung, der Erlebnissphäre des minnenden *ich*, ist die *vroide in der swaere*, die sich dann im Lied des singenden *ich* manifestiert, immanent.

Natürlich trifft man auch bei Morungen auf Strophen und Lieder, in denen die *vroide* nicht unbedingt mit *leit* verbunden ist. Dies ist verständlich: Das Publikum will sich nicht ständig in der Auseinandersetzung mit einem ambigen *vroide*-Begriff ethisch bewähren müssen, sondern ab und an ungetrübte *vroide* vorgeführt bekommen, zumal dies - wie das Lied *Uns ist zergangen* (MF 140,32) gezeigt hat - den Intentionen Morungen's durchaus nicht zuwiderlaufen muß.

Überhaupt ist eines klar: Von der Qualität, Variabilität und Popularität sowie vom Identifikationsangebot seines Sanges hängt es einzig und allein ab, ob sich das Publikum überhaupt mitnehmen und belehren läßt.

---

<sup>175</sup> Hirschberg meint gar: "Es ist also speziell der Morungensche Minnesang, der eine solch

2. Wenn *vroide* ferner Grundvoraussetzung und Leistung von Minnesang definiert, so bedingt eines unmittelbar das andere: Denn in dem Moment, wo Minnesang in seiner Möglichkeit, *vroide* zu vermitteln, vom Publikum akzeptiert und ernstgenommen ist, leistet er diese *vroide* und schafft dadurch eine Basis, auf der dieses *vroide*-Erlebnis im Rahmen höfischer Festlichkeit vertieft und perpetuiert werden kann.

*Vroide* in diesem Kontext meint soviel wie hohes, festliches Selbstwertgefühl, "freudiges, höfisches Selbstbewußtsein".<sup>177</sup> Dahinter steckt folgender Gedankengang: Minnesang richtet sich als Bestandteil der festlichen "Unterhaltung" an Adelshöfen und im Rahmen von Hoftagen grundsätzlich nur an eine höfisch-adelige Zuhörerschaft, hat mithin sehr elitären Charakter. Darin liegt aber ein Schlüssel zum Verständnis der Funktion von Minnesang; denn indem die adelige Gesellschaft als auserlesenes, fachkundiges Publikum Minnesang rezipiert und wertet (und sich in dieser Rolle auch dargestellt sieht), und indem sie sich auf die darin propagierten Werte als Orientierungshilfe verpflichtet, stellt sie sich selbst dar<sup>178</sup>, vergewissert sich ihrer eigenen adeligen Identität<sup>179</sup>, demonstriert "nach innen [...] Gemeinschaftsbewußtsein"<sup>180</sup>, während sie sich nach außen abgrenzt.

*Vroide* bedeutet letztlich "die gesellschaftliche Leistung von Minnesang, eine Gemeinschaft >freudig< in neu bestätigtem Selbstbewußtsein zu sich stehen zu lassen."<sup>181</sup> Natürlich kann sich dieser Prozeß in der Tat nur dann vollziehen, wenn "der Minnesang und das darin angebotene Modell der Orientierung und Selbstdarstellung die prinzipielle Zustimmung der höfischen Gesellschaft gefunden hat"<sup>182</sup> - doch dafür sprechen, wie im Schlußkapitel gezeigt wird, gute Gründe.

Abschließend soll eine letzte Facette des *vroide*-Begriffs erwähnt werden, die mit dem Auftreten der professionellen Sänger zum Tragen kommt: *Vroide* wird zunehmend definierbar als der ästhetische Genuß von Sang als hochwertiger Kunst<sup>183</sup>; *vroide* manifestiert sich darin, daß es im Vollzug qualitativ hochwertigen, professionellen Sanges kraft des "schönen Wortes" zur Entschärfung von Gegensätzen, zum

---

177 Hirschberg, S.124.

178 Vgl. Hahn, *dâ keiser spil*, S.101.

179 Vgl. Hirschberg, S.126.

180 Hahn, *dâ keiser spil*, S.86.

181 Hirschberg, S.126.

182 Hahn, *dâ keiser spil*, S.101.

183 Vgl. Schweikle, *Die frouwe* der Minnesänger, S.267: "Sprache wird als künstlerisches Medium erfahren und in ihren Möglichkeiten ausgelotet. Die Freude an der Entdeckung

Nebeneinander von Unvereinbarem kommen kann - der Schmerz des *ich* wird in Sprache gebannt und veredelt sich dadurch, gleich dem Sang des Schwans im Lied *Ich waene, nieman lebe* (MF 138,17)<sup>184</sup>, selbst.

Im Kontext des *vroide*-Begriffs auf inhaltlicher Ebene ist wohl deutlich geworden, daß dieses spezifische Verständnis von *vroide* verbunden mit *leit* seine sängerische Umsetzung im Konzept des *niuwen sanges* findet. Dieses Konzept versucht nun das *ich* bzw. - im Rahmen des Vortrags - automatisch auch Morungen in den letzten beiden Strophen von *Mîn liebeste und ouch mîn êrste* zu verwirklichen, immer auf dem Hintergrund des mitspielenden und mitdenkenden Publikums. In der vierten Strophe evoziert das *ich* einmal mehr das Bild der vollkommenen Dame, die - wie auch in *Uns ist zergangen* - allein imstande ist, *trôst* zu spenden. Während hier, trotz der *sende[n] klage* (MF 124,9) des *ich*, ein Grundtenor der Hoffnung erkennbar ist, aus welcher *vroide* bezogen wird, verdunkelt sich das Bild anfangs der letzten Strophe: *Ich sihe wol, daz mîn vrouwe/ mir ist vil gehaz [...] des ich ir wol getrouwe,/ daz hât sî versworn* (MF 124,20ff.) - die Dame ist ihm feindlich gesinnt und hat ihm unmißverständlich klargemacht, daß an Erfüllung nicht einmal zu denken ist. Dennoch verstummt das *ich* nicht, setzt seinen Sang fort und bezieht das für ihn und seinen *niuwen sanc* nötige Moment der *vroide* aus der Versicherung unentwegten Dienstes (MF 124,28ff.) und der zaghaften Hoffnung auf eine bessere Zukunft allen Widrigkeiten zum Trotz: *lîhte wirt mir swaere buoz* (MF 124,31).

### 5.2.2. *Ez ist site der nahtegal* (MF 127,34)

*Ez ist site der nahtegal* ist ein eigenartig ambiges Lied: Zentral in der Auseinandersetzung mit der rechten Art des Singens, manifestiert sich hier zwar letztlich ein Bekenntnis zum Konzept des *niuwen sanges*, so wie es Morungen in seinen programmatischen Liedern umsetzt, andererseits jedoch wird dieses Lied - eigentlich bis zum Ende der fünften Strophe - dominiert von einem *ich*, das sich wohl zu seiner Verpflichtung zum Sang bekennt, der Forderung *sanc ist âne vreude kranc* aber in fast keiner Weise nachkommt.

---

184 Vgl. MF 139,15ff.: *Ich tuon sam der swan, der singet, swenne er stirbet./ waz ob mir mîn*

Die ersten Verse des Liedes lassen zunächst ein klares Bekenntnis zum *niuwen sanc* vermuten:

*Ez ist site der nahtegal  
swanne si ir liep volendet, sô geswîget sie.  
dur daz volge aber ich ser swal,  
diu durch liebe noch dur leide ir singen nie verlie. (MF 127,34ff.)*

Das *ich* rekurriert zur Legitimation seines Sanges auf ein Vorbild der Schöpfungsordnung, die Schwalbe: Diese singe, im Gegensatz zur Nachtigall, ungeachtet ihrer emotionalen Befindlichkeit; daher werde auch das *ich*, welches als *vroiden blôz* (MF 129,3) bezeichnet wird, weiterhin singen. Damit grenzt es sich implizit gegen jene (Sängerkollegen?) ab, die nur in Zeiten der *vröide* zu singen gewillt sind. In einem anderen Lied (*Wie sol vröideloser tage*) heißt es dazu deutlicher:

*Wie sol vröidelôser tage  
mir und sender jâre iemer werden rât?  
sô ist daz aber mîn hoechste klage,  
daz uns beide, an sange, an vröide, missegât.  
Sît daz diu werlt mit sorgen sô gar betwungen stât,  
maniger swîget nu, der doch dicke wol gesungen hât. (MF 143,4ff.)*

Doch nach der den *niuwen sanc* definierenden Verbindung von *sanc* und *vroide*, wie sie in diesem Lied zum Ausdruck kommt, sucht man in *Ez ist site der nahtegal* in der Folgezeit lange vergeblich, denn offensichtlich besagt die Verpflichtung des *ich* auf das Beispiel der Schwalbe nur, *daß*, nicht aber *wie*, zu singen ist. Entsprechend die bittere Klage des singenden *ich* :

*Sît daz ich nu singen sol,  
sô mac ich von schulden sprechen wol:  
“ôwê,  
daz ich ie sô vil gebat  
und gevlêhte an eine stat,  
dâ ich genâden nienen sê.” (MF 127,38ff.)*

Die Gesellschaft als Minnesang fordernde und wertende Instanz, hier in dem passivischen *Sît daz ich nu singen sol* enthalten, steht in ihrer Konfrontation mit dem *ich* im Mittelpunkt der zweiten Strophe:

*Swîge ich unde singe niet,  
sô sprechent sî, daz mir mîn singen zaeme baz.*

*sô muoz ich dulden beide ir spot und ouch ir haz.  
Wie sol man den nû geleben,  
die dem man mit schoener rede vergeben?  
ôwê,  
daz in ie sô wol gelanc,  
und ich lie dur si mînen sanc!  
ich wil singen aber als ê. (MF 128,5ff.)*

Das *ich* erklärt, wie es dazu kam, daß es seinen Sang einstellte: Dieser habe ihm stets *spot* und *haz* seitens der Gesellschaft eingebracht, was ihn (wohl schon des öfteren) verstummen ließ. Dabei habe ihn die Gesellschaft stets “mit schönen Worten” getäuscht, zugrunde gerichtet (*vergeben*), was wohl bedeutet, daß sie ihn immer wieder von neuem um Sang gebeten habe, nur um ihn dann vernichtend zu kritisieren. Deshalb habe er schließlich ganz geschwiegen; doch nun wolle er es seinem Vorbild, der Schwalbe, gleichtun und ungeachtet aller Widrigkeiten wieder singen.

Nur auf den ersten Blick erscheint hier die Gesellschaft als Täter und das *ich* als deren Opfer, denn in der Tat sind die Forderungen und Sanktionen der Gesellschaft völlig gerechtfertigt, die Vorwürfe des *ich* hingegen haltlos: Offensichtlich entwirft Morungen hier zunächst die ausgesprochen negativ besetzte Rolle eines *ich*, dem Verpflichtung und Leistung von Minnesang nicht bewußt sind, dem die berechnete Forderung nach Sang, und das meint wohl *vroid*-haltigen Sang, als Anmaßung und die Kritik an seiner evidentermaßen einseitig-klagender Art zu singen als Akt der Feindseligkeit erscheint. Daß sich an der Qualität seines Sanges, trotz des Vorbilds der Schwalbe, vorerst nichts ändern wird, macht der letzte Vers in Strophe zwei deutlich: *ich wil singen aber als ê* ; und d.h.: alte Klage statt *niuwer sanc*.

Und tatsächlich ist die dritte Strophe eine reine Klagestrophe von einer Intensität und Bitterkeit, wie sie sonst bei Morungen kaum anzutreffen ist:

*Owê mîner besten zît  
und owê mîner liechten wunneclîchen tage!  
waz der an ir dienste lît!  
nu jâmert mich vil manger seneclicher klage,  
Die si hât von mir vernomen  
und ir nie ze herzen kunde komen.  
ôwê,  
mîniu gar verlornen jâr!  
diu riuwent mich vür wâr.  
in verklage si niemer mê. (MF 128,15ff.)*

Zwar gedenkt auch hier das *ich* - eigentlich typisch für den *niuwen sanc* - der ehemals *besten zît*, doch es bezieht daraus keine *vroide* ; im Gegenteil: es spricht von den *gar verlornen jâr*. Zwar erkennt das *ich*, daß all seine *senelîche[r] klage* völlig wirkungslos gewesen ist, doch - wie schon in Strophe zwei von *Mîn liebeste und ouch mîn êrste* - reagiert es darauf nur mit neuer Klage: *in verklage si niemer mê*.

In der vierten Strophe löst sich nun - obgleich der Grundtenor des *ôwê* weiterhin spürbar ist - die Verbitterung des *ich* etwas, und mit dem Preis der Dame sowie der impliziten Versicherung seiner *triuwe* ihr gegenüber konstituiert sich verhaltene *vroide* gemäß dem Konzept des *niuwen sanges*.

Doch dieser Eindruck wird in der folgenden Strophe umgehend wieder relativiert, wenn das *ich* seine *triuwe* und damit einen zentralen Wert im Kontext der *minne* selbstironisch als sinnlos bewertet, da sie bisher ohnehin nichts eingebracht habe (MF 128,35-129,3). Wiederum begegnet das bezeichnende *ôwê* : *ôwê,/ daz ich triuwen nie genôz!*

Erst mit dem letzten Vers der fünften Strophe: *doch diene ich, swie ez ergê* wird ein Wandel des *ich* angedeutet: Die Verpflichtung zu dienen bedeutet bei Morungen die Verpflichtung zu singen, und zwar so, daß dieser Sang *vroide* enthält und abgibt. Tatsächlich bestätigt sich diese Wendung des *ich* hin zu den Prämissen des *niuwen sanges* in der Schlußstrophe: Das singende *ich* besinnt sich auf die ihm verfügbaren Möglichkeiten, *vroide* zu konstituieren und in seinem Sang weiterzugeben, und thematisiert hier zwei von ihnen: das ungebrochene Vertrauen auf die quasi-göttliche *genâde* der Dame (vgl. MF 129,7ff.) und den unermüdlichen Preis ihrer Idealität, ihres Ansehens in der Gesellschaft: *ir lop, ir êre unz an mîn ende ich singe und sage* (MF 129,10).

Damit ergibt sich - wie schon angedeutet - für die Gesamtinterpretation des Liedes folgender Ansatz: Morungen als Vortragender verdeutlicht in der Rolle des singenden *ich* seinem Publikum die falsche und die richtige Art, von *minne* zu singen, sich angesichts ihrer Dialektik zu bewähren. Die falsche Art besteht darin, dem *minne*-immanenten *leit* nachzugeben, die *minne* und damit auch den Minnesang als sinnloses Unterfangen zu begreifen (vgl. *mîniu gar verlornen jâr!*). Richtig minnt und singt man dagegen, wenn man die unvermeidliche Spannung von *liep* und *leit* aushält, akzeptiert, und - im Falle des Sängers - diese Spannung zu Kunst formt und dadurch positiv wirksam werden läßt.

Dieser Anspruch des *ich* an seinen *niuwen sanc* und - auf Realitätsebene - Morungens an sein Schaffen findet im Lied *Ich waene, nieman lebe* (MF 138,17) seinen reinsten Ausdruck in einem weiteren



*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?* (MF 139,15ff.)

Setzt man hier - was angesichts des spezifischen Aufführungscharakters von Minnesang als Rollenspiel gerechtfertigt ist - Morungen an die Stelle des *ich*, so bedeutet dies letztlich einmal mehr: Morungen ist sich seiner Verpflichtung und seiner Möglichkeiten bewußt, sein adelig-höfisches Publikum (*man*) kraft der Qualität seines Sanges auf den Minnesang und das darin enthaltene Orientierungsmodell wirksam zu verpflichten.

Mit Blick auf *Ez ist site der nahtegal* wird man sagen können: Das Liedgeschehen figuriert als Sinnbild für das stets von neuem nötige und immer auch gefährdete Bemühen von Autor und Publikum, sich der Werthaltigkeit von *minne* zu versichern und dadurch höfische *vroide* zu konstituieren.

Zugleich aber läßt sich m.E. nicht leugnen, daß das Lied in seinem eigentlichen Anliegen nicht voll zu überzeugen vermag: Zu lange und zu verbittert läßt Morungen sein *ich* über die (vermeintliche) Sinnlosigkeit seines Dienens und Singens klagen, zu sehr scheint auch das Beispiel der Schwalbe zwar auf Sang, im Gegensatz zum Schwan nicht aber auf *niuwen sanc* zu verpflichten. Somit bleibt der Eindruck, daß das "Dennoch" am Ende der fünften Strophe und der daran anschließende Versuch eines *niuwen sanges* angesichts des Liedverlaufs etwas unmotiviert und aufgesetzt sind.

### 5.2.3. *Leitliche blicke* (MF 133,13)

Auch dieses dritte Lied im Zentrum von Morungens Minnesangkonzept stellt den Interpreten in den ersten beiden Strophen vor Probleme, was aber - wie sich zeigen wird - durchaus der Intention des Autors zu entsprechen scheint. Im Mittelpunkt dieses Liedes steht neben Morungens berühmter "Definition seiner für die Gesellschaft notwendigen Funktion": *wan ich dur sanc bin ze der welte geborn* (MF 133,20), welche in einem eigenen Kapitel zu behandeln ist, einmal mehr die vom Autor inszenierte und problematisierte Umsetzung des Konzepts des *niuwen sanges*. Dabei beleuchtet Morungen, in der Rolle seines *ich*, kritisch den *vroide*-Begriff und spricht seinem Publikum die implizite Mahnung aus, die wahre Leistung von Minnesang nicht aus den Augen zu verlieren.

Das Lied setzt ein mit der für Morungen programmatischen Schilderung der Minnewirkung der Dame auf das *ich*: *Leitliche blicke unde grôzliche riuwe/ hânt mir daz herze und den lip nâch verlorn* (MF 133,13f.) Damit steht der gegenwärtige *nôt*-Zustand dieses *ich* fest; von dieser *nôt* jedoch wie gewohnt zu singen, und d.h. aus Sicht des tödlich Getroffenen: zu klagen, ist dem *ich* aufgrund des Unwillens der Spötter, wie er sich auch bei Reinmar findet<sup>185</sup>, zu riskant: *mîn alte nôt die klagte ich vür niuwe,/ wan daz ich vürhte der schimpfaere zorn* (MF 133,15f.).

Bereits an dieser Stelle scheint eine Zäsur angebracht, tauchen Interpretationsprobleme auf: Wie ist etwa der Entschluß des *ich*, Klage anzustimmen, zu beurteilen, wie seine Invektive gegen die *schimpfaere*? Wenn man sich bei der Beantwortung dieser Fragen einmal mehr vor Augen hält, daß Morungen in der konkreten Aufführungssituation zwar die Rolle des *ich* übernimmt, tatsächlich aber dieses *ich* bisweilen instrumentalisiert, um seine Positionen dem Publikum kontrastiv darzulegen, so kommt man - wie schon im Kontext von *Ez ist site der nahtegal* - auf folgenden Lösungsansatz: Morungen zeigt und spielt hier ein *ich*, das angesichts seiner *nôt* klagen will, was ihm aber ungerechtfertigterweise verwehrt wird. Tatsächlich aber dient Morungen dieses *ich* als Negativfolie, der er anschließend sein genuines Verständnis von Minnesang entgegenstellt. Somit ist das *ich* in diesen einleitenden Zeilen zu werten als eines, das auf *leit* uniform mit *klage* reagiert, das die *vroide*-Forderung nicht verinnerlicht hat und daher die wohl berechtigten Einwände der Gesellschaft als "Hohn der Spötter" interpretiert.<sup>186</sup> Und obschon nicht unmittelbar vergleichbar, so ist es doch bezeichnend, daß das *ich* bei Reinmar zwar *schaden unde spot* (MF 165,14) erfährt, dabei aber von seinen *friunde[n]* spricht und sogar ein gewisses Verständnis für deren Reaktion auf seine Klage zeigt: *Die friunde verdriuzet mîner klage,/ swes man ze vil gehoeret, dem ist allem also* (MF 165,12f.).

Zurück zur ersten Strophe: Nachdem das *ich* eigennützig (*ich vürhte*) auf *klage* verzichtet hat, beschließt es, um seiner Dame willen als derjenigen, die ihm einst *vroide* schenkte, zu singen. Gleichzeitig macht das *ich* klar, daß ihn deswegen niemand in seiner Glaubwürdigkeit als

---

185 Vgl. MF 165,12ff.: *Die friunde verdriuzet mîner klage,/ swes man ze vil gehoeret dem ist allem alsô./ Nû hân ich sîn beidiu, schaden unde spot.*

186 Vgl. dagegen Hirschberg, die hier tatsächlich ein "Publikum von aufgebracht urteilenden Spöttern" (S.127) dargestellt sieht. Die Inschutznahme des *ich* gegen ein so gezeichnetes Publikum ist nur dann teilweise haltbar, wenn man die *schimpfaere* bereits hier als Verkörperung jenes Teils der Gesellschaft sieht, den Morungen dann im Kontext des *vroide*-Begriffs als oberflächlich zurückweist. Doch selbst dann läge hier m.E. allenfalls

Sänger anzweifeln dürfe: *Singe ich aber dur die, diu mich vröwet hie bevorn,/ sô velsche dur got nieman mîne triuwe...* (MF 133,17f.).

Hier wird nun vollends deutlich, daß dieses Lied nur dann interpretierbar bleibt, wenn man - auf einer Metaebene - Morungen als Regisseur im Hintergrund stets mitdenkt und ansonsten - auf der Ebene des singenden *ich* - nicht immer eine logisch-stringente Argumentation erwartet. Wie sonst wäre der abrupte Wechsel von *klage* zu *vroide*-verheißendem Sang seitens des *ich* zu erklären, wenn nicht dadurch, daß Morungen - wie oben erwähnt - der falschen Art des Sanges nun sein eigenes Konzept des *niuwen sanc* exemplarisch entgegensetzt; denn um nichts anderes handelt es sich hier: "Die *vroide* [...] welche die Dame in der Vergangenheit gewesen ist, ist Grund genug für ein Freudelied hier und jetzt"<sup>187</sup>, und nur ein solches "Freudelied" kann nach dem Verständnis Morungen seinerseits wieder *vroide*, freudiges höfisches Selbstwertgefühl, im Kreise der Zuhörer konstituieren. Indem Morungen also diese kontrastive Darstellung verwendet, die gar nicht erst versucht, den Gesinnungswandel des *ich* auf Liedebene logisch zu motivieren<sup>188</sup>, will er - als Didakt - seinem Publikum die Aufgabe und Leistung von Minnesang prägnant und effizient in Erinnerung rufen.<sup>189</sup>

In der zweiten Strophe setzt Morungen die Explizierung seines Verständnisses von Minnesang dergestalt fort, daß er, als sein *ich*, zunächst seinen Standpunkt gegen zu diesem Zweck fingierte (!) Kritik und Anzweiflungen verteidigt, um schließlich selbst Kritik zu üben.

Zu Beginn werden jene zurückgewiesen, die - wie schon in Strophe eins - die Authentizität seines Sanges in Frage stellen:

*Maniger der sprichet "nu sehent, wie der singet!  
waere ime iht leit, er taete anders danne sô."  
der mac niht wizzen, waz mich leides twinget.* (MF 133,21ff.)

Im Rahmen der Aufführung kommt hierbei dem adelig-höfischen Publikum offensichtlich die Rolle jener Skeptiker zu, die - aus ihrer Sicht zu Recht - Zweifel anmelden. D.h. Morungen weist seiner Hörerschaft eigentlich provokativ die mangelnde Einsicht in seine spezifische Auffassung von *minne* und Minnesang zu, die ja - wie er deutlich macht - darin besteht, trotz enormen *leides* an der *minne*

---

187 Hirschberg, S.127.

188 In der Tat ist der Wandel des *ich* für sich gesehen völlig unglaubwürdig, wären die befürchteten Zweifel seitens des Publikums voll gerechtfertigt.

189 Es wird sich im folgenden Kapitel zeigen, daß Morungen Bekenntnis: *wan ich dur sanc bin ze der welte geborn*, gerade in seiner Stellung innerhalb der Strophe dieses Liedes, nur auf

festzuhalten bzw., auf Minnesangebene, *niuwen sanc*, eben als Singen von *vroide in der swaere*, zu praktizieren.

Damit ist das Publikum einmal mehr aufgerufen, sich seines (rechten) Verständnisses von Minnesang im Einklang mit Morungens Programm zu vergewissern.

Dieser bekräftigt noch einmal die Notwendigkeit *vroide*-haltigen Sanges:

*nu tuon aber ich rehte, als ich tet aldô.*

*Dô ich in leide stuont, dô huop sî mich gar unhô.*

*diz ist ein nôt, diu mich sanges betwinget.* (MF 133,24ff.)

Das *ich* ist entschlossen, wie früher, als die Dame bei einem bestimmten Zusammentreffen wohl uneingeschränkte *vroide* vermittelte, diese *vroide* in seinen Sang zu integrieren; um so mehr, als es all die Zeit, in der das *ich* in Schmerz verharrte, und d.h. wohl entweder gar nicht sang oder nur klagte, unmöglich war, im Ansehen der Dame zu steigen. Die "Einsicht" in die Notwendigkeit von *vroide*-vollem Sang entspringt also - hier logisch schlüssig - auf Minneebene der Erfahrung des minnenden und singenden *ich*, daß nur diese Art zu singen aus der *nôt* (MF 133,26) herausführen und als Dienst akzeptiert und honoriert werden kann, und spiegelt auf Minnesangebene die Überzeugung Morungens, daß nur dadurch höfische *vroide* zu vermitteln ist.

Nachdem Morungen seinem Publikum hiermit den Sinn von *vroide*-vollem Sang ins Gedächtnis gerufen hat, stellt er es nun - wie schon zu Beginn der Strophe - gleichsam auf die Probe: *Sorge ist unwert, dô die liute sint vrô* (MF 133,27), heißt es strophenschließend; und das Publikum, in dem Glauben, es handle sich hier um Morungens persönliche Meinung, um eine nochmalige Ergänzung seines Sangkonzepts, ist durchaus geneigt zuzustimmen: "Kummer ist unangenehm (ärgerlich), wo die Leute sich vergnügen" (Übers. v. mir).

Tatsächlich aber hält Morungen hier seinem adelig-höfischen Publikum den Spiegel vor und verurteilt all jene, die sich mit diesem Satz identifizieren würden bzw. seine Art des Sanges als Synthese von *liep* und *leit* gar kritisieren<sup>190</sup>: Denn Minnesang zielt gerade nicht auf nur unverbindliche Fröhlichkeit und Heiterkeit, sondern hat die Bestimmung, die adelige Gesellschaft stets von neuem gemeinschaftlich auf die dem Minnemodell immanenten Werte als Orientierungshilfe verbindlich festzulegen und damit wahre *vroide* zu ermöglichen; und

---

dazu gehört nun mal die *sorge*, das Leid, als konstitutives Element von *minne*.<sup>191</sup>

Inwieweit Morungen hier auf eine tatsächliche Neigung seines Publikums, den Minnesang zu trivialisieren, reagiert, inwieweit man hier von einem Eingeständnis eigener Ohnmacht angesichts derartiger Verflachungstendenzen sprechen kann, sei dahingestellt. Jedenfalls versucht Morungen zu Beginn der dritten Strophe anhand eines kleinen, für ihn untypischen und auf Dauer undenkbaren Exempels zu verdeutlichen, was für qualitative Folgen oberflächliches *vrô*-Sein für seinen, ja wohl für jeden professionellen Minnesang hätte:

*Diu mînes herzen ein wunne und ein krôn ist  
vor allen vrowen, die ich noch hân gesehen,  
schoene unde schoene, diu liebe aller schönist  
ist sê, mîn vrowe; des hoere ich ir jehen.* (MF 133,29ff.)

Hirschberg meint hierzu:

Morungens Lied der Minnesangdiskussion [...] legt seinem Sänger dann ein >Lied im Lied< in den Mund, in dem dieser die Distanz zum Inhalt praktisch mitsingt. Zwar klingt der Einsatz noch nach Morungenschem Minnesang (133,29f.), insgesamt bleibt es aber so klischeehaft, aus konventionellen Versatzstücken eines Auftritts montiert, daß der Sänger sich hier offenbar probeweise auf das Niveau seiner Kritiker begibt. Er demonstriert damit ein Freudeverständnis, das flach bleibt, weil es das Leid, das negativ bewertet ist (*unwert* 133,28), auszusparen sucht.<sup>192</sup>

Mit der dann folgenden Aufforderung: *Al diu welte si sol durch ir schoene gerne sehen* (MF 133,33) versucht Morungen wieder, die höfische Gesellschaft in ihrer Gesamtheit auf seine Art von Minnesang einzuschwören: Wie so oft, soll das Publikum durch das visionäre Erschaffen der vollkommenen Dame der von ihr ausgehenden *vroide* teilhaftig werden.

Diese für Morungen und seinen *niuwen sanc* typische Möglichkeit, aus dem Stehen vor der Dame, aus der preisenden Schau ihrer Idealität, *vroide* zu beziehen, ist in der abschließenden vierten Strophe vertieft, und natürlich ist auch hier die höfische Gesellschaft als Nachhandelnde des singenden *ich* gefordert:

*Stên ich vor ir unde schouwe daz wunder,  
daz got mit schoene an ir lîp hât getân,*

---

<sup>191</sup> Vgl. die Kritik Morungens im Kontext der *herzliebe-minne*-Strophe (MF 132,19) (s. Kap.

*sô ist des so vil, daz ich sihe dâ besunder,  
daz ich vil gerne wolt iemer dâ stân. (MF 133,37ff.)*

Doch paradigmatisch für das *vroide*-Verständnis bei Morungen wird diesem Augenblick höchster *vroide* die Leiderfahrung komplementär beigeordnet:

*Ôwê, sô muoz ich vil trû`ric scheiden dan,  
sô kumt ein wolken sô trüebez dar under,  
daz ich des schînen von ir niht enhân. (MF 1134,2ff.)*

Einmal mehr ergeht damit der Schlußappell an das Publikum, daß nur diejenigen die Berechtigung haben, an Minnesang teilzunehmen, sich durch ihn über ihre adelige Identität zu verständigen, die bereit sind, sich im Sinne der *minne*-Dialektik ethisch zu bewähren anstatt auf oberflächliche *vroide* zu zielen.

Abschließend sei noch folgendes vermerkt: Indem Morungen - wie schon in *Ez ist site der nahtegal* - in diesem Lied das Ringen des singenden *ich* und damit, in der Illusion der Aufführung, seiner selbst um die richtige Art des Singens meisterhaft als ein äußerst komplexes, von divergierenden Ansprüchen bestimmtes, letztlich aber erfolgreiches Bemühen darstellt, profiliert er sich vor seinem Publikum als Sänger, der immer bemüht und auch fähig ist, qualitativ hochwertige Kunst zum Zwecke höfischer *vroide* zur Verfügung zu stellen.

### 5.3. *Wan ich dur sanc bin ze der welte geborn* (MF 133,20) - zu Morungens Selbstverständnis als Minnesänger

An kaum einer Stelle im Minnesang manifestiert sich die Literarisierungstendenz dieser Gattung infolge ihrer Professionalisierung so deutlich wie in Morungens Selbstdeutung seiner beruflichen Bestimmung und gesellschaftlichen Funktion: *wan ich dur sanc bin ze der welte geborn* (MF 133,20) - "denn meine geburtsständische Bestimmung ist es, Sänger in der Gesellschaft zu sein."<sup>193</sup>

---

In der Tat handelt es sich hier um ein dichterisches Credo, das Reinmars Anspruch, ein *Klage-meister* zu sein (MF 163,5ff.)<sup>194</sup>, wie auch Walthers Enthüllung der bisher stillgeschwiegenen Grundvoraussetzung von Minnesang, daß die Idealität der Minnedame nämlich definitorische Setzung des Sängers ist (mithin also die Gattung selbst ohne ihn, den Dichter, nicht existiert)<sup>195</sup>, an Selbstbewußtsein in nichts nachsteht.<sup>196</sup> Dabei hängt dieses Bekenntnis Morungens unmittelbar mit seinem Verständnis von Minnesang: *sanc ist âne vreude kranc* zusammen und wird eigentlich erst in diesem Kontext in seiner ganzen Bedeutung faßbar. Dies zeigt schon seine Stellung innerhalb des Liedes *Leitliche blicke* (MF 133,13); dort heißt es zu Ende der ersten Strophe, auf dem Hintergrund vorheriger Klageabsichten:

*Singe aber ich dur die, diu mich vröwet hie bevorn,  
sô velsche dur got nieman mîne triuwe,  
wan ich dur sanc bin ze der welte geborn. (MF 133,17ff.)*

(Singe ich aber um deretwillen, die mir früher *vroide* zuteil werden ließ, so möge um Gottes willen niemand meine Aufrichtigkeit [als Sänger] in Frage stellen, denn es ist meine geburtsständische Bestimmung, in der [höfischen] Gesellschaft [von *minne*] zu singen.) (Übers. v. mir)

Es fällt auf, daß dieser Satz grammatikalisch nur sinnvoll und das darin enthaltene Credo nur dann voll verständlich ist, wenn man bei der Wendung *dur sanc* das spezifisch Morungensche Konzept vom *niuwen sanc* sowie - übergeordnet - Morungens *vroide*-Begriff in seiner gesellschaftlichen Dimension mitdenkt: Morungen in der Rolle des *ich* kündigt, trotz existentieller Gefährdung (MF 133,13f.), mit dem Satz: *Singe aber ich dur die, diu mich vröwet hie bevorn* einen *vroide*-haltigen, einen *niuwen sanc* an; und er kann nur deshalb mit vollem Recht die absolute Glaubwürdigkeit dieses Vorgehens für sich postulieren, da er - wie auch sein Publikum weiß - aus tiefer künstlerischer Überzeugung handelt.

Und nur unter diesem Aspekt hat der Kausalsatz: *wan ich dur sanc bin ze der welte geborn* seine syntaktische Berechtigung, entfaltet er seine volle Bedeutung: Morungen ist über alle Anfechtungen erhaben, weil es seine Bestimmung und seine Leistung ist, der höfischen Gesellschaft

---

<sup>194</sup> MF 163,5ff.: *Des einen und dekeines mê/ wil ich ein meister sîn, al die wîle ich lebe:/ daz lop wil ich, daz mir bestê/ und mir die kunst diu werlt gemeine gebe,/ Daz nieman sîn leit alsô schône kan getragen.*

seine einmalige, unnachahmliche Art des Minnesangs - als Singen von der *vroide in der swaere* - auf künstlerisch höchstem Niveau darzubieten; und zwar als unabdingbares und bestmögliches Mittel auf dem Weg zu höfischer *vroide* und, wie es dann bei Walther - wohl paradigmatisch für die Gattung insgesamt - als ethisch-didaktischer Anspruch heißt, zu *rechte[r] hövescheit*.<sup>197</sup>

Wie die anderen Literaten auch, reklamiert Morungen also “meisterliches Können in seinem [ihrem] Metier und dessen Anerkennung als unverzichtbaren Dienst an der Gesellschaft.”<sup>198</sup> Er attestiert sich gleichsam selbst das ungeheure Verdienst, dem adeligen Minnesangpublikum mit seinem Sang etwas zu bieten, das unterhält, dabei hochwertige, ästhetisch genießbare, jedenfalls ausschließlich diesem literarisch-verständigten Publikum angemessene Kunst ist, und zudem ein immer wieder verfügbares Medium zur idealen Verständigung über adelige Identität bis hin zur Repräsentation und Legitimation von feudaler Herrschaft darstellt.

Mit dieser enormen Aufwertung von Minnesang als Kunst, die nun nicht mehr nur als “Nebstundenpoesie” adeliger Dilletanten gilt, sondern ihren festen Platz in der höfischen Gesellschaft einnimmt und sich dabei gleichzeitig anschickt, diese Sphäre in der Begründung überständischer Werte (z.B. *minne*, Tugendadel vs. Geburtsadel) zu transzendieren, verbindet sich unweigerlich eine Aufwertung des Minnesängers. So kann Morungen - aus dem Wissen um seine gesellschaftliche Funktion und Notwendigkeit - selbstbewußt für sich (und seine Kunst) gleichsam einen eigenen “Literatenstand im Gefüge der Gesellschaft”<sup>199</sup> beanspruchen, für den er sich rückblickend gar als von Geburt an prädestiniert sieht.

Bei all dem bleibt Morungen nach wie vor an die *welt* als das hochmittelalterliche gesellschaftliche Gefüge gebunden. Ganz explizit richtet er ja seine Existenz *ze der welte* aus, und das kann für ihn nur heißen: auf die ihn tragende und ernährende adelig-höfische Gesellschaft. So beinhaltet Morungens Selbstverständnis als Minnesänger: *wan ich dur sanc bin ze der welte geborn* m.E. beides: Zum einen das stolze Bekenntnis, den deutlichen Anspruch eines Künstlers, der sich und sein Schaffen im *ordo* verankert, zum andern einmal mehr das implizite Eingeständnis, daß seine Kunst und damit gar seine Existenz nur dann Sinn und Berechtigung haben, wenn sein *sanc*

---

197 Vgl. ebd., S.101f.

198 ebd., S.97.

199 Gerhard Hahn, Zu den Ich-Aussagen in Walthers Minnesang, in: Walther von der



und das darin enthaltene Modell der Orientierung und Selbstdarstellung auch tatsächlich von *der welte*, von der Hofgesellschaft, angenommen und - im Idealfall - umgesetzt wird.

#### 5.4. Resümee

Im folgenden sind wesentliche Ergebnisse zu Morungens Minnesangkonzept kurz zusammengefaßt:

1. Ganz allgemein ist Morungens (wie auch Reinmars oder Walthers) Minnesangkonzept, das sich aus all jenen Liedstellen konstituieren läßt, in denen er Aspekte des Singens von *minne*, mithin also seinen "Beruf" sowie seine Stellung innerhalb der höfischen Gesellschaft reflektiert, als Erscheinungsform und Ergebnis der Literarisierung der Gattung infolge ihrer Professionalisierung zu betrachten. Diese Literarisierungstendenz findet bei Morungen ihren reinsten Ausdruck in der Explikation seines dichterischen Selbstverständnisses: *wan ich dur sanc bin ze der welte geborn*.

2. Erzähltechnisch wird diese Literarisierung bei Morungen durch eine Ausdifferenzierung seines *ich* ermöglicht: Dem vereinzelt konventionellen, meist aber Morungen-typischen *ich* auf Minneebene tritt auf Minnesangebene ein *ich* zur Seite, welches in wenigen Fällen uneingeschränkt als Morungens *alter ego* (cf. *sanc ist âne vreude kranc* ; *wan ich dur sanc bin ze der welte geborn* ) zu bezeichnen ist, meist aber vom Autor zur Inszenierung lyrisch-"dramatischer" Problemfälle, hauptsächlich dem des *niuwen sanges*, instrumentalisiert wird, deren anschließende "Lösung" Morungen zur Profilierung seiner künstlerischen Qualitäten sowie zur vertiefenden Vermittlung seiner künstlerischen Intentionen dient.

3. Im Zentrum von Morungens Minnesangkonzept stehen drei Lieder: *Mîn liebste und ouch mîn êrste* (MF 123,10), *Ez ist site der nahtegal* (MF 127,34) und *Leitliche blicke* (MF 133,13).

In *Mîn liebste und ouch mîn êrste* manifestiert sich deutlich der zeremonielle Aufführungscharakter von Minnesang - die Interdependenz von Autor und Publikum - in der auch sonst bei Morungen durchgängig mitzudenkenden Einladung bzw. Aufforderung an das Publikum, am dargestellten Minnegeschehen "teilzunehmen" und dabei die eigene Einstellung zu Sinn und Funktion der Gattung zu überprüfen.

Im Zentrum des Liedes und zugleich von Morungens eigenem

des *niuwen sanges*. Zum andern bezeichnet er Anspruch und Leistung der Gattung: Die adelig-höfische Gesellschaft soll sich als eine um die *minne* versammelte und ihren Werten verpflichtete Gemeinschaft definieren und dadurch *vroide*, festliches, höfisches Selbstbewußtsein erlangen. Dieser Prozeß ist jedoch nur dann möglich, wenn der Minnesang als Möglichkeit, solche *vroide* zu konstituieren, die Zustimmung der adeligen Hörschaft gefunden hat. Dies durch einen Sang sicherzustellen, der schon allein aufgrund seiner künstlerischen Qualität *vroide* im Sinne von ästhetischem Genuß garantiert, ist Aufgabe und Verpflichtung des Dichters.

In *Ez ist site der nahtegal* wie auch in *Leitliche blicke* (und schon in *Mîn liebeste und ouch mîn êrste*) ist das Ringen des singenden *ich* um die rechte Art des Singens, um den *niuwen sanc*, der trotz des Grunderlebnisses der *swaere* und *nôt* Momente der *vroide* in sich vereint, thematisiert bzw. von Morungen inszeniert. Neben der Absicht, sein Reflexionsniveau und "Problem"-Denken zu demonstrieren, geht es Morungen dabei wohl darum, seinem Publikum zu symbolisieren, daß das Bekenntnis zur *minne* und den in ihr vermittelten Werten stets auch ein ernsthaftes, wenngleich schwieriges Bemühen um ethische Bewährung erfordert.

In diesem Zusammenhang übt Morungen in *Leitliche blicke* Kritik an denjenigen, die *vrô*-Sein mit oberflächlicher Heiterkeit verwechseln und sich offensichtlich nicht zu Morungen Verständnis von *minne* und Minnesang bekennen wollen.

4. Mit der zweiten zentralen Aussage seines Minnesangkonzepts: *wan ich dur sanc bin ze der welte geboren* reklamiert Morungen Anerkennung für seinen Sang, der auf hervorragende Weise dem Anspruch der höfischen Gesellschaft, *der welte*, auf *vroide* genügt und damit - als Kunst - aufgewertet wird. Zugleich nimmt er für sich einen eigenen, "geburtsrechtlichen" Literatenstand in der Gesellschaft in Anspruch, was jedoch nicht als Autarkie-Erklärung mißverstanden werden darf, da Morungen in seiner ganzen Existenz *ze der welte* ausgerichtet und von dieser *welt* abhängig bleibt.

Doch immerhin zeichnen sich hier vielleicht, wie etwa auch in Morungen überständischer Minnebegründung, in Walthers Propagierung des Tugendadels oder in Gottfrieds Idealpublikum der *edelen herzen*, die ersten zaghafte Emanzipierungsversuche vom Feudaladel als der die Literatur tragenden Schicht ab.

## 6. Zu Funktion und Wirkung von Minnesang innerhalb der höfischen Gesellschaft

Eine bindende Antwort auf die Frage nach Funktion und Wirkung von Minnesang zu finden, ist ein vergebliches Unterfangen; so kann es auch hier nur bei einem kurzen Versuch bleiben. Denn zu unterschiedlich sind die Positionen der Forschung, zu groß auch die Verlegenheit, sich dazu klar zu äußern. Bezeichnenderweise meint etwa Schweikle in bezug auf das im Minnesang dargestellte Ideal:

[Es] wirkte wohl auch wieder in die höfische Gesellschaft hinein. Auch wenn es nicht mehr im einzelnen realisierbar ist, so könnte das Frauenbild gewisse Präentionen in der höfischen Realität evoziert haben.<sup>200</sup>

Doch die Relativität dieser Aussage zeugt zugleich implizit von der Einsicht, daß es völlig verfehlt wäre, nach einer authentischen Umsetzung des fiktiven Minnedienstes in der höfischen Realität als allein gültigem Wirkungsbeweis der Gattung zu suchen; diese Suche ist in der Tat müßig: Es gibt diesbezüglich keine historischen Zeugnisse, und somit hat Kuhn wohl Recht, wenn er sagt: "Minnedienst gab es nur in der dichterischen Welt"<sup>201</sup>, v.a. wenn man sich vor Augen hält, daß die Rollen von Minneherr und Minnedame aufgrund ihrer extremen Überzeichnung in dieser Form unmöglich als in die Realität umzusetzende Vorbilder ernstgenommen werden können.

Andererseits steht fest, daß der Minnesang immer auf die höfische Sphäre bezogen ist und innerhalb dieser Einfluß nehmen, wirken will.

Einen seinerzeit aufsehenerregenden Erklärungsversuch unternahm 1968 der Romanist Köhler<sup>202</sup>, der den Hohen Sang - so Schweikle - als "Ausdrucksmedium des neu sich etablierenden Ministerialenstandes erklärte, der in der Dienstmetaphorik sein Selbstverständnis, seine Aufstiegswünsche und seine Frustrationen formuliert habe."<sup>203</sup> Mittlerweile ist dieser Ansatz mit dem Hinweis entkräftet, daß der gesamte Adel an der Rezeption von Minnesang beteiligt und v.a. der Anteil an singenden Ministerialen nicht so groß wie von Köhler

---

200 Schweikle, *Die frouwe* der Minnesänger, S.266.

201 Vgl. Anm. 27.

202 Erich Köhler, Vergleichende soziologische Betrachtungen zum romanischen und zum deutschen Minnesang, in: *Der Berliner Germanistentag 1968*, hg.v. K.H. Borck und Rudolf

angenommen war<sup>204</sup>, zumal ja auch der Hochadel bis hin zum Kaiser selbst als Verfasser von Minnesang vertreten ist.

Nicht minder bedeutend war das schon 1936 erstmals vorgelegte Erklärungsmodell des Soziologen Elias<sup>205</sup>, der die im Minnesang thematisierte *minne* als Modell für die Lösung des an den gesellschaftlichen "Ballungszentren" der Höfe virulenten Problems der "Triebregulierung" auffaßte.

In neuerer Zeit zeichnet sich der Versuch ab, die Ansätze Köhlers und Elias' mit psychologischen und psychoanalytischen Modellen zu vereinen: die *minne* wird zur "Zivilisationsmetapher im Sinne der Freud'schen Kulturtheorie."<sup>206</sup>

Im Zusammenhang mit Morungens Minnesangkonzept wurde herausgearbeitet, daß es dem Minnesang um die Vermittlung höfischer *vroide* geht, die jedoch von der adelig-höfischen Gesellschaft nur dann beansprucht werden darf, wenn das Modell *minne* in seiner ethisch-didaktischen Lehre ernstgenommen wird. Infolge ihrer "Einbettung in den höfischen Gesellschaftsentwurf"<sup>207</sup> wird diese *minne*-Lehre zur Gesellschaftslehre, die sich "in der Praktizierung höfischer Tugenden und in der Beachtung höfischer Umgangsformen"<sup>208</sup> verwirklichen läßt. Damit hat der Minnesang - von seinem Anspruch her - enorme gesellschaftliche Relevanz: Denn die von ihm propagierten Werte - *zuht*, *maze*, *triuwe*, *staete*, *güete*, *kiusche* - zeichnen denjenigen, der sie auf sich vereint, aus als einen, der über *vuoge* und *hövescheit* verfügt, der sich in der Gesellschaft seinem adeligen Stand angemessen benimmt. Und nur wer den Forderungen der *hövescheit* gerecht wird, wer zur Ethik hinzu die feinen Sitten des Hofes, die Regeln des Anstandes und der Etikette beherrscht, wer die richtigen Umgangsformen, den guten Ton v.a. gegenüber den Damen an den Tag legt<sup>209</sup>, besitzt *vroide* und

---

204 Vgl. dazu u.a.: Ursula Peters, *Niederes Rittertum und hoher Adel? Zu Erich Köhlers historisch-soziologischer Deutung der altprovenzalischen und Mittelhochdeutschen Minneliedlyrik*, Euph. 67 (1973); Joachim Bumke, *Ministerialität und Ritterdichtung. Umriss der Forschung*, München 1976; Ursula Liebertz-Grün, *Zur Soziologie des >amour courtois<*. Umriss der Forschung, Heidelberg 1977.

205 Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Erster Band: *Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*. Zweiter Band: *Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*, Frankfurt/M. <sup>8</sup>1981.

206 Jürgen Kühnel, *Heinrich von Morungen, die höfische Liebe und das 'Unbehagen in der Kultur'*, in: Ulrich Müller (Hg.), *Minne ist ein swaerez spil*. Neue Untersuchungen zum Minnesang und zur Geschichte der Liebe im Mittelalter, Göppingen 1986, S.267.

207 Bumke, *Höfische Kultur*, Bd.2, S.505.

*hohen muot*, darf schließlich gesellschaftliches Ansehen, *êre*, für sich beanspruchen.

Der Minnesang erhebt also den Anspruch, *hövescheit* exemplarisch einzuüben bzw. die höfische Gesellschaft immer wieder darauf hinzuweisen, daß sie sich, um des Prädikats "höfisch" würdig zu sein, im täglichen Umgang miteinander bewähren muß. Als Ergebnis dieser Bewährung werden *vroide* und *êre* in Aussicht gestellt.

Es gibt durchaus Anhaltspunkte dafür, daß dieser Anspruch des Minnesangs in der höfischen Realität auf fruchtbaren Boden fiel: Wie sonst wollte man erklären, daß diese Gattung über Jahrzehnte hinweg ihren festen Platz unter den Formen höfischer Unterhaltung einnehmen konnte, daß über sie und daß auch in ihr kontrovers diskutiert wurde?

Es fällt angesichts der Tatsache, daß etwa der *minne*-Dienst an der Dame in den Kreuzzugsliedern überhaupt in "Konkurrenz" zum absoluten Anspruch Gottes, zum *miles Dei*-Gedanken, treten darf (!), schwer zu glauben, daß Minnesang lediglich eine folgenlose, unverbindliche Freizeitgestaltung der feudalen Oberschicht war.

Ebenso unsinnig wäre in diesem Fall das "Kaisermotiv": Was hätte es - gar aus dem Mund Kaiser Heinrich VI. selbst<sup>210</sup> - für eine Berechtigung, wenn nicht "auch für das auf höchster Herrschaft basierende adelige Selbstverständnis und -bewußtsein vorausgesetzt [wird], daß es sich vorteilhaft mit dem aus der Minne zu gewinnenden verbindet."<sup>211</sup>

Und schließlich könnte man auf Walther verweisen, der wie kein anderer die ethische Dimension von *minne* betont. Wenn er in seiner berühmten Altersklage *Owê war sint verswunden alliu mîniu jâr!* (L 124,1) über den Verfall höfischer Kultur klagt: *Owê wie jaemerlîche junge liute tuont,/ den ê vil hoveclîchen ir gemüete stuont!* (L124,18f.), so meint er damit auch einen Verfall der Minnesangkultur; dies setzt aber voraus, daß es diese einmal gab, daß früher auch die *minne* ihren Anteil zum *hoveclîchen gemüete* leistete.

Deutlicher wird dieser Zusammenhang von Minnesang und *hövescheit* in L 48,12ff., wo Walther rückblickend von einer Zeit spricht, *dô man sô rehte minneclîchen warp*, und hofft, daß die jetzige Zeit der *unfuoge*, in der *diu minneclîche minne alsô verdarp*, bald *fröide und sanges tac* weichen werde, damit er wieder *von höfschen dingen* singen könne. Was für einen Sinn - so muß man auch hier fragen - hätten diese Bestandsaufnahmen Walthers, wenn sie erfunden wären, wenn sie nicht

---

<sup>210</sup> Vgl. MF 5,23ff.: *Mir sint diu rîche und diu lant undertân,/ swenne ich bî der minneclîchen bin; unde swenne ich gescheide von dan,/ sô ist mir al mîn gewalt und mîn rîchtuom dâ hin;*

zumindest darauf hinwies, daß der Minnesang zu einer bestimmten Zeit seine volle Wirkung innerhalb der höfischen Gesellschaft entfalten konnte, wengleich natürlich immer auch die Gefahr des Mißbrauchs gegeben war.

Aufgrund dieser und weiterer Betrachtungen<sup>212</sup> zu Walther kommt Hahn zu dem umfassenden Urteil, daß es Aufgabe und wohl auch tatsächliche Leistung von Minnesang war,

in den Rollen der höfisch Liebenden ein umfassendes höfisches Menschenbild, das erotische, ästhetische, ethische Verhaltensweisen unter gesellschaftlicher Verantwortung zusammenfaßt, für verbindliche Orientierung und begründete Repräsentation bereitzustellen.<sup>213</sup>

Es scheint berechtigt anzunehmen, daß sich die adelige Gesellschaft im 12. und auch noch im 13. Jahrhundert auf dieses höfische Menschenbild verpflichten ließ; und zwar als Möglichkeit, sich gemeinschaftsbildend der adeligen Identität zu versichern, sich damit gleichzeitig auch als Gesinnungs-Elite nach außen abzugrenzen, und dadurch letztendlich Herrschaftsanspruch und -fähigkeit im feudalen System zu demonstrieren.

Daß diesem Prozeß das Moment der Selbststilisierung anhaftet, liegt auf der Hand. Zweifellos stellte der Adel zu jener Zeit häufig das krasse Gegenteil seines eigenen idealisierten und literarisierten Modells dar. Dennoch darf man der Gattung Minnesang ihre Bedeutung nicht absprechen und die vermeintliche Aporie von Anspruch und Realität, von Schein und Sein, nicht verabsolutieren. Hirschberg meint dazu völlig zu Recht:

Der quasi-rituelle Charakter der Gattung ermöglicht, wenn wir richtig sehen, im Rahmen von Literatur eine so realitätsgesättigte Verständigung über adelige Identität, weil die literarischen Werte und Werthaltungen auch für die ideale Selbstdeutung der feudalen Oberschicht unmittelbar repräsentativ sind, daß diese Verständigung einem Literaturverständnis, das >fiktive Literatur< von >sozialer Realität< abzuheben gewohnt ist, fremd erscheinen muß.<sup>214</sup>

---

212 Vgl. L 112,12ff.: *sît man nieman siht nâch fröiden ringen,/ sît man übel âne vorhte tuot,/ sît man triuwe milte zuht und êre/ wil verpflegen sô sêre,/ sô verzagt an fröiden maneges muot.*

## 7. Literaturverzeichnis

### 7.1 Primärliteratur

Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann u. Moritz Haupt, Friedrich Vogt u. Carl v. Kraus, bearb. v. Hugo Moser u. Helmut Tervooren, I. Texte, 38., erneut revidierte Auflage. Stuttgart 1988.

Gottfried von Straßburg. Tristan. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu hg., ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn, Bd.1: Text. Stuttgart 1990.

Heinrich von Morungen. Lieder. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch. Text, Übersetzung, Kommentar v. Helmut Tervooren. Stuttgart 1986. (RUB 9797)

Reinmar. Lieder. Nach der Weingartner Liederhandschrift (B). Mittelhochdeutsch/ Neuhochdeutsch, hg., übersetzt und kommentiert v. Günther Schweikle. Stuttgart 1986.

Walther von der Vogelweide. Gedichte. Studienausgabe. Hg. v. Karl Lachmann. Dreizehnte, aufgrund der zehnten, v. Carl von Kraus bearbeiteten Ausgabe, neu hg. v. Hugo Kuhn. Berlin 1965.

### Anmerkung zu den Abkürzungen

Des Minnesangs Frühling ist im laufenden Text mit MF, die Gedichte Walthers in Anlehnung an den Herausgeber Lachmann mit L abgekürzt.

## 7.2 Sekundärliteratur

Annalen der deutschen Literatur, hg.v. Heinz Otto Burger, 2., überarb. Aufl. Stuttgart 1971.

Berges, Wilhelm: Die Fürstenspiegel des hohen und späten Mittelalters. Stuttgart 21952.

Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, Bd.1. München 1986.

Ders.: Ministerialität und Ritterdichtung. Umriss der Forschung. München 1976.

Ders.: Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter, Bd. 2. München 1990.

Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, hg.v. Horst A. Glaser, Bd.1, hg.v. Ursula Liebertz-Grün. Reinbek 1988.

Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes. Zweiter Band: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. Frankfurt/M. <sup>8</sup>1981.

Frings, Theodor u. Elisabeth Lea: Das Lied vom Spiegel und von Narziß. Morungen 145,1. Kraus 7. Minnelied, Kanzone, Hymnus. Beobachtungen zur Sprache der Minne. Deutsch, Provenzalisch, Französisch, Lateinisch. PBB 87 (Halle 1965).

Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd.2, Die höfische Literatur, hg.v. Helmut de Boor, 10. Aufl. bearb. v. Ursula Hennig. München 1979.

Goldin, Frederic: The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric. Ithaca, N.Y., 1967.

Gottschau, Emil: Über Heinrich von Morungen. Beiträge 7 (1880).

Hahn, Gerhard: *dâ keiser spil*. Zur Aufführung höfischer Literatur am Beispiel des Minnesangs. In: Hahn, Gerhard und Hedda Ragotzky



- Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert. Stuttgart 1992.
- Ders.: Zu den Ich-Aussagen in Walthers Minnesang. In: Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988, hg. v. Jan-Dirk Müller und Franz Josef Worstbrock. Stuttgart 1989.
- Halbach, Kurt H.: Ein Zyklus von Morungen. ZfdPh 54 (1929).
- Hirschberg, Dagmar: *wan ich dur sanc bin ze der welte geborn*. Die Gattung Minnesang als Medium der Interaktion zwischen Autor und Publikum. In: Hahn, Gerhard und Hedda Ragotzky (Hgg.): Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert. Stuttgart 1992.
- Hölzle, Peter: "Aissi m'ave cum al enfan petit" eine provenzalische Vorlage des Morungen - Liedes "Mirst geschên als eime kindelîne" (MF 145,1)? In: Mélanges d'Histoire Littéraire, de Linguistique et de Philologie Romanes, offerts à Charles Rostaing par ses collègues, ses élèves et ses amis, 2 Bde. Liège 1974.
- Hruby, Antonín: Historische Semantik in Morungen's "Narzissuslied" und die Interpretation des Textes. DVjS 42 (1968).
- Huber, Christoph: Narziß und die Geliebte. Zur Funktion des Narzißmythos im Kontext der Minne bei Heinrich von Morungen (MF 145,1) und anderen. DVjS 59 (1985).
- Kaiser, Gert: Narzissusmotiv und Spiegelraub. Eine Skizze zu Heinrich von Morungen und Neidhart von Reuenthal, in: Interpretation und Edition deutscher Texte des Mittelalters, FS John Asher, hg.v. Kathryn Smiths u.a. Berlin 1981.
- Kesting, Peter: Maria - Frouwe. Über den Einfluß der Marienverehrung auf den Minnesang bis Walther von der Vogelweide. München 1965. (Medium Aevum 5)
- Kibelka, Johannes: Lied und Liedfolge als Ausdruck mittelalterlichen Kunstwillens. Tübingen 1949.
- Kircher, Alois: Dichter und Konvention. Zum gesellschaftlichen Realitätsproblem der deutschen Lyrik um 1200 bei Walther von der

Vogelweide und seinen Zeitgenossen. Düsseldorf 1973. (Literatur in der Gesellschaft, Bd.18)

Köhler, Erich: Vergleichende soziologische Betrachtungen zum romanischen und zum deutschen Minnesang. In: Der Berliner Germanistentag 1968, hg.v. K.H. Borck und Rudolf Henß. Heidelberg 1970.

Kraus, Carl von: Heinrich von Morungen, München <sup>2</sup>1950.

Ders.: Zu den Liedern Heinrichs von Morungen. Berlin 1916. (Abhandlungen der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-historische Klasse, NF 16,1)

Ders.: Des Minnesangs Frühling, Untersuchungen. Leipzig 1939.

Kuhn, Hugo: Determinanten der Minne. LiLi 7 (1977). H.26, Höfische Dichtung oder Literatur im Feudalismus.

Ders.: Zur inneren Form des Minnesangs. In: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung, hg.v. Hans Fromm. Darmstadt <sup>4</sup> 1969. (Wege der Forschung 15)

Kühnel, Jürgen: Heinrich von Morungen, die höfische Liebe und das 'Unbehagen in der Kultur'. In: Müller, Ulrich (Hg.): *Minne ist ein swaerez spil*. Neue Untersuchungen zum Minnesang und zur Geschichte der Liebe im Mittelalter. Göppingen 1986.

Liebertz-Grün, Ursula: Zur Soziologie des >amour courtois<. Umriss der Forschung. Heidelberg 1977.

Ludwig, Otto: Komposition und Bildstruktur. Zur poetischen Form der Lieder Heinrichs von Morungen. ZfdPh 87 (1968)(Sonderheft).

Maurer, Friedrich: Zur Chronologie der Lieder Heinrichs von Morungen. In: FS J. Frier. Köln/Graz 1964.

Morrall, E.J.: Heinrich von Morungen's Conception of Love. GLL N.S. 13 (1959/60).

Neckel, Gustav: Zu Heinrich von Morungen. Beiträge 46 (1922).

- Objartel, Georg: Morungens Strophe *Sît si herzen liebe heizent minne* (MF 132,19) und ihre Nachwirkung. ZfdPh 87 (1968) (Sonderheft).
- Peschel, Dietmar: Ich, Narziß und Echo. Zu Heinrichs von Morungen: "Mir ist geschehen als einem kindelîne". GRM, NF 30 (1980).
- Peters, Ursula: Niederes Rittertum und hoher Adel? Zu Erich Köhlers historisch-soziologischer Deutung der altprovenzalischen und Mittelhoch-deutschen Minnelyrik. Euph. 67 (1973).
- Räkel, Hans-Herbert: Das Lied vom Spiegel, Traum und Quell des Heinrich von Morungen (MF 145,1). LiLi 7 (1977).
- Reusner, Ernst von: Hebt die Vollendung der Minnesangkunst die Möglichkeit von Minnesang auf? Zu Morungen *Ich hörte ûf der heide* (MF XXIII; 139,19) und *Mir ist geschehen als einem kindelîne* (MF XXXII; 145,1). DVjS 59 (1985).
- Schlosser, Horst Dieter, Heinrich von Morungen: Von der elbe wirt entsen vil manic man (MF 126,8). In: Jungbluth, Günther (Hg.): Interpretationen mittelhochdeutscher Lyrik. Bad Homburg 1969.
- Schmid, Elisabeth: Augenlust und Spiegelliebe. Der mittelalterliche Narziß. DVjS 59 (1985).
- Schmidt, Margot: Identität und Distanz. Der Spiegel als Chiffre in der höfischen Dichtung des Mittelalters. Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, NF 19 (1978).
- Schönbach, Anton E.: Beiträge zur Erklärung altdeutscher Dichtwerke. Erstes Stück: Die älteren Minnesänger. Wien 1899. (Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Classe, Bd. CXLI)
- Schröder, Franz R.: Heinrich von Morungen 139,19. GRM 15 (1965).
- Schweiger, Valentin: Textkritische und chronologische Studien zu den Liedern Heinrichs von Morungen. Freiburg 1970.
- Schweikle, Günther: Die *frouwe* der Minnesänger. Zu Realitätsgehalt und Ethos des Minnesang im 12. Jahrhundert. In: Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung, hg.v. Hans Fromm,

Ders.: Minnesang. Stuttgart 1989. (SM 244)

Ders.: Textkritik und Interpretation. Heinrich von Morungen *Sît siu herzeliebe heizent minne* (MF 132,19). ZfdA 93 (1964).

Schwietering, Julius: Der Liederzyklus Heinrichs von Morungen. ZfdA 82 (1948-50)

Speckenbach, Klaus: Gattungsreflexion in Morungens Lied "Mir ist geschehen als einem kindelîne" (MF 145,1). FMST 20 (1986).

Wallbaum, Christel: Studien zur Funktion des Minnesangs in der Gesellschaft des 12. und 13. Jahrhunderts. Berlin 1972.

Wisniewski, Roswitha: Narzißmus bei Heinrich von Morungen. In: FS Helmut de Boor, hg.v. den Direktoren des Germanischen Seminars der Freien Universität Berlin. Tübingen 1966.