

*Sonderdruck aus*

# Das *Narzisslied* Heinrichs von Morungen

Zur mittelalterlichen Liebeslyrik  
und ihrer philologischen  
Erschließung

Herausgegeben von  
MANFRED KERN  
CYRIL EDWARDS  
CHRISTOPH HUBER

unter Mitarbeit von  
ELISABETH SKARDARASY  
BARBARA STRÜBLER

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg  
2015

# Inhalt

Vorwort.....	v
--------------	---

## I Das *Narzisslied* – Überlieferung und Edition

Miniatur <i>B</i> .....	2
Miniatur <i>C</i> .....	3
Faksimile <i>C</i> .....	4
Transkription und Lesefassung <i>C</i> .....	5
Faksimile <i>E</i> .....	6
Transkription <i>E</i> .....	8
Lesefassung <i>E</i> .....	9
Text von <i>MFMT</i> .....	10
Übersetzung nach <i>E</i> (Christoph Huber/Manfred Kern).....	11
Englische Übersetzung (Cyril Edwards).....	12

## II Überlieferung, Autorschaft, metrische und musikalische Form

DOROTHEA KLEIN: Ein Lied Morungens? Das <i>Narzisslied</i> im handschriftlichen Kontext.....	15
CYRIL EDWARDS: Überlieferung, Strophenbau und Metrik des <i>Narzisslieds</i> .....	45

### III Lektüren, strophenweise

- ELISABETH SCHMID: *ich bin iemer ander und niht eine.*  
Das Ich und das Andere in Morungens *Narzisslied* ..... 55
- MANFRED KERN: Spieglein, Spieglein in der Hand. Zu den ‚Mittelstrophen‘  
des *Narzisslieds* und ihrem bildlichen Widerschein ..... 73
- BURGHART WACHINGER: *Hôher wîp von tugenden und von sinnen.*  
Zur letzten Strophe eines schwierigen Lieds ..... 93

### IV Bildlichkeit und Diskursivität

- CHRISTOPH HUBER: Zur Bildlichkeit in Morungens *Narzisslied* ..... 105
- SANDRA LINDEN: Glück und Glas. Morungens *Narzisslied*  
als Traumliedkritik ..... 129
- M. PONTOPPIDAN: Love in the making: The images as prophets  
in Morungen's song XXXII ..... 153
- MICHAELA WIESINGER: Illusionen von Weiblichkeit im *Narzisslied* ..... 165

### V Intertext

- MARTINA FEICHTENSCHLAGER: Narziss kreuzt Pygmalion. Rezeption und  
Transformation Ovidianischer Mythologie vor, bei und nach Heinrich  
von Morungen ..... 179
- STEPHANIE SEIDL: Ein „kreatives Verbrechen“? Karl Bartsch,  
die *Aissi-Kanzone* und das *Narzisslied* ..... 191
- MICHAEL SHIELDS: Verwandlungen der Gestaltung. Morungens Narziss  
im Spiegel des *Reinhart Fuchs* ..... 209

Abkürzungen .....	229
Namen- und Werkregister .....	231
Begriffs- und Sachregister .....	237

## *Hôher wîp von tugenden und von sinnen* Zur letzten Strophe eines schwierigen Lieds

BURGHART WACHINGER (Tübingen)

Das Lied, dem diese Tagung gegolten hat und das wir *Narzisslied* zu nennen gewohnt sind,<sup>1</sup> ist mir seit meinem Studium vertraut und kostbar, aber so richtig verstehe ich es bis heute nicht. Zu viele Fragen sind nicht mit Sicherheit zu entscheiden.<sup>2</sup> Wie weit tragen die Analogien zwischen den Bildern der ersten Strophen und der Minnesituation des Ich, von der das Lied handelt? Was bedeuten Spiegel und Spiegelbild?<sup>3</sup> Soll auch das Zugreifen des Kindes auf den Spiegel eine Entsprechung auf der Sinnebene haben, so dass der Verlust, wie auch immer, vom Ich verursacht wäre?<sup>4</sup> Sollen die Spiegelbilder die Dame als bloße Projektion des Ich, als Fiktion,<sup>5</sup> als Werk des Dichters<sup>6</sup> erweisen? Geht es gar um

<sup>1</sup> Zitate folgen *MF*, Heinrich von Morungen, Lied XXXII (145,1ff.).

<sup>2</sup> Zum Folgenden vgl. den ähnlichen Fragenkatalog bei Christoph Huber: *Narziß und die Geliebte. Zur Funktion des Narziß-Mythos im Kontext der Minne bei Heinrich von Morungen (MF 145,1) und anderen*, in: *DVjs* 59 (1985), S. 587–608, dort S. 606f.

<sup>3</sup> Gert Hübner versteht, ältere Deutungen aufgreifend, unter Berufung auf eine Parallele bei Bernart de Ventadorn das Spiegelglas als „die Augen der Dame, in denen der angehende Liebhaber sein eigenes schönes Spiegelbild sieht“ (G. H.: *Frauenpreis. Studien zur Funktion der laudativen Rede in der mittelhochdeutschen Minnekanzone*, Baden-Baden 1996, S. 164–173 und S. 445–454, dort S. 166). Das scheint mir mehr körperliche Nähe zur Dame zu implizieren, als der Rest des Lieds zulässt. Sabine Obermaier: *Von Nachtigallen und Handwerkern. ‚Dichtung über Dichtung‘ in Minnesang und Sangspruchdichtung*, Tübingen 1995, S. 52–57, dort S. 54, unterscheidet mit Hinweis auf neuplatonische Vorstellungen zwischen Spiegel und Spiegelbild: „In der konkreten Frau erkennt das Ich das Ideal der Frau.“

<sup>4</sup> Z. B. Beate Kellner: *Gewalt und Minne. Zu Wahrnehmung, Körperkonzept und Ich-Rolle im Liedcorpus Heinrichs von Morungen*, in: *PBB* 119 (1997), S. 33–66, dort S. 62: „Der Griff des Kindes nach dem Spiegel läßt sich [...] als Metapher für einen Zugriff auf die Dame deuten, der im Regelsystem der hohen Minne nur als Gewaltakt gedacht werden kann und zu ihrer Verletzung, vielleicht Tötung führen muß.“

<sup>5</sup> Christoph Leuchter: *Dichten im Uneigentlichen. Zur Metaphorik und Poetik Heinrichs von Morungen*, Frankfurt a. M. 2003, S. 90–110, dort S. 100; Kellner (Anm. 4), S. 64.

<sup>6</sup> Gert Kaiser: *Narzißmotiv und Spiegelraub. Eine Skizze zu Heinrich von Morungen und Neidhart von Reuenthal*, in: *Interpretation und Edition deutscher Texte des Mittelalters. Fs. John Asher*, Berlin 1981, S. 71–81, dort S. 73, wieder in: *Neidhart*, hg. von Horst Brunner, Darmstadt 1986, S. 320–333, dort S. 323.

die „prinzipielle Unberührbarkeit des Bildes, die nicht allein die Unerreichbarkeit der geliebten *vrouwe* meint, sondern die Unberührbarkeit des Sichtbaren überhaupt“<sup>7</sup> Oder liegt die Parallele zwischen Bildebene und Sinnebene wie in dem provenzalischen Lied, das wohl doch Morungens Vorbild war, lediglich im Umschlag von Freude in Enttäuschung, allerdings nicht wie dort durch Fremdeinwirkung, sondern, zumindest in der Lesart der Handschrift C, durch die Erfahrung der Untrennbarkeit von *liebe* und *leit*?<sup>8</sup> Was meint der „Wunschtraum“, der zum „Warutraum“ wird?<sup>9</sup> Sind die völlig einzigartige<sup>10</sup> Vorstellung vom verletzten Mund der geliebten Dame und die Angst vor dem Verbleichen des Mundes Bilder für eine soziale oder moralische Katastrophe, die der Dame droht, eine Katastrophe, die durch das Ich verursacht wäre?<sup>11</sup> Oder bedeuten sie Körperlichkeit und Tod als unabdingbaren Teil ihres Menschseins?<sup>12</sup> Darf man das Paradox der hohen Minne,<sup>13</sup> das man oft allzu pauschal als Schlüssel zum gesamten Minnesang ansieht, den Gedanken, dass das liebende, werbende Ich sich die Erfüllung seiner Wünsche nicht wirklich wünschen könne, weil eine Hingabe eine Wertminderung der Dame bedeuten würde, darf man dieses Paradox als Interpretament auch an das *Narzisslied* herantragen? Und wenn ja, wird dieses Para-

<sup>7</sup> Hartmut Bleumer: *Das Echo des Bildes. Narration und poetische Emergenz bei Heinrich von Morungen*, in: *ZfdPh* 129 (2010), S. 321–345, dort S. 339.

<sup>8</sup> Nicola Zotz: *Intégration courtoise. Zur Rezeption okzitanischer und französischer Lyrik im klassischen deutschen Minnesang*, Heidelberg 2005, S. 223–238, dort S. 234.

<sup>9</sup> Klaus Speckenbach: *Gattungsreflexion in Morungens Lied ‚Mir ist geschehen als einem kindelîne‘* (MF 145,1), in: *FMSSt* 20 (1986), S. 36–53, dort S. 50.

<sup>10</sup> Edward Peter Nolan: *Now through a glass darkly. Specular images of being and knowing from Virgil to Chaucer*, Ann Arbor 1990, S. 115–132, dort S. 127.

<sup>11</sup> So wohl zu verstehen Roswitha Wisniewski: *Narzissmus bei Heinrich von Morungen*, in: *Festschrift Helmut de Boor*, Tübingen 1966, S. 20–32, dort S. 22: „daß ihre Hingabe zugleich ihr Tod wäre.“ Hans-Herbert Räkel: *Das Lied von Spiegel, Traum und Quell des Heinrich von Morungen* (MF 145.1), in: *LiLi* 7/26 (1977), S. 95–108, dort S. 107: „Der verletzte Mund ist das so gut wie unverhüllte Symbol eines Deflorations-Tabus.“ Vgl. auch Manfred Kern: *Weltflucht. Poesie und Poetik der Vergänglichkeit in der weltlichen Dichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Berlin/New York 2009, S. 242–247, dort S. 243: „Der Akt des Schauens [...] verrät sich nun doch [...] als ein Akt der latenten ‚Aggression‘.“

<sup>12</sup> Walter Haug: *Gotteserfahrung und Du-Begegnung. Korrespondenzen in der Geschichte der Mystik und der Liebeslyrik*, in: *Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters*, hg. von Christoph Huber u. a., Tübingen 2000, S. 195–212, dort S. 210f., wieder in: Walter Haug: *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Tübingen 2003, S. 464–479, dort S. 477f. Jan-Dirk Müller: *Heinrich von Morungen: Mir ist geschehen als einem kindelîne* (MFr 145,1), in: *GRM NF* 60 (2010), S. 3–26, dort S. 21: „Der Tod betrifft beide Seiten, den Liebenden, der von dem Gesehenen nicht ablassen kann, und das Gesehene, das bleich werden wird.“

<sup>13</sup> Pointiert formuliert in Reinmars Lied MF XIV, Str. 4 (165,37ff.).

dox durch das Lied eher bestätigt, ist das Ziel eine entsagende, spiritualisierte, letztlich platonische Liebe zu einem Idealbild? Oder führt das Lied durch die Reflexion der Traumerfahrung gerade aus diesem Paradox heraus in eine personale Liebe, die die Vergänglichkeit auszuhalten versucht?<sup>14</sup> Oder endet es eher in der „schmerzvollen Akzeptanz der narzißtischen Spannung und Selbstreflexion als Bedingung des Sings“?<sup>15</sup> Fast durch jeden neuen Aufsatz in dem nicht enden wollenden „Gestöber“<sup>16</sup> der Interpretationen kann ich in meinem Verständnis wieder verunsichert werden. Es fehlt mir an philologischen Argumenten, die mir eine entschiedene Position erlaubten. Wie weit aber darf man als Philologe, der sich dem Bemühen um adäquates und begründetes Verstehen verpflichtet fühlt, das „Sinnspektrum“ des Textes offenhalten?<sup>17</sup>

In dieser Situation bedurfte es einiger Überredungskünste der Tagungsleiter, mich zu einem Referat und in der Folge zu einer schriftlichen Äußerung zu bewegen. Als Thema wählte ich die vierte Strophe, weil ich sie am ehesten zu verstehen glaubte. Sie wirkt, für sich betrachtet, zweifellos am konventionellsten. Die Tonlage ist jedenfalls anders, als letzte Strophe ist sie, wie öfter im Minnesang, ein wenig abgesetzt vom übrigen Lied.<sup>18</sup> Ich möchte als meinen bescheidenen Beitrag zu Tagung und Tagungsband versuchen, kommentierend ein Grundverständnis wenigstens dieser Strophe zu sichern und zu ein paar Interpretationsvorschlägen der Forschung zu zeigen, weshalb ich sie nicht für weiterführend halte. Dazu gehe ich den Text in einer paraphrasierenden Übersetzung durch, füge ein paar lexikalische und grammatische Hinweise an und erläutere die wichtigsten Motive. Gelegentlich ziehe ich andere Lieder Morungens vergleichend heran, zum Aufgesang vor allem das erste Lied des *BC*-Corpus,<sup>19</sup> das als Ganzes einen völlig anderen Charakter hat, aber einige, wie ich meine, er-

<sup>14</sup> So Haug (Anm. 12).

<sup>15</sup> Kellner (Anm. 4), S. 65.

<sup>16</sup> Vgl. Nolan (Anm. 10), S. 127: „a minor flurry of commentary.“

<sup>17</sup> Vgl. Huber (Anm. 2), S. 606: „Die Diskrepanzen zwischen Bild und Auslegung und zwischen den Bildelementen untereinander sollten so nicht als Mangel an gedanklicher Klarheit beanstandet und auch nicht durch eine ausgleichend verrechnende Interpretation nivelliert werden. Sie garantieren das Sinnspektrum des Gedichts.“

<sup>18</sup> Zotz (Anm. 8), S. 233: „Es ist sicherlich kein Zufall, dass die Reimwörter aus III *gewunnen, begunnen, unversunnen* sich nur leicht abgewandelt als *Annominatio in sinnen, ungewinne, beginne* in IV wiederfinden lassen. Und dennoch steht Strophe IV für sich. Nur hier ist nicht vom Schauen die Rede.“ Vgl. dies.: *Die Schlußstrophe im mittelalterlichen deutschen Liebeslied*, in: *Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert*, hg. von Gert Hübner, Amsterdam/New York 2005, S. 147–168, dort S. 159. Für Bleumer (Anm. 7), wird die Unterscheidung von Bild und Klage, die in etwa mit der Differenz zwischen den Strophen I–III und IV zusammenfällt, zum Angelpunkt seiner Interpretation, vgl. S. 342: „das Bild – fast möchte man sagen: die ‚Bild-erzählung‘ – ist damit zu Ende, doch für die Klage gilt dieses Ende gerade nicht. Sie überschreitet das Ende.“

<sup>19</sup> Morungen *MF* I (122,1 ff.).

hellende Parallelen zu unserem Lied aufweist, Parallelen, wie ich sie sonst bei Morungen nicht und im sonstigen Minnesang nur vereinzelt finde. Am Ende werde ich allerdings der Frage nach der Stellung der Strophe zu all den ungelösten Problemen der ersten drei Strophen nicht ganz ausweichen können.

Hôher wîp von tugenden und von sinnen  
 die enkan der himel niender ummevân  
 sô die guoten, die ich vor ungewinne  
 vremen muoz und immer doch an ir bestân. (4, 1–4)

Der erste Satz, der den ganzen Aufgesang füllt, spannt einen Preis der Dame und eine Klage über ihre Unerreichbarkeit zusammen. Den Hauptsatz aber bildet der Preis, und auf ihn will ich vor allem eingehen. „Eine Frau, die durch Tugenden und rechtes Denken höher stünde, kann der Himmel nirgends umfassen ...“ – hier wechselt die Konstruktion: Auf den Komparativ folgt nicht wie erwartbar das unterscheidende *dan*, sondern das Gleichheit anzeigende *sô*. Hatte der Komparativ noch gleichrangige Frauen als Möglichkeit zugelassen, so wird der Preis jetzt noch gesteigert zur Einzigartigkeit der eigenen Minnedame. Von nun an also: „Eine Frau, die ... so hoch stünde ... wie die Gute, kann der Himmel nirgends umfassen.“

Es ist dies die zweite Preispassage des Liedes. Die erste stand in der zweiten Strophe innerhalb des Traumgesichts, diese hier ist nun sozusagen im Wachzustand gesprochen. Beide Passagen stellen die Dame über alle anderen Frauen. Zu unserer Strophe hat Anton E. Schönbach 1899 gemeint, die Dame werde hier in geradezu irreligiöser Weise in die Nähe von Maria gerückt; ob er dabei mehr vom Wort *himel* ausgegangen ist oder vom englischen Gruß *benedicta in mulieribus*, hat er nicht gesagt.<sup>20</sup> Jedenfalls wurden seither immer wieder marianische Assoziationen behauptet,<sup>21</sup> obwohl Ehrismann bereits 1901 widersprochen hatte.<sup>22</sup> Mit dem *himel* ist hier offensichtlich nicht der Himmel als Ort der Gottesnähe gemeint, sondern der die Erde überwölbende sichtbare Himmel, den Maria gerade übersteigt.<sup>23</sup> Das Lob, das alle anderen Frauen in den Schatten

<sup>20</sup> Anton E. Schönbach: *Beiträge zur Erklärung altdeutscher Dichtwerke. Erstes Stück: Die älteren Minnesänger*, in: *Sitzungsberichte der Kais. Akad. der Wissenschaften, Philos.-hist. Classe 141*, Wien 1899, S. 1–154, dort S. 149.

<sup>21</sup> Vgl. Theodor Frings und Elisabeth Lea: *Das Lied vom Spiegel und von Narziß*, in: *PBB* 87 (1965), S. 40–200, dort S. 111; Peter Kesting: *Maria – Frouwe. Über den Einfluß der Marienverehrung auf den Minnesang bis Walther von der Vogelweide*, München 1965, S. 108; etwas modifizierend Dietmar Peschel: *Ich, Narziß und Echo*, in: *GRMN* 30 (1980), S. 25–40, dort S. 37.

<sup>22</sup> Gustav Ehrismann: *Rezension Schönbach*, in: *ZfdPh* 33 (1901), S. 393–406, dort S. 394.

<sup>23</sup> Vgl. auch Ingrid Kasten in: *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*. Edition der Texte und Kommentare von Ingrid Kasten, Übersetzungen von Margherita Kuhn, Frankfurt a. M. 1995, S. 808; Müller (Anm. 12), S. 22.

stellt, ist ganz aus dem Minnesangkontext zu verstehen. Da allerdings könnte es als nicht unproblematisch angesehen werden. Seit Walthers Polemik gegen Reinmars auftrumpfendes Preislied<sup>24</sup> hält man ein Lob der eigenen Dame auf Kosten anderer oft für ungehörig. Es gibt jedoch eine Reihe ähnlich superlativischer Lobreden im Minnesang,<sup>25</sup> und Morungen selbst ist andernorts noch weit weniger bedenklich. In seinem Lied I sagt er, ohne es irgendwie einzuschränken:

Diz lop beginnet vil vrouwen versmân,  
 daz ich die mîne vür alle andriu wîp  
 hân zeiner krône gesetzt sô hô  
 unde ich der deheine ûz genomen hân. (2, 1–4)

Solchen Tönen gegenüber bleibt unser Lied sogar noch zurückhaltend im Preisen der eigenen Dame auf Kosten der anderen. Nur die geographische Bezugsgröße ist gesteigert. In Lied I heißt es:

daz überliuhtet ir lop alsô gar  
 wîp unde vrowen die besten vür wâr,  
 Die man benennet in tiuschem lande. (4, 5–9)

Dort also ist die Dame die beste im deutschen Land, hier auf der ganzen vom Himmel umfassten Erde. Das ist Hyperbolik, aber keine „konnotative Ausbeutung“ geistlicher Vorstellungen, zumindest dann nicht, wenn man unter diesem Begriff einen Anklang versteht, der für uns aufgrund von Indizien nachvollziehbar ist.<sup>26</sup>

Wenn man die beiden Preisstellen des *Narzisslieds* vergleicht, fallen auch Unterschiede auf. Tugenden und Hoheit über das Maß anderer Frauen hinaus sind beiden Stellen gemeinsam. Aber im Traumgesicht dominieren Glanz und Schönheit, dort könnte man eher von einem Nimbus, der ins Numinose geht, sprechen. Hier in der abschließenden Strophe aber ist von den *sinnen* der Dame die Rede. Das ist höchst ungewöhnlich. Gert Hübner hat eine Deutung als „carpe-diem-Argumentation“ vorgeschlagen:

<sup>24</sup> Reinmar *MF* X (159,1), vgl. Walther von der Vogelweide: *Leich, Lieder, Sangsprüche*, hg. von Christoph Cormeau, Berlin/New York 1996, Nr. 81 (L 111,22ff.). Reinmars provozierendes *daz ist in* [Handschrift A: *iv!*] *mat* verstehe ich allerdings eher als gegen andere Sänger, nicht gegen andere Damen gerichtet.

<sup>25</sup> Vgl. den Motivindex bei Trude Ehlert: *Konvention – Variation – Innovation. Ein struktureller Vergleich von Liedern aus „Des Minnesangs Frühling“ und von Walther von der Vogelweide*, Berlin 1980, S. 258f. („sie ist die beste Frau der Welt“) und S. 286 („eine Frau vor allen anderen *êren, loben, minnen* etc.“).

<sup>26</sup> Rainer Warning: *Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors*, in: *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven*, hg. von Christoph Cormeau, Stuttgart 1979, S. 120–159, dort S. 135–144 zu seinem Konzept der konnotativen Ausbeutung, S. 137 zur formalen Ungesicherheit jeder Konnotationsanalyse.

Wenn die Dame klug ist, wird sie das *memento mori* in der dritten Strophe als Aufforderung verstehen, des Lebens Rosen zu pflücken, solange sie blühen; wenn sie über *tugent* und *güete* verfügt, wird sie ihren Verehrer nicht ewig zappeln lassen.<sup>27</sup>

Diese Reduktion auf eine argumentative Einlinigkeit hat, mag sie auch schnoddrig formuliert sein, etwas Bestechendes. Aber ich kann aus der Strophe insgesamt doch nicht eine Argumentation der Werbung heraushören, zu entschieden führt sie in den Ton der Klage und Hoffnungslosigkeit hinein. Ich habe keine Erklärung anzubieten, wohl aber eine Beobachtung zur Klangfarbe. Bei Frings und Lea gibt es eine Zusammenstellung der Eigenschaften, die in *Minnesangs Frühling* den Minnedamen zugeschrieben werden. Während Tugend und Schönheit überaus reich belegt sind, werden geistige Vorzüge äußerst selten genannt.<sup>28</sup> Selbstverständlich steht hinter diesem Befund auch die ewige Unempfänglichkeit der Männer für Frauenklugheit. Aber interessanter als solche Pauschalerklärungen scheinen mir die Nuancen der wenigen Ausnahmen zu sein. Bei Morungen finde ich nur eine einzige weitere Stelle, in der der Dame eine ähnliche Eigenschaft zugeschrieben wird, und die steht wieder in Lied I.<sup>29</sup>

Dô man si lobte als reine unde wîse,  
senfte unde lôs. (3,7 f.)

Hier steht *wîse* in einem Katalog von Epitheta, die der Dame von der Gesellschaft beigelegt werden (*dô man si lobte*); dort aber, wo das Ich von sich aus die Dame preist, sind zwar auch ähnliche Eigenschaften präsent, aber sie werden überstiegen durch einen teilweise konkreten Preis der Schönheit und durch die überbordende Metaphorik des Glanzes von Mond und Sonne. Ähnliches glaube ich im *Narzisslied* zu beobachten. Schönheit und Glanz bleiben auf die Traumvision von Strophe II beschränkt, auf den isolierten Blick des Ich auf die Dame. Die Epitheta der letzten Strophe aber heben Züge hervor, die auch der Gesellschaft, dem Publikum gefallen müssen. Damit tragen auch sie zu dem Eindruck bei, dass für die abschließende Strophe ein anderes Register gezogen wird. Hier ist nicht mehr aus der isolierten Perspektive des Ich vom Faszinosum der Dame die Rede, sondern eher von ihren allgemein anerkegnbaren Werten. Darum habe ich *sinne* vorhin mit „rechtes Denken“ übersetzt. Ich denke also nicht wie Hübner an Liebesklugheit, sondern an das gesellschaftlich erwartete und natürlich auch vom Liebenden nicht in Frage gestellte moralische Denken, Sinnen und Trachten.

<sup>27</sup> Hübner (Anm. 3), S. 171.

<sup>28</sup> Frings und Lea (Anm. 21), S. 184.

<sup>29</sup> Bei der Verwendung der Epitheta spielt zweifellos auch der Reim eine Rolle. Im Lied I reimt *wîse* auf *prîse*, im *Narzisslied* *sinne* auf *ungewinne*, *minne* und *beginne*. Das sind bequeme Reime, aber sie dürften nicht alles erklären.

Dieser Dame gegenüber, die nun auch in den Kategorien der Gesellschaft als hoher Wert erscheint, befindet sich das Ich in einem Dilemma, und damit erfolgt der Übergang vom Preis zur Klage. Das Ende des angefangenen Satzes lautet: „... wie die Gute, von der ich wegen meines Unglücks fern bleiben und an der ich doch immer festhalten muss.“<sup>30</sup> Ich übersetze nicht „mir zum Schaden“<sup>31</sup> oder „zu meinem Leid“<sup>32</sup> sondern mit kausalem *vor* „wegen meines Unglücks“; ja ich neige dazu, noch einen Schritt weiter zu gehen: Möglicherweise soll hier die durchsichtige Etymologie von *ungewin* anklingen, so dass die Begründung wäre: „weil ich sie nicht gewinnen kann“.

Kern der Klage ist der Zwiespalt zwischen *vremden* und *an ir bestân*. Man mag das Motiv der Fernliebe anklingen hören, aber hier geht es nicht um eine Distanz von Tagereisen, sondern um eine andersartige Notwendigkeit, die Dame zu meiden. Stünde die Strophe für sich, würde man den Grund wohl in einer Abweisung durch die Dame suchen; in den vorangegangenen Strophen waren aber nur Bilder für Ängste des Ich oder für Sorgen um das Wohl der Geliebten ins Wort gekommen. Die Notwendigkeit, die Geliebte zu meiden, ist in diesen Bildern begründet. Aber trotzdem muss das Ich immer *an ir bestân*; das meint wohl so etwas wie ein Ausharren vor der Tür, damit aber auch ein Ausgerichtetsein auf sie, vielleicht sogar ein Bedrängen, wie es im transitiven *bestân* liegen kann.<sup>33</sup> Warum sich das Ich in dieser dilemmatischen Zwangslage befindet, wird innerhalb dieser Passage, ja innerhalb der ganzen Strophe nicht geklärt.

Owê leider, jô wânde ichs ein ende hân  
 ir vil wunnenclîchen werden minne.  
 nû bin ich vil kûme an dem beginne.  
 des ist hin mîn wunne und ouch mîn gerender wân. (4, 5–8)

„O weh, ach, ich glaubte schon damit am Ende zu sein, am Ziel bei ihrer beglückenden, kostbaren Liebe.“ Der doppelte Genitiv (*s* in *ichs* und *minne*) bezieht sich wohl auf die zwei Aspekte des Wortes *ende*, „Ende“ und „Ziel“: Ende des Leids und Erreichen des Ziels der Freude. „Nun bin ich noch kaum am Anfang. Darum ist meine Beglückung und die Hoffnung für mein Begehren entschunden.“

<sup>30</sup> Überliefert ist *ungewinnen*, aber das ist wohl ein Versuch, einen thüringischen Reim oberdeutsch zu bessern; ein Infinitiv wäre grammatisch höchst seltsam, *ungewin* für „Schaden, Unglück“ dagegen ist geläufig.

<sup>31</sup> Heinrich von Morungen, *Lieder*. Mhd./Nhd., Text, Übersetzung, Kommentar von Helmut Tervooren, Stuttgart 1975, S. 133.

<sup>32</sup> Kuhn (Anm. 23), S. 289.

<sup>33</sup> Geläufiger wäre *bî ir bestân*, aber das wäre statischer, würde nicht die Dynamik des Ausgerichtetseins implizieren. Die nächste Parallele zu der Konstruktion finde ich bei Friedrich von Hausen, *MF XI*, Str. 2 (50,15f.): *mîn herze ist ir ingesinde und will ouch staete an ir bestân*. Dort freilich geht es um ein durchaus hoffnungsvolles Dienen.

Der Abgesang ist ganz von der Klage dominiert, setzt aber den Preis voraus. Was der Aufgesang als Dilemma in den räumlichen Kategorien von Ferne und Nähe, von Meiden und Zu-ih-Wollen, formuliert hatte, wird nun in eine zeitliche Perspektive gerückt. Damit aber gerät stärker in den Blick, was im Lied vorangegangen ist.

Nicht ganz unproblematisch ist ein genaues Verständnis der letzten Zeilen. Was ist dahin und was geht weiter, wenn auch erst am Anfang? Ist es überhaupt ein Anfang? *Vil kûme* wurde gelegentlich als Litotes verstanden: „gar nicht“, „nicht einmal“.<sup>34</sup> Dann würde das Lied in der völligen Weglosigkeit enden. Aber sowohl, wenn man die Strophe als Rückkehr ins ‚Regelsystem der hohen Minne‘ auffasst, in dem der Liebende immer erst am Anfang steht, als auch, wenn man in den vorangegangenen Strophen ein Umdenken zu einer neuen, anderen Form der Liebe oder des Singens von Liebe zu entdecken glaubt, wird man eher annehmen, dass der Text einen Weg als vorhanden, wenn auch vielleicht als noch nicht recht sichtbar, annimmt. Denn das Festhalten an der Dame und das Preisen werden ja nicht revoziert.

Und was ist *hin*? Entschwunden ist die *wunne*. In diesem Wort klingt die Umschreibung des Lebensziels wenige Zeilen vorher nach: *ir vil wunnenclîchen werden minne*. Gegenliebe, das Ziel allen Minnewerbens, ist außer Sichtweite geraten. Nachklingen könnte auch eine Freude, die auf der Zeitachse früher liegt und von der in den ersten beiden Strophen die Rede war: die Freude des Schauens. Ausdrücke dafür sind im Minnesang nicht selten. Sie artikulieren selbstverständlich kein ganz interesseloses Wohlgefallen, münden oft in Bitten und Hoffnungen. Aber sie gehen doch nicht ganz im Werben und Hoffen auf, sind nicht nur auf die Zukunft gerichtet, sondern zeigen auch eine gegenwärtige Beglückung darüber, dass es diese Dame gibt. In Morungens Lied *MF XXXI* (144,17ff.), dem Lied, das in *C* der ersten Strophe des *Narzisslieds* vorausgeht, heißt es:

wol vröiwe ich mich alle morgen,  
daz ich die vil lieben hân  
Gesehen in ganzen vröiden gar. (1, 3–5)<sup>35</sup>

Schon das Sehen kann Freude bewirken, solange in ihm noch ein Element Hoffnung steckt. Aber in unserem Lied war das Glück des Schauens schon in der ersten Strophe mit dem Spiegel zerbrochen und in der zweiten Strophe durch das Entdecken des verletzten Mundes aufgehoben worden. Das Minnewerben scheint

<sup>34</sup> So Räkel (Anm. 11), S. 106: „Am Anfang kann er nicht stehen, weil er erkannt hat, daß es für ihn keine Folge geben kann.“

<sup>35</sup> Hübner (Anm. 3), S. 173–177, hat in seiner Interpretation dieses Lieds bemerkt, dass hier das Sehen auch formal betont wird durch die Zäsur zwischen Aufgesang und Abgesang.

also gründlicher in Frage gestellt worden zu sein als sonst im Minnesang üblich. Und doch verhindert die Störung nicht das Festhalten an der Dame.

Dahin ist auch der *gerende wân*. Der Ausdruck ist öfter negativ gedeutet worden; Frings und Lea<sup>36</sup> vergleichen mit Veldekes *ich was gerende ûter mâten*,<sup>37</sup> *ûz der mâzen*, zu weit gehend war bei Veldeke eine Bitte um eine Umarmung. Frings und Lea paraphrasieren vor diesem Hintergrund Morungens *gerender wân* mit „irriges Wünschen“ und erläutern dazu: „In erzwungener Entsagung, im Tod der Liebe, finden beide zusammen, der schuldige und der unschuldige Liebende“ (d. h. das Ich Veldekes und das Ich Morungens). Solch eine Deutung hängt natürlich mit dem Gesamtverständnis des Lieds zusammen. Ich möchte ihr gegenüber den lexikalischen Befund festhalten, dass *gerender wân* per se nicht negativ besetzt ist. Das Wort *wân* erscheint bei Morungen mehrfach, aber erst die Epitheta oder der Satzzusammenhang entscheiden, ob positive oder törichte Hoffnung gemeint ist; so heißt es in dem durch und durch freudigen Lied IV (125,19ff.), ähnlich wie hier mit einem Partizip als Epitheton, *mir ist komen ein hügender wân und ein wunneclîcher trôst*. Und auch das Verbum *gern*, bei Morungen selten, sonst im Minnesang gut bezeugt, ist neutral. Ich habe *min gerender wân* daher mit „die Hoffnung für mein Begehren“ übersetzt. Wenn diese Hoffnung *hin* ist, verschwunden ist, kann das zwar, muss aber nicht unbedingt bedeuten, dass das Begehren oder etwas an diesem Begehren falsch war. Auch hier ist daran zu erinnern, dass das Ich an der Dame und am Preis der Dame festhält.

Der Durchgang durch die letzte Strophe kann nicht die Fragen beantworten, die das Lied als Ganzes stellt. Aber er kann vielleicht verdeutlichen, dass diese vergleichsweise konventionelle Strophe mit ihrer expliziteren Sprache die irritierende Offenheit der Bilder ein wenig einfängt, ohne sie zu vereindeutigen. Man hat diese letzte Strophe wohl mit Recht als Realisierung der *niuwen klage* aufgefasst, zu der die Reflexion des Traumes in Strophe III geführt hatte, als „Lied im Lied“.<sup>38</sup> Aber was heißt *niuwe klage*? Das Preisen und Klagen ist im Minnesang immer neu, auch wenn der Sänger die Dame schon seit seiner Kindheit zu lieben vorgibt.<sup>39</sup> Sollte hier nun doch, angestoßen durch die vom Traum ausgelöste Angsterfahrung, eine grundsätzlich neue Weise des Preisens und Klagens vorgeführt werden? Die Strophe verbietet eine solche Auffassung zwar nicht, legt sie aber keineswegs nahe. Für sich betrachtet, enthält sie nichts, was nicht auch in fast jedem anderen Lied der hohen Minne stehen könnte. Eine neue, andersartige (etwa personale) Liebe wird in ihr nicht spezifiziert und nicht ausdrücklich propagiert. Insofern bin ich geneigt, das Spektrum der adäquaten Deutungsmöglichkeiten ein wenig einzuschränken. Das Lied endet, denke ich, im Rahmen der hohen Minne, aber es hat vorher versucht, deren Implikationen

<sup>36</sup> Frings und Lea (Anm. 21), S. 162–164, Zitate S. 164.

<sup>37</sup> Heinrich von Veldeke, *MF* I, Str. 4 (57,4).

<sup>38</sup> Kellner (Anm. 4), S. 61.

<sup>39</sup> Peschel (Anm. 21), S. 39; Speckenbach (Anm. 9), S. 49f.

und Grenzen in Bildern zu durchdenken.<sup>40</sup> Eindeutig übersetzbar sind diese Bilder nicht. Im Liedzusammenhang wird nur deutlich, dass die Hindernisse vor einer *wunnenclîchen werden minne* hier nicht in der räumlichen Trennung (z. B. Kreuzzug), nicht in der Gesellschaft (z. B. *huote*) und nicht in einer Abweisung durch die Dame liegen, sondern aus dem Traum, den Empfindungen und den Reflexionen des Ich kommen; äußere Umstände, von denen diese angestoßen sein könnten, werden nicht thematisiert.

Wer will, kann sich also nach den irritierenden, schwer auslotbaren Imaginationen der ersten drei Strophen bei der vierten beruhigt zurücklehnen, weil er sich im vertrauten Sprachduktus der hohen Minne wieder zurechtfindet. Wer aber durch die ersten drei Strophen auf beunruhigende Fragen geführt wurde, auf Fragen, die auch über die gewohnten Grenzen der Vorstellungen von hoher Minne hinausdrängen, vielleicht auch mit dem Gedanken an den Tod den Rang von hoher Minne relativieren,<sup>41</sup> dem wird in der letzten Strophe vorgeführt, dass allen ungelösten und vielleicht unlösbaren Problemen zum Trotz das Preisen, Klagen und Singen weitergehen kann und soll.

<sup>40</sup> Vgl. Leuchter (Anm. 5), S. 108: „beides: die immer wieder neue, weil stets wiederholte alte Klage wie auch eine neuartige, inhaltlich nicht von der alten verschieden, aber mit der Erkenntnis vorgetragen, daß sie [...] Konstituens des Hohen Sangs ist.“

<sup>41</sup> Müller (Anm. 12), S. 25: „Das Lied [...] ersetzt die prätendierte Zeitlosigkeit höfischen Verbens durch die Reflexion seines irgedndwann zwangsläufigen Endes.“