

Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung

Band 6

Herausgegeben vom  
Vorstand des Interdisziplinären Zentrums  
Mittelalter – Renaissance – Frühe Neuzeit  
mit der Redaktion des Interdisziplinären Zentrums  
Mittelalter – Renaissance – Frühe Neuzeit, Berlin

Martin Baisch / Beatrice Trîncea  
(Hg.)

## Der Tod der Nachtigall

Liebe als Selbstreflexivität von Kunst

Mit 2 Abbildungen

V&R unipress  
Pöthlingen 2009

Christoph Huber

Ekphrasis-Aspekte im Minnesang.

Zur Poetik der Visualisierung bei Heinrich von Morungen  
mit Blick auf die *Carmina Burana* und Walther von der  
Vogelweide

Lieben und Schauen haben miteinander zu tun. Über den Blick geht oft die erste und wichtigste Brücke zu einer geliebten Person; so bahnt sich Liebe an, so entfaltet und verändert sie sich, so öffnet sich in der Perspektive der Liebe eine Welt mit subjektiven Zügen, wo sich inneres und äußeres Sehen begegnen.<sup>1</sup> Die Gattung Minnesang mit ihren mittelalterlichen Corpora, die zwischen Latein, Französisch und Deutsch in einem osmotischen Kulturkontakt kommunizieren, verfügt über diese Zusammenhänge in einem literarischen Repertoire, das als Gesamtbild wie in seiner historischen Entfaltung Beachtung verdient. Auf dieser Metaebene öffnet sich das Thema auch für texttheoretische Fragestellungen. Es geht ja nicht nur um die Blicke der Liebenden, des Mannes oder der Frau, und die interessierten Blicke der Gesellschaft, sondern um Strategien der Visualisierung, die der Text herstellt, die mit den literarischen Möglichkeiten der Gattung Sichtbares erscheinen lassen.

Eine interessante und prekäre Aufgabe der Visualisierung stellt in dieser hauptsächlich von Männern produzierten und in der Gattung des hohen Sanges konsequent aus männlicher Perspektive sprechenden Liebeslyrik das Bild der Frau dar. Gemeint ist hier nicht das notorische »Frauenbild«, zu dem die Minnesangforschung seit langem Materialien zusammenträgt und häufig kontrovers zu Konzepten kombiniert, sondern die Erscheinung der Frau, ihr Auftreten im Text, eben die Vision der Partnerin auf der Bühne des Gedichts, wo sie teils als Abwesende besprochen, teils als Akteurin zum Auftritt zugelassen wird. Visuelles kann nun in Sprache nur indirekt aufgerufen werden. In einfachster Form geschieht das im bloßen Nennen der Person, über die Nennung mehrerer Attribute kann diese auch visuell Gestalt annehmen. Die Tradition der Rhetorik stellt für die Versammlung visueller Elemente, die sich zu einem Bild zusammenfügen, probate Verfahren bereit, die ich hier global als »Ekphrasis« fasse. Der Terminus ist im weiteren Sinne synonym mit *descriptio* und anderen Bezeichnungen, die auf Anschau-

---

1 Zu dem angedeuteten Horizont vgl. SUSANNE KÖBELE: Frauenlobs Lieder. Parameter einer literarhistorischen Standortbestimmung (Bibliotheca Germanica 43), Tübingen/Basel 2003, über das *schouwen* S. 166 ff. (mit einer Interpretation von Frauenlobs Lied 1).

lichkeit der Aussage und Präsenz des Ausgesagten zielen. Zugespitzt bezeichnet »Ekphrasis« vor allem in neueren Untersuchungen die Beschreibung von Kunstwerken.<sup>2</sup> Der Minnesang kennt in seinen beschreibenden Passagen beide Fokussierungen, die Repräsentation und die Reflexion auf deren Herstellung im Text. Die poetologische Perspektivierung ist in der klassischen Minnekanzone in der Rollenspaltung zwischen liebendem Mann und Sänger angelegt, die in der neueren Forschung Beachtung gefunden hat. Sie erfasst auch das hier interessierende spezielle Problem der Visualisierung der Partnerin. Grundsätzlich scheint mir eine Blickwende von den Sprecherinstanzen des Minnesangs, die in der jüngeren Minnesang-Diskussion die Aufmerksamkeit auf sich zogen, auf die Seite des Besprochenen sowie die Korrelierung beider Perspektiven weniger beachtete Seiten dieser komplexen Lyrik anzusprechen.

Unser Thema wurde in der Minnesangforschung überblicksartig bisher vor allem in zwei Arbeiten angegangen. Zur Beschreibung der schönen Frau in der Minnellyrik veröffentlichte Rüdiger Krüger (1986) eine Textsammlung, die von den Anfängen bis ins Barock reicht und in einem folgenden Essay der Analyse unterzogen wird.<sup>3</sup> Krüger verfolgt hier zwei unabhängige Traditionen, die rhetorische Personenbeschreibung und die Darstellung weiblicher Schönheit im Hohenlied (samt mittelalterlicher Rezeption), deren rezeptionsgeschichtliche Kreuzung möglich, aber schwer nachzuweisen ist. Aus dem gemeinsamen Bestand wird dann der so betitelt Topos »*puella bella*« abstrahiert und in drei Typen untergliedert, die sich in der Quantität der Körperdarstellung unterscheiden: Vollständige Gesamtkörperbeschreibung, Gesamtkörperbeschreibung ohne sexuell konnotierte Partien (Brüste, Unterleib), Beschreibung nur des Kopfes (auch in wenigen Teilen, besonders Augen, Mund). Diesen Typen werden exponierte Stücke der Anthologie zugeordnet und nach einem damals modischen Deutungsparadigma als Männerphantasien interpretiert, die stärker oder schwächer eine Sublimierung, Affektreduzierung, Tabuisierung der stimulierenden Körperlichkeit betreiben, wobei sich im Lauf des Spätmittelalters die Repressionen zu lockern scheinen. Auch Helmut Tervooren (1989) geht vom Paradigma einer gesellschaftlich disziplinierenden Funktion des Minnesangs, voran der Minnekanzone, aus, welche die Verbindung von Schönheitsbeschreibung und Ethik von Anfang an erzwingt.<sup>4</sup>

2 Aus der umfangreichen neueren Forschung nenne ich hier die an der Epik orientierte Untersuchung von HAIKO WANDHOFF: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters (Trends in Medieval Philology 3), Berlin/New York 2003.

3 Puella bella. Die Beschreibung der schönen Frau in der Minnellyrik des 12. und 13. Jahrhunderts, hg. v. RÜDIGER KRÜGER (Helfant-Texte 6), Stuttgart 1986, 2., verbesserte und vermehrte Auflage 1993.

4 HELMUT TERVOOREN: Schönheitsbeschreibung und Gattungsethik in der mittelhochdeutschen Lyrik, in: Schöne Frauen – schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen, hg. v. THEO STEMMLER, Mannheim 1989, S. 171–198. Wieder in: H.T.:

»Der meist kurze Hinweis auf Schönheit, gepaart mit dem Tugendlob, das auch intellektuelle Fähigkeiten umgreift, ist die Normalform mittelhochdeutscher lyrischer Schönheitsbeschreibung von Meinloh von Sevelingen bis Oswald von Wolkenstein, freilich mit stilistischen Variationen, auch mit einer wachsenden Zahl von Einzelzügen.« (S. 97)

Die Erweiterung des Beschreibungsinventars wird in der Gattungshistorie nachgezeichnet, die Lockerung der ethischen Restriktionen der Minnekanzone, bei welcher die Darstellung von Nacktheit in Walthers Frauenlob (L 53,25) eine spektakuläre Grenzüberschreitung markiere, in die Gattungen Pastourelle, Tagelied und Tanzlied (hier die Frivolitäten Tannhäusers) weiterverfolgt. Als spätere Neuerungen kommen die tabufreien katalogartigen Körperteillieder mit Beispielen aus dem 15. Jahrhundert in den Blick. Tervooren gelingt eine erste skizzenhafte Einordnung der Schönheits-*descriptio* in eine historische Gattungstopographie, die freilich ganz der Logik der kulturellen Kräfte von Triebsublimierung und Enttabuisierung zugeordnet ist, was nicht nur zu einfach, sondern als Beschreibungsraster für die Funktionen deskriptiver Technik inadäquat erscheint.

Im Folgenden soll von der Visualisierung der Partnerin als basalem Interesse der Liebesdichtung ausgegangen und die Realisierung dieses Projekts im klassischen Minnesang untersucht werden. Über eine additive Auflistung literarischer Techniken hinaus wird nach höher angesetzten Modellen der Sichtbarmachung der schönen Frau gefragt, die sich über den Bezug auf den jeweiligen Minnegerdanken und eine implizite lyrische Poetik erschließen. Ich analysiere in diesem Sinne im ersten Abschnitt die Verfahren, die Heinrich von Morungen in seinem Lyrik-Corpus entwickelt, und vergleiche damit die andersartige Modellbildung in den lateinischen Liedern der *Carmina Burana*, die in einem zeitlich überlappenden kulturellen Wechselverhältnis zur volkssprachigen Liebeslyrik stehen. In diesem Kontext gewinnt das Frauenpreislied Walthers von der Vogelweide (L. 53,25) sein spezifisches Profil.

Wir nähern uns Morungen ekphrastischem Verfahren über Lied I, das in der B/C-Überlieferung das Autor-Corpus eröffnet (MF 122,1). Dieses im deutschen Minnesang innovative Frauenpreislied<sup>5</sup> malt wie kaum ein anderes in diesem Œuvre die Person der Minnedame in zahlreichen Einzelheiten aus, allerdings nicht nach starren Regeln der Rhetorik. Von der Ehre der Frau geht das Lob wie ein personifiziertes Wesen im ganzen Reich herum. In diese Feststellung sind drei

*Schoeni u wort mit süezem sange*. Philologische Schriften, hg. v. SUSANNE FRITSCH und JOHANNES SPICKER, Berlin 2001, S. 96–113 (zit.).

5 Zu dem an romanischem Sang orientierten innovativen Charakter Hinweise bei INGRID KASTEN (Hg.): Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters. Edition der Texte und Kommentare von INGRID KASTEN. Übersetzungen von MARGHERITA KUHN (Bibliothek des Mittelalters 3), Frankfurt a. M. 1995, S. 748 f. – Interpretation des Liedes: GERT HÜBNER: Frauenpreis. Studien zur Funktion der laudativen Rede in der mittelhochdeutschen Minnekanzone, 2 Bde. (Saecula spiritualia 34), Baden-Baden 1996, Bd. 1, S. 186–192.

Attribuierungen eingelassen, die das Gegenüber konkreter vorstellen, sie rufen weitgehend synonym ein von allen wahrnehmbares höfisches Verhalten auf, in dem sich ästhetische Lebensführung, Maß und Freude verbinden:

»Si ist ze allen êren ein wîp wol erkant,  
schoener gebaerde, mit zühten gemeit,  
sô daz ir lop in dem rîche umbe gêt ...«<sup>6</sup>  
(Str. 1,1–3)

Man kann sich das Verhalten der Frau und die Bewegung ihres Lobes vorstellen und konkret ausmalen, eigentlich Visuelles bietet aber erst der 2. Stollen mit einem Vergleich:

»alse der mân wol verre über lant  
liuhtet des nahtes wol lieht unde breit,  
sô daz sîn schîn al die welt umbevêt ...«<sup>7</sup>  
(Str. 1,4–6)

Im Anschluss an das Vorausgehende vermittelt dieses Leuchten ein sichtbares Bild des sich ausbreitenden Lobes, die Stichwörter *rîche* (1,3) und *welt* (1,6) sind parallel und steigernd gesetzt. Syntaktisch aber ist das Bild dann mit dem ersten Abgesangvers verknüpft, der einen korrespondierenden *daz*-Satz und eine andere Deutung anschließt:

»Als ist mit güete umbevangan diu schöne.«  
(Str. 1,7)

Damit ändern sich die Entsprechungen: Die Frau wird zusammengebracht mit dem leuchtenden Mond und dessen Licht mit ihrem Gutsein. Moser/Tervooren entscheiden sich in der Ausgabe von *Des Minnesangs Frühling* für die zweite Verknüpfung,<sup>8</sup> doch ist der Text so gebaut, dass der optische Eindruck zwischen den zwei Semantisierungen schwebt.<sup>9</sup> Er verkörpert ebenso das in Gesellschaft und Politik ausstrahlende Lob wie die Verfassung der Frau selbst, die als Schöne zugleich vollkommen gut ist. Gesellschaftliche Objektivität wie der Wesenskern des weiblichen Gegenübers fallen im gleichen Schaubild zusammen.

6 »Sie ist eine für alle Ehren wohlbekannte Frau, von schöner Gebärde, maßvoll fröhlich, von der Art, dass ihr Lob im Reich die Runde macht ...«

7 »wie der Mond ganz fern über das Land in der Nacht sehr hell und weit leuchtet, so dass sein Schein die ganze Welt umfängt ...«

8 Punkt nach Vers 3 *gêt*. KASTEN (s. Anm. 5), Kommentar, S. 750 verweist auf OTTO LUDWIG: Komposition und Bildstruktur. Zur poetischen Form der Lieder Heinrichs von Morungen, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 87 (1968), Sonderheft, S. 48–71, hier S. 57 ff.

9 So auch CHRISTOPH LEUCHTER: Dichten im Uneigentlichen. Zur Metaphorik und Poetik Heinrichs von Morungen (Kultur, Wissenschaft, Literatur 3), Frankfurt a. M. usw. 2003, hier S. 75 f. Kann man dabei von »Schiefheit des Gleichnisses« (S. 76) reden?

Das objektive Lob (vgl. 1,8 f. »des man ir jêt, si ist aller wîbe ein krône«) entpuppt sich aber in der 2. Strophe als Leistung des Dichters, d. h. als Setzung des Sängers, die aus der subjektiven Beziehungsfigur seines Liebes- und Weltverhaltens entspringt:

»Diz lop beginnet vil vrouwen versmân,  
daz ich die mîne vür alle andriu wîp  
hân zainer krône gesetzt so hô ...«<sup>10</sup>  
(Str. 2,1–3)

Die Aspektverschiebung erfolgt von der objektiven Wertschätzung der Welt zur Persönlichkeit der Frau und weiter in die Sprachsetzung des Dichters, die ein Verhältnis zu allen anderen Frauen im Rahmen seiner Weltkonstruktion ausdrückt. Zwischen diesen Begründungen wechselt der folgende Preis ständig hin und her, es ist aber folgerichtig, dass bei diesem Changieren die Sicht des preisenden Sängers die letzte Instanz der im Lied vorgetragenen Aussagen darstellt.

Auf dieser Basis wird die Figur der Frau mit ihren diversen Einzelzügen Stück für Stück aufgebaut. Morungen hält sich offensichtlich nicht an die schablonenhafte Reihenfolge der *descriptio personae*, die in ihren Musterstücken auf das epische Genre zugeschnitten ist,<sup>11</sup> schöpft aber immer wieder einzelne Argumente aus diesem Reservoir. In Strophe 1 werden das äußere Verhalten der zu beschreibenden Person und der umfassende ethische Wert der *bonitas* als innere Qualität (*qualitas animae*) eingebracht. Die Strophe 2 sammelt Eigenschaften um das Nomen *lîp* (2,5) und stellt somit *qualitates corporis* in den Vordergrund. Diese schillern aber ins Moralische hinüber (»lûter vor valsche«, 2,5, das kann den Verzicht auf Schminke bezeichnen, ist jedoch auch ethisch zu lesen); die genau im rechten Maß schlanke Figur (»smal wol ze mâze«, 2,6) lässt das ideale Maß als Norm anklingen, »fier unde frô« (2,6) ist dieser (entsprechend dem Bedeutungsumfang von mhd. *lîp*) belebte Leib nach den Regeln höfischen Benehmens. Die 3. Strophe nennt die genuin ethische Tugend »wîplîcher staete« (3, 2), spannt sie aber mit dem Körpersignal des roten Mundes und – als Rarität im Register – den weißen, ebenmäßigen Zähnen zusammen.<sup>12</sup> Dazu kommt noch ein Bündel wieder auf die Normbereiche gestreuter Vorzüge. Erneut drängt sich hier ein vorausliegendes gesellschaftliches Votum vor: Man lobte sie schon früher als *reine, wîse, senfte* und *lôs* (3,7 f.), und der Sänger schließt sich dem mit seinem Lob an. Die 4. Strophe nennt zusammenfassend ihre »tugent reine« (4,1), die das

10 »Dieses Lob beginnt viele Damen hintanzustellen, dass ich nämlich die meine vor alle anderen Frauen zu einer Krone so hoch gesetzt habe.«

11 Antike und mittelalterliche Materialien KRÜGER (s. Anm. 3), S. 114–122.

12 EDMOND FARAL: Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle, Paris 1923 u. Nachdrucke. Hier: Matthaeus von Vendôme: *Ars versificatoria*, I, 56, v. 27: *Dentes continent ebori* (FARAL, S. 130); I, 57, v. 1: *Respondent ebori dentes* (FARAL, S. 130); Galfred von Vinsauf, *Poetria Nova*, v. 576: *dentes niveos conpaginet ordo* (FARAL, S. 214).

Sprecher-Ich mit »staeter vröide« beschenkt (4, 4). Visualisiert wird die umfassende Tugendqualität durch einen zweiten Gestirnsvergleich. Steigernd wird jetzt die Sonne bemüht und ihr Leuchten in einem Frühlingsbild ausphantasiert: »...diu trüebiu wolken tuot liehte gevar, / swenne in dem meien ir schîn ist sô klâr« (4, 2 f.).<sup>13</sup>

Blicken wir auf das ganze Lied I, so möchte ich hier eine Kombination von grundsätzlich verschiedenen Arten der Visualisierung unterscheiden. Einerseits machen Fragmente rhetorischer Ekphrasen über alle drei Strophen hin die Frau als körperliche wie charakterliche Erscheinung anschaulich. Sie stammen aus den Katalogen der rhetorischen Personenbeschreibung, die seit der Antike *qualitates corporis* und *animi* kombinieren. Es ist nicht nötig und geht nicht an, mit der Nennung von Tugenden sofort die Sublimierung und Verdrängung im sozialpsychologischen Dampfkessel der mittelalterlichen Hofgesellschaft zu bemühen. Bemerkenswert ist vielmehr das Verhältnis von körperlich konkreten Nennungen und dem, was nicht unmittelbar anschaulich gemacht werden kann, was Körper und Körpersprache aber ausdrücken.

Davon lassen sich die geistigen, dem leiblichen Auge grundsätzlich nicht fassbaren Elemente absetzen, die über das Licht visualisiert werden (besonders in den Strophen 1 und 4). Die Forschung hat die Lichtmotivik, die mit der des Schauens eng zusammenhängt, früh als Morungens-spezifisch erkannt<sup>14</sup> und in verschiedenen Kontexten gedeutet. Nach dem Anschluss an Termini des provenzalisch-französischen Minnesangs und der Marienlyrik hat sich der geistlich-mariologische Hintergrund mit dem Buch von Peter Kesting (1965) am stärksten und bis heute durchgesetzt.<sup>15</sup> Der Bezug auf das christlich-theologische Modell von Schönheit als Licht des Ps.-Dionysius und seiner Rezipienten taucht nur punktuell und unspezifisch auf,<sup>16</sup> er sollte als repräsentativer und auf verschiedenen Niveaus verbreiteter Theoriekontext mit Präsenz in der mittelalterlichen

13 [Die Sonne,] »die trübe Wolken hell färbt, immer wenn im Mai ihr Schein so klar ist«.

14 Zur »Verbindung von Leuchten und Erblicken« rein textimmanent DIETER FORTMANN: Studien zur Gestaltung der Lieder Heinrichs von Morungen, Bamberg 1966, hier S. 148 ff. – Morungens »Poetik des schouwens« arbeitet heraus INGRID KASTEN: Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts (Germanisch-romanische Monatsschrift, Beiheft 5), Heidelberg 1986, hier S. 319–329.

15 THEODOR FRINGS, ELISABETH LEA: Das Lied vom Spiegel und von Narziß. Morungen 145,1, Kraus 7, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (Halle) 87 (1965), S. 40–200, hier S. 83 ff. – PETER KESTING: Maria – frouwe. Über den Einfluss der Marienverehrung auf den Minnesang bis Walther von der Vogelweide (Medium Aevum. Philologische Studien 5), München 1965, S. 93–113. Das Kapitel reiht eine Fülle von Einzelheiten, die sich mariologisch deuten lassen. Eine kritische Diskussion anderer Diskurszuweisungen findet nicht statt.

16 LEUCHTER (s. Anm. 9) sammelt diffuse Anmerkungen zu Lichtmetaphorik S. 125–153, 162–165; zur christlichen Schönheitstheologie S. 140 f.

Kunstpraxis für die Deutung von Morungens spekulativer Lyrik fruchtbar gemacht werden.<sup>17</sup> Der als göttliche Schönheit ausfließende Lichtstrom ist in diesem Modell zugleich geistig und physisch und fungiert gerade als Brücke zur spirituellen Realität. Morungen hebt diese Aussagen als vergleichende Rede ab und lagert konkrete Vorstellungen an. So in der vierten Strophe: Die Frau als Sonne wird in den Monat Mai versetzt, welcher die dunklen Winterwolken in Licht auflöst. Das poetologisch Bemerkenswerte scheint mir die keineswegs spannungslose Kombination der zwei unterschiedlichen Verfahren *descriptio personae* und Lichtästhetik zu sein. Beide machen etwas sichtbar und dienen so dem Erkennen der Frau (das Stichwort rahmt das Lied in den Versen 1,1 *erkant* und 4, 9 *erkande*), aber sie vermitteln im Übergang zwischen Physischem und Geistigem Unterschiedliches.

Ich versuche die in diesen Traditionsorientierungen angelegte Dynamik am Corpus der Lieder Morungens zu rekonstruieren und unterscheide vier Verfahren, Facetten einer praktischen Poetik, sozusagen Bausteine des Visualisierungsprojekts, die sich in ihrer Typik deutlich genug herauslösen lassen, aber auch in Übergangsformen auftreten. Ich setze eine Nullstufe, eine Reduktionsform und zwei an den skizzierten Traditionen ausgerichtete elaborierte Modelle an.

### 1. Nullstufe: der Blick des Mannes

Als Klassiker der Hohen Minne nimmt Morungens Sänger die radikale Subjektposition ein.<sup>18</sup> Das subjektive Ich erblickt die Dame oder wird als Schauender vom Anblick der Geliebten überwältigt, indem es nicht aktiv, sondern passiv und rein rezipierend schaut.<sup>19</sup> Im Grenzfall wird nicht mehr als dieses Schauen fest-

17 Vgl. CHRISTOPH HUBER: Merkmale des Schönen und volkssprachliche Literarästhetik. Zu Hartmann von Aue und Gottfried von Straßburg, in: Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, hg. v. MANUEL BRAUN und CHRISTOPHER YOUNG (Trends in Medieval Philology 12), Berlin/New York 2007, S. 111–141, hier bes. S. 116–119.

18 CHRISTOPH HUBER: Ich – Du – Welt. Figurationen des Subjektiven im Minnesang, in: Inzenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters, hg. v. MARTIN BAISCH, JUTTA EMING, HENDRIKJE HAUPE und ANDREA SIEBER, Königstein i. Taunus 2005, S. 16–33. – ders.: Normproblematik im frühen Minnesang bis Heinrich von Morungen. Anglo-deutsches Colloquium Bonn 2007, im Druck.

19 In den antiken Theorien optischer Sinneswahrnehmung stehen sich eine Extramissions-theorie im Anschluss an Platon, bei der der Geist über die Augen in die Außenwelt fließt, und eine Intromissionstheorie nach Aristoteles gegenüber, nach welcher die Wahrnehmung von außen in das Auge eindringt und über verschiedene Brechungen das Bewusstsein erreicht. Vgl. SIMON KEMP: Medieval Psychology (Contributions in psychology 14), New York/London 1990, S. 32 ff. – Der aristotelische Ansatz ist für »höfische« Konzipierungen leidenschaftlicher Liebe Voraussetzung, erfährt aber eine spezifische Zuspitzung. Die Blicktopik des Minnesangs hat hier einen Hintergrund in den sehpsychologischen Anschauungen der antik-mittelalterlichen Tradition. Vgl. die

gestellt, es bleibt optisch ungefüllt, wobei klar ist, dass es nicht leer im Sinne von gegenstandslos sein kann. Der Inhalt des Schauens, das Geschaute wird aber nicht mitgeteilt, das Lied redet von Reaktionen des Betroffenen und Kettenreaktionen aller Beteiligten. Der bloße Blick kann schließlich alles sein, was der Mann von seiner Partnerin zu fassen bekommt. Das Lied II, welches optisch ganz unkonkret bleibt, formuliert: »ich enhân niht wan ein schouwen von ir« (II, 3, 5 f.; MF 123, 38 f.). Nicht von ungefähr bleibt Lied II in Strophe 3 bei der Erwähnung des bloßen Blickes stecken. Dieser (und das verlorene Wort in der Lücke, das seit Lachmann im Reim auf *muoz* als *gruoz* ergänzt wird) bezeichnen tatsächlich den Minimalkontakt zur Frau, »den si teilen muoz al der welte sunder danc« (3, 7 f.).<sup>20</sup> In diesem Fall ist der Blick insofern leer, als er ohne Senderin und ohne Adressaten bleibt. Die Bitte des Dichters um Rat für einen »niuwen sanc« (3, 12) läuft in diesem Lied ins Leere.

Die wissensgeschichtlichen Prämissen für den Blick im Minnesang und ihre spezifische poetische Ausprägung müsste man quer durch die literarische Topik explizieren. Einen merkwürdig reduktiven Status nimmt bei Morungen die »Frau im Herzen« ein, die durch das Auge eingedrungen ist wie das Licht durch das Fensterglas, ohne dieses zu verletzen.<sup>21</sup> Lied VI (MF 127,1 ff.) präsentiert die Dame dem Publikum in der Fassung C [MF VIa]: »West ich, ob ez verswîget möhte sîn, / ich lieze iuch sehen mîne schoene vrouwen. / der enzwei braeche mir daz herze mîn, / der möhte sî schöne drinne schouwen« (VIa, 1,1–4; MF 127,1 ff.). Es folgt der Topos vom unverletzten Auge und der Wunsch des Sängers, von der Herrin ebenso empfangen zu werden. Eine starke Visualisierung der Geliebten? Der Weg ins Herz und die Lichthaftigkeit der Erblickten wecken eher Zweifel daran, dass man bei einem operativen Eingriff die Dame im Herzen finden und betrachten könnte. Dazu passt, dass das Lied dem Hörer keinerlei Vorstellung vermittelt: Die Frau als Blick-Kreatur im Herzen des Mannes ist, anders als zunächst suggeriert wird, in Morungens Lied eben nicht anzuschauen. Die Brücke zum Gegenüber im Blicktausch wird nicht geschlagen. Der Blick

erscheint hier ähnlich körperlos wie im gleichen Lied das Echo im tauben Wald und das nachgeplapperte *minne*-Wort des sprechenden Stars.<sup>22</sup>

In Liedern dieser Machart wird der Blick als *schouwen* oder *sehen*, auch als *gruoz* oder *lachen* besprochen, aber die Erblickten im Text nicht vorgezeigt. Das gilt auch unter der Bedingung, dass zum Verdross des Liebhabers die Frau alle anblickt und alle sie erblicken können (wie oben in Lied II). Das sehr abstrakt perspektivierte, eine Art Spaltungsphantasma umkreisende Lied XI, *Ich bin iemer ander und niht eine* (XIa in der Fassung A; MF 131,25 ff.), wünscht die Bewacher »toup unde blint« (1,3 f.) und wirft der Frau ihr entgegenkommendes Blicken vor: »Sî ensol niht allen liuten lachen / alsô von herzen, same si lachtet mir, / und ir ane sehen sô minneclîch niht machen.« (2,1–3)<sup>23</sup> Der Liebhaber fordert dagegen einen exklusiven Anspruch auf ihre Zuwendung als Blickgeste, in der für ihn Leben und Lust aufgehoben sind: »waz <hât> aber ieman zu schouwen daz an ir, / Der ich leben sol / unde an der ist mîn wunne behalten?« (2,4–7)<sup>24</sup> Der bloße Anblick der Dame, aktiv von ihr ausgesandt oder passiv empfangen, ist hier allen zugänglich, aber subjektiv leer. Die Fassung BC ergänzt das Blick-Motiv durch eine Strophe (MF 132,3 ff., Nr. 2 der Reihe), in welcher der Blick des Sängers als Bote fungiert und den intimen Gruß-Kontakt herzustellen versucht. Das wird verbunden mit einem literarischen Selbstzitat: Der redende Sittich oder Star dient aber in Lied VI (MF 127,23 ff.) gerade der Demonstration scheiternder Sprachkommunikation. Wie der Blick zeigt sich auch das Wort inhaltsleer und funktionslos, das meint auch ein poetologisches Dilemma.

## II.

Als Reduktionsform von visueller Präsentation der Partnerin im Text lässt sich der Einsatz isolierter Körpersignale auffassen.<sup>25</sup> Häufig erscheint die Verbindung von Auge und Mund, manchmal der Mund allein. In IX (MF 130,9 ff.), dem Lied von der Räuberin, wird als vergangen ein Augenkontakt erinnert, bei dem auf den treu ergebenen Blick des Minnedieners ein überfallartiger Gruß der Herrin antwortete: »Des bin ich an vrôiden siech und an herzen sêre wunt; / und ir ougen klâr, / diu hânt mich beroubet gar / und ir rôsewarwer rôter munt.« (2,7–10, MF 130,26 ff.)<sup>26</sup>

22 Vgl. CHRISTOPHER YOUNG: Vision and discourse in the poems of Heinrich von Morungen, in: Blütezeit. Festschrift für L. Peter Johnson, hg. v. MARC CHINCA u. a., Tübingen 2000, S. 29–51, hier S. 48.

23 »Sie soll nicht für alle lachen so von Herzen, wie sie mir lacht, und ihren Anblick nicht so liebenswert machen.«

24 »Was hat aber jemand das anzuschauen an ihr, für die ich leben soll und in der meine ganze Lust aufgehoben ist?«

25 Zu reduzierter Merkmalsnennung KRÜGER (s. Anm. 3) bei seiner Toposstrukturierung Nr. 3b, S. 142; TERVOOREN (s. Anm. 4), S. 98 f.

26 »Deshalb bin ich an Freuden geschwächt und in meinem Herzen schwer verwundet; und ihre klaren Augen haben mich restlos ausgeraubt und ihr rosenfarbener roter Mund.«

Definition von Liebe als *passio* bei ANDREAS CAPELLANUS: De amore / Von der Liebe. Libri tres / drei Bücher. Text nach der Ausgabe von E. TROJEL / Andreas aulae regiae capellanus, übersetzt und mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von FRITZ PETER KNAPP, Berlin u. a. 2006, hier I, 1, 8, S. 8. – Zur Theorie des Sehens vgl. JOACHIM BUMKE: Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im Parzival Wolframs von Eschenbach (Hermæa N.F. 94), Tübingen 2001, S. 37 ff.

20 »Den sie aller Welt mitteilen muss, ohne dass es gewollt wird«, sei es seitens der Dame oder auch der Gesellschaft.

21 Vgl. Morungen MF 125,1 ff.; 127,1 ff.; 133,9; 141,21 f.; 144,24 ff. KASTEN (s. Anm. 5), Register: »Herz als Wohnung«, auch früheres Auftauchen in MF. – Die mariologische Semantisierung des Motivs bei KESTING (s. Anm. 15), S. 96 ist nicht ausreichend.

Die Wendung des Blick-Motivs an dieser Stelle lässt in den Körpersignalen die Dame selbst synekdochisch auftreten und illustriert das Zustandekommen des erotisch ungleichen Kontaktes in der Form eines Raubüberfalls, dem dominanten Motiv des Liedes.<sup>27</sup> Überraschend konstruktiv wirkt dagegen der Zuwendungsakt durch den Blick, den die Körpersignale von Auge und Mund begleiten, im Venuslied (XXII, 4, MF 139,3 ff.). Der Vorgang wird auch hier als vergangen erinnert:

»Dô si mir alrêst ein hôchgemüete sande  
in daz herze mîn,  
des was bote ir güete, die ich wol erkande,  
und ir liechter schîn  
Sach mich güetlich an mit ir spilnden ougen,  
lachen sî began ûz rôtem munde tougen.  
sâ zehant enzunte sich mîn wunne,  
daz mîn muot stêt hôhe sam diu sunne.«  
(Str. 4, 1–8)

Auffällig ist hier die Setzung moralisch positiver Signale: Diesmal ist der Blick der Dame Bote ihrer »güete, die ich wol erkande« (4, 3; vgl. verstärkt durch *güetlich* 4, 5) und teilt Hochgestimmtheit mit. Das wird jeweils über das Lichtregister visualisiert, das im Folgenden noch zu untersuchen ist. Nun erhalten aber die erotischen Körpersignale durch die Adjektive eine Konkretisierung, die auch ambivalent rezipiert werden kann: Die blitzenden Augen und das heimliche Lächeln könnten in der Situation unverdächtig erscheinen, aber die Verschmelzung der Dame mit der mythologischen Venus und ihren magisch-visionären Aktivitäten, schließlich der Diskurs der Sündhaftigkeit dieser Liebe, der in der folgenden fünften Strophe durchbricht, verleihen den deskriptiven Signalen ihre Doppelbödigkeit. Die ekphrastischen Elemente zeigen sich hier synekdochisch in komplexe Gesamtbilder montiert, zu denen man festhalten kann: Sie sind frei für unterschiedliche normative Akzente und überschneiden sich mit den Verfahrenstechniken, die im Folgenden zu besprechen sind.<sup>28</sup>

### III.

Das ekphrastische Modell erreicht seine elaborierte Form<sup>29</sup> in den Liedern vom Typus »Frauenpreis«, die Gert Hübner (1996) gattungstypologisch profiliert hat.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Gleiches Verfahren in IX, 1, 5–7 (MF 137,14 ff.).

<sup>28</sup> Vergleichbare Elaboration des Blickmotivs (mit Auge und Mund) in XXVI, 1, *Mich wundert harte* (MF 141, 15), aber einfacher gebaut und in der Ambivalenz schlichter. – Beschränkung auf den Mund als Körpersignal in XXVII, *Si hât mich verwunt* (MF 141, 37). Auch hier (wie in *Mich wundert harte*) ist von der Verwundung durch den Blick in den Grund der Seele auszugehen, Ziel ist aber eine Kuss-Forderung; dieses Lied lässt ebenfalls den religiösen Diskurs anklingen und führt auf eine Dienstaufgabe zu.

<sup>29</sup> Voller Beschreibungskatalog bei KRÜGER (s. Anm. 3), S. 119–122.

<sup>30</sup> Vgl. HÜBNER (s. Anm. 5), S. 181–196.

Neben dem Preislied Nr. I repräsentiert den Typus bei Morungen nur das Lied XXV, *Uns ist zergangen der lieplîch sumer* (MF 140,32 ff.), das gattungsgeschichtlich eine Sonderrolle spielt. Es ist dies Morungens einziges Lied mit einem Natureingang, zudem einem komplex integrierten; es ist ferner ein Experiment, das im Rahmen der unerfüllten hohen Minne die Wendung zum Preislied vollführt.<sup>31</sup> Hübner sieht in dieser Konstruktion die erste Frauenpreiskanzone im deutschen Minnesang, was chronologische Priorität vor Lied I impliziert (S. 182).

Der Übergang vom Natureingang über die Minneklage zum Preisgedicht gelingt über das ekphrastische Verfahren, das im Abgesang von Strophe 1 eingeleitet wird: »Jâ klage ich niht den klê, / swenne ich gedenke an ir wîplîchen **wangen**, / diu man ze vröide so gerne ane sê.« (1,5–7).<sup>32</sup> Bei diesem ersten, in der deutschen Lyrik nicht ganz gewöhnlichen Detail der Wangen wird sofort das Publikum angesprochen und zur visuellen Repräsentation der Frau aufgefordert. Ja, sie ist schon da, und der Sänger zeigt sie als Anwesende vor, nun zumindest ansatzweise in der schulmäßigen Reihenfolge von oben nach unten:

»Seht an ir **ougen** und merkent ir **kinne**,  
seht an ir **kele** wîz und prüevent ir **munt**.  
Si ist âne lougen gestalt sam die minne.  
mir wart von vrouwen sô liebez nie kunt.«  
(Str. 2,1–5)

Die Detaildichte dieser Kopfbeschreibung ist relativ groß, das Bild wird aber sofort in eine mythologisierende Richtung weitergeführt und in seiner Wirkung auf das liebende Subjekt beschrieben. Dieses ist tödlich verwundet, es verliert das Bewusstsein (»ich verliuse die sinne«, 2,6) und kann gerade noch seine Bittē äußern: »genâde, ein küniginne, du tuo mich gesunt« (2,7). Verfolgt man den Ablauf konsequent, entzieht sich in diesem Moment auch die klare Anschauung der Frau, das Bild erlischt für den Sprecher mit dem Ohnmachtsanfall.

Die folgende 3. Strophe spricht auf einer anderen Ebene weiter und wechselt die poetischen Verfahren.

»Die ich mit gesange hie prîse unde kroene,  
an die hât got sînen wunsch wol geleit.  
in gesach nu lange nie bilde alsô schoene  
als ist mîn vrouwe; des bin ich gemeit.  
Mich vröit ir werdekeit  
baz danne der meie und alle sîn doene,

<sup>31</sup> So auch REINMARS berühmtes Preislied XIV (MF 165,10 ff.).

<sup>32</sup> C *wengel*, aber als *wangen* wahrscheinlich Zäsurreim zu 1, 1 *zergangen*; vgl. *gesange* im Zäsurreim 3,1. →Ja beklage ich nicht den [in der Winternatur verschwundenen] Klee, immer wenn ich an ihre weiblichen Wangen denke, die man zu seiner Freude so gern ansehen soll«.

die die vogel singent; daz sî iu geseit.«<sup>33</sup>

(Str. 3, 1–7)

Die Strophe hält die metapoetische Reflexion auf den Preis durch Gesang bis zum Schluss durch. Das kunstvolle Lied der Vögel im Mai fehlt im Naturbild des Eingangs (1,1 f.) bzw. findet sich hierher an den Schluss versetzt. Die vom Dichter Gepriesene ist andererseits eine ideale Schöpfung Gottes.<sup>34</sup> Damit entsteht eine eigenartige Balance zwischen dem eigenen Produkt und dem Werk des Schöpfers, das sich als etwas Objektives legitimiert. Ich lese den Vers 2 nicht als Selbstbezug, als Selbstermächtigung des Dichters zum *alter creator*. Der schöpferische Liebende ist eben nicht autonom, sondern abhängig von der Existenz der übermächtigen Partnerin, deren »bilde alsô schoene« (3, 3) ein äußeres ist, das in ihn hineinwirkt: »des bin ich gemeit« (3, 4). So wird in dieser Strophe das Visuelle vom Körper der Frau allmählich abgezogen. Was ihn freut, ist ihre *werdekeit* (3, 5), und diese wird über die sichtbare Realität des Frühlingbildes gestellt, das anfangs gegen den äußeren Winter bereits als ein imaginäres aufgerichtet würde. Diese imaginäre Naturszenerie ist zudem nicht als sichtbare, sondern als akustische aufgerufen. Der Wert der Dame übertrumpft zuletzt alles, verkörpert nicht im Bild, sondern im Wort (Liedschluss, 3, 7 »daz sî iu geseit«).<sup>35</sup>

In dieser prekären Konstruktion ist kaum zu sagen, ob die Natur hier tatsächlich etwas Objektives repräsentieren kann und Gott als der oberste Schöpfer zu Recht bemüht werden darf. Wenn man ernst nimmt, wie hier Realität konstruiert wird, wäre das eigentlich nicht statthaft. Andererseits lässt die Art der dargestellten Minnebeziehung keinen Zweifel: Aus der subjektiven Sicht des Liebenden erscheint die Dame als das Andere, das Überlegene, das unverfügbare Gut, aus dem nicht nur seine Liebe, sondern auch seine Kunst fließt. Insofern hat das *bilde alsô schoene* den Status eines Gegenübers, dessen Epiphanie aus der Negation mit theologischer Ästhetik zu tun hat, die konstruktivistisch nicht eingeholt werden kann. Die Ekphrasis mit ihrer Körpertopik konstruiert über die äußeren die inneren Qualitäten der Gepriesenen, aber die Schlussstrophe tangiert einen Raum jenseits dieser Grenze.

33 »Die ich mit Gesang hier preise und kröne, an die hat Gott seine Vollkommenheit ganz gelegt. Ich sah seit langem [d. h. als Litotes: nie] kein so schönes Bild, wie meine Dame ist; darüber bin ich froh, Mich freut ihr innerer Wert mehr als der Mai [meie Wortspiel zu *gemeit*, wie später bei Walther] und all seine Strophen, die die Vögel singen; das sei euch gesagt«.

34 Zum Topos *Deus artifex* vgl. KASTEN (s. Anm. 5), Register S. 1085.

35 Die Frau als Mai und Sonnenschein in ungebrochener Metaphorik vgl. I, 4, 1–3; XXXI, 2,5–7. – Die mariologische Konnotation ist hier wie in vergleichbarer Naturmotivik kaum zu halten, gegen KESTING (s. Anm. 15), Nr. 13, S. 109 u. passim.

#### IV.

Die Visualisierung in Form von Licht baut Heinrich von Morungen in seiner Lyrik am differenziertesten aus,<sup>36</sup> sie unterscheidet sich als literarisches Register von der ekphrastischen Technik und leistet, auch wenn sie mit ihr gekoppelt werden kann, etwas Eigenes. Im Anschluss an die theologische Lichtästhetik ist sie vor allem geeignet, Unsichtbares sichtbar zu machen. Die Frau wird vorgestellt als Lichtquelle (oft konkret als Gestirn), von deren Strahlen, Glänzen, Scheinen Wirkungen ausgehen auf den Liebhaber wie auf die Hofgesellschaft. Wie wir in Lied I beobachtet haben, verkörpert dieses Licht das Gutsein, die Tugend der Frau.<sup>37</sup> Es verkörpert homolog ihre Schönheit. Das Lied XIII (das sogenannte »Lied vom Singen«) preist nach der Überwindung der Sprachhemmung die Schönheit der Frau in beschwörenden Wiederholungen des Wortes »schön«:

»Diu mînes herzen ein wunne und ein krôn ist  
vor allen vrouwen, die ich noch hân gesehen,  
*schoene* unde *schoene*, diu liebe aller *schônist*  
ist sî, mîn vrouwe; des hoere ich ir jehen.  
Al diu welte si sol durch ir *schoene* gerne *sehen*.«  
(Str. 3, 1–5; MF 133, 20 ff.)

Die folgende 4. Strophe setzt das Ausstrahlen dieser Schönheit als lichthafte *schînen* (4, 7) in ein Bild, das sich dem im Anblick Gebannten schmerzlich entzieht.<sup>38</sup>

Was, wenn sich auch das Körperliche in der Form von Licht mitteilt? Der Wechsel Lied X, *Ich hân sî vür alle wip* (MF 130,31 ff.), formuliert in der Rede des Mannes: »swenne aber sî mîn ouge an siht, / seht [das Publikum ist aufgefordert, mit dem minnenden Sprecher zu sehen!], sô tagt ez in dem herzen mîn.« (1,7 f.).<sup>39</sup> Das klingt an den Refrain von Morungens berühmtem Tagelied an, wo die Körper selbst durch die Finsternis leuchten: »Owê, – / Sol aber mir iemer mê / geliuhten dur die naht / noch wîzer danne ein snê / ir lîp vil wol geslaht?« (XXX, 1,1–5; MF 143, 22–26). Wir sehen, Morungens Kombination der Modelle schafft Übergangszonen, in denen er den sinnlichen Glanz der schönen Dinge in das spirituell-transzendente Scheinen des Unverfügbaren ausdehnt.

Dabei fällt ein technisches Moment auf, das wie die bisher skizzierten an die eigentümliche Konzeption von Morungens hoher Minne anschließt. Die Lieder gestalten die Schicksale des Lichts und entsprechende Formen des Schauens als dramatische Prozesse aus. Die Dame als Gestirn wechselt in Lied XV, *Ez tuot vil wê, swer herzeclîche minnet* (MF 134, 14 ff.), zwischen Morgenstern, aufgehender Sonne und Stillstand in der weitesten Entfernung im Zenith am Mittag. Die Natur-

36 Zur Forschung s. oben Anm. 14–17.

37 Lied I (MF 122,1 ff.), 1,4–7; 4,1–3.

38 Vgl. YOUNG (s. Anm. 22), S. 43–45.

39 Wieder am Schluss von Strophe 3,7 f.

ordnung ist suspendiert: »wan ich hab ein wîp ob der sunnen mir erkorn« (2,2). Oder die Dame leuchtet als Mond, wobei Farben als Modifikation des Lichts ins Spiel kommen:

»Doch wart ir varwe liljen wîz und rôsen rôt,  
und saz vor mir diu liebe wolgetâne,  
geblüet reht alsam ein voller mâne:  
daz was der ougen wunne und des herzen tôt.«  
(XVII, 1,5–8)

Leuchten bedeutet Präsenz der Dame, Verdunkelung Entzug. Die Präsenz wirkt im Liebhaber als ekstatische Freude, der Entzug als Leid und Depression. Oben in Lied XVII schleicht sich aber aufgrund der Weigerung der Dame in den Anblick bereits die innere Zerstörung ein. Das Lied vom Singen, Nr. XIII, bewegt sich von der Beschwörung der Schönheit in Strophe 4 über die entrückte Anschauung ihres Leibes zum Entzug des Lichts:

»Ôwê, sô muoz ich vil trûric scheiden dan,  
sô kumt ein wolken sô trûiebez dar under,  
daz ich des schînen von ihr niht enhân.«  
(Str. 4, 5–7; MF 134, 2 ff.)

Die gleiche Bewegung durchläuft Lied VIII (MF 129,14 ff.): »Sach ieman die vrouwen / die man mac schouwen / in dem venster stân?« (1,1–3) Sie nimmt dem Sänger die Sorgen, und anscheinend können alle wie die Person so auch ihr Strahlen sehen: »Si liuhtet sam der sunne tuot / gegen dem liechten morgen« (1,7 f.). Die Dame verschwindet, und der Sänger bittet das Publikum, sie zurückzuholen, »Daz si mir ze trôste kome, / ê daz ich verscheide. / diu liebe und diu leide / diu wellen mich beide / vürdern hin ze grabe« (2,7–11). Der Entzug des Anblicks bringt dem Liebenden die physische Destruktion, was die Wirkung dieses Lichts schon als solche ambivalent macht.

In einer Reihe von Liedern, den problematischsten des Œuvres, dem Elbenlied (V, MF 126,8 ff.), dem Venuslied (XXII, MF 138,17 ff.) und dem Narzisslied (XXXII, MF 145,1 ff.), versetzt Morungen das Leuchten von vorn herein in eine unchristlich-dämonische Sphäre, die Negativität konnotiert. Dabei flicht er den theologischen Diskurs von Sünde und Heillosigkeit ein, vor allem in widerrufsartigen Schlusswendungen.<sup>40</sup> Das bewirkt freilich keine Rettung in ein christliches Weltbild mit seiner Ästhetik, in dem die Negativität auf die Seite eines luziferischen weltlichen Schönen träte, wie das z. B. Augustinus in seinem theologischen Schönheitskonzept vordenkt.<sup>41</sup> Morungen macht in genau diesen Liedern systematisch auch eine autonome Werthaftigkeit der Minnewelt stark und hintertreibt so die geistliche Wertsetzung, die er zitiert. Das Narzisslied (MF 145,1 ff.) zeichnet in mehreren interferierenden Strophen die Frau als »schoenez

bilde« (1,2 MF 145,2), von dem eine destruktive Energie ausgeht, zuerst als trügerisches Spiegelbild des törichten Jungen (Strophe 1), dann als idealisiertes, aber zerbrechliches, mit dem Makel der Vergänglichkeit behaftetes Traumbild (Strophe 2), schließlich in Umdeutung von Strophe 1 als todbringendes Spiegelbild des nicht namentlich identifizierten klassischen Narziss (3,7). Die folgende, in Handschrift E als vierte überlieferte Strophe kommt in der Forschung schlechter weg: »Höher wîp von tugenden und von sinnen / die enkan der himel niender ummevân« usw. (4, 1, MF 145,25 f.). Sie scheint die Tugend der Frau mit kosmischer Hyperbolik aufzublasen und in eine konventionelle, zwischen Preis und Klage oszillierende Formulierung des sattsam bekannten Minnedilemmas zu verfallen. Sie fungiert aber im Liedbestand von E als affirmierendes Gegengewicht gegen die lichtästhetische Visualisierung in ihrer dubiosen Variante. Die Strophe 4 enthält gerade keinerlei Hinweis auf die Lichthaftigkeit oder auch körperliche Sichtbarkeit des *bildes*. Unbildlich zitiert sie Tugenden und Verstand, Elemente des deskriptiven Ethos in den definierten Grenzen eines kosmischen Rahmens, der eine nicht jenseitige innere Welt umschließt. Ganz offensichtlich bedient die Strophe das andere technische Register.<sup>42</sup> Sie wirkt auf der Folie dessen, was vorher gezeigt wurde und jetzt unsichtbar bleibt. Die Dame als Wertprinzip erfüllt eine ganze Welt und ist in dieser konkret zu erfahren, ohne dass man sie körperlich sehen kann. In diesem spannungsreichen Kontext kann man die Strophe nicht als konventionell einstufen.

Zu dem allerdings hochkomplexen Umgang mit Visualisierung und Aussparung von Sichtbarkeit im Liedœuvre Morungen halten wir rückblickend fest: Morungen Poetik und ihre außerordentlichen Effekte haben als Voraussetzung die Verbindung unterschiedlicher Verfahren, deren Leistung nur zu beschreiben ist, wenn man sie trennt. Die Frage ist nun, lassen sich die deskriptiv-körperhafte Visualisierung und die lichtförmige Präsentation systematisch auseinander halten? An das lichtästhetische Verfahren werden nicht nur die Visualisierung des weiblichen Körpers, sondern im engen Kontakt mit diesem auch andere Bereiche der sichtbaren Welt angeschlossen, die metonymisch in die Erscheinung der Frau eingehen. Das abstrakte Licht konkretisiert Heinrich von Morungen als Bewegung von Gestirnen, als Wolkenformation und Helldunkel der Tageszeiten, die eine eigene, durchaus erfahrbare Anschaulichkeit erzeugen. Auch Bilder des Frühlings lagern sich da im Anschluss an den Natureingang an. Vorsichtig zeichnet sich eine Tendenz zur Personifikation des Monats Mai, zu Mythologisierung und Allegorisierung von Abläufen der Minne ab. Wir stellen hier fest, dass Morungen diese naturalen Schauräume im Sog der Lichtästhetik hauptsächlich für die Verbildlichung des Unsichtbaren, weniger als Belege innerweltlicher Naturgesetzlichkeit auswertet.

42 YOUNG (s. Anm. 22), S. 38, analysiert dies als poetologische Spannung zwischen *vision* und *discourse*. Seiner Interpretation des Narzissliedes, S. 31–40, kann ich mich aus meiner Perspektive voll anschließen.

40 Vgl. II, 6,3 f. (MF 129,7 f.); XXII (Venuslied), 5 (MF 139,11 ff.).

41 Vgl. TERVOOREN (s. Anm. 4), Einleitung S. 96; HUBER (s. Anm. 17), S. 115.

Trotz dieser Übergangsformen liegt es nahe, im Hintergrund der ekphrastischen Methoden die zwei Linien mittelalterlicher Ästhetik, das antike Proportions/Farbe-Konzept, das körperliche *und* moralische Vorzüge kombiniert, und das anders funktionierende christliche Lichtmodell anzuvisieren. Die Überschichtung beider Modelle ist nicht unmöglich, wie dies die Schulrhetorik der *Poetria Nova* und die mittellateinische Beschreibungspraxis belegen.<sup>43</sup> Obwohl eine solche einigermaßen homogen, sozusagen additiv zu bewerkstelligen ist, muss man die heterogenen Potentiale der Verfahren in Rechnung stellen. Heinrich von Morungen lässt sie in seinen Liedern kunstvoll gegeneinander antreten. Motiviert durch die Paradoxie seines Minnegedankens in den Bahnen des hohen Sanges treibt es so eine ästhetische Differenz heraus. Systematisch kann man die Energie der Modelle – so die These – auf die Opposition von körperlicher Sichtbarkeit und geistiger Unsichtbarkeit zuspitzen, die sich jedoch dialektisch zueinander verhalten: Mit dem Körperlichen erscheint das Geistige, und dieses entzieht sich mit dem Körper. Der in den literarischen Abläufen immer wieder demonstrierte Entzug der Erscheinung produziert zugleich ein poetologisches Dilemma, das Ungenügen an der verkörpernden Visualisierung im Wort. Diese Eigentümlichkeiten von Morungen's Poetik lassen sich im Vergleich zu andern Modellen in seinem Umkreis noch deutlicher machen. Wir blicken hier auf die *Carmina Burana* und Walther von der Vogelweide.

Die gegen 1230 entstandene Handschrift der *Carmina Burana*<sup>44</sup> enthält ein umfangreiches Corpus lateinischer Liebeslieder (Teil II, CB 56–186), die aus dem europäischen Literaturbetrieb der Kleriker stammen, dabei aber in bestimmten Abschnitten der Sammlung zeitlich und lokal genauer zugeordnet werden können. Zudem repräsentieren sie osmotische Übergangszonen zwischen der lateinischen und der volkssprachigen Liebeslyrik. Mit dem klassischen deutschen Minnesang steht in engem Wechselkontakt die sog. »deutsche Sammlung«, welche lateinische Lieder zusammen mit deutschen Zusatzstrophen überliefert, deren Abhängigkeit in die eine oder die andere Richtung diskutiert wird (CB 132–186, einige Liedgruppen ausgenommen).<sup>45</sup> In dieser kulturellen Kontaktzone überliefert die Handschrift das älteste Corpus des deutschen Minnesangs. Wir treten nun mit unserer Fragestellung an dieses lateinische Corpus mit besonderem Interesse für die »deutsche Sammlung« heran. Gegenüber Morungen's Experimenten erwartet man hier von vornherein eine größere Nähe zu den Normen der Schulrhetorik.

43 Grundsätzlich zu den mittelalterlichen Rhetoriken HUBER (s. Anm. 17), S. 118 f.

44 *Carmina Burana*. Texte und Übersetzungen, hg. v. BENEDIKT KONRAD VOLLMANN (Bibliothek des Mittelalters 13), Frankfurt a. M. 1987.

45 BURGHART WACHINGER: Deutsche und lateinische Liebeslieder. Zu den deutschen Strophen der *Carmina Burana*, in: *From Symbol to Mimesis. The Generation of Walther von der Vogelweide*, hg. v. FRANZ H. BAUML, Göttingen 1984, S. 1–34. Wieder in: *Der Deutsche Minnesang*, hg. v. HANS FROMM, Bd. 2 (Wege der Forschung 608), Darmstadt 1985, S. 275–308. Zur »deutschen Sammlung« VOLLMANN (s. Anm. 44), S. 904 f.

Auch die *Carmina Burana* enthalten nur wenige Stücke, die ekphrastische Techniken breiter entfalten und die Figur der Geliebten sichtbar präsentieren. Wie das geschieht, lässt sich am Beispiel des Carmen 146 aus der deutschen Sammlung beobachten. Die Lieder der Gruppe realisieren, wie Worstbrock herausgestellt hat,<sup>46</sup> ein dreiteiliges Aufbauprinzip: 1. Ein Natureingang evoziert den Frühling als Jahreszeit der Liebe, dies motiviert 2. eine Aufforderung an die Jugend zum Tanz, und aus diesem Aufbruch der ganzen Gesellschaft kann sich 3. ein Verhältnis des Mannes/des Sängers zu seiner persönlichen Geliebten abheben, das in einem freudigen oder leidvollen Stadium situiert ist, aber prinzipiell der affektiven und körperlichen Erfüllung der Liebe zustrebt. Vor diesem Hintergrund findet sich im CB 146 folgende Akzentsetzung: Nach einem Natureingang geht die vorliegende zweite Strophe unvermittelt zur Beschreibung der Frau über, die sich über drei Strophen ausdehnt und in die persönliche Situation des verliebten Sängers mündet. Ich übersetze ab Strophe 2:

»Rot sind die Wangen, das gelöste Haar teilt sich ein wenig über der leicht geneigten Stirn, das ganze Gesicht lächelt. Glückliche und selig, die mit so großen Tugenden geschmückt ist! – Anmutig unter dem Gürtel in ihrem Verhalten übertrifft diese den Balsam an Wohlgeruch. Glückliche, wer mit dieser Jungfrau den Schlaf genießt, den wird man an Ehre den Göttern gleichstellen. – Die Brauen stehen in geziemendem Abstand und symmetrisch, wenn sie lacht [d. h., sie macht keine Grimasse]. Der Mund lädt zum Kuss ein, als würde er ihn fordern. Hilf, meine Herrin, ich falle! – Verwundet, kann ich nicht geheilt werden, keine Hoffnung auf Leben kann mir gegeben werden, wenn du mich nicht vor den andern trösten wolltest, die du alles durch einzigartige Schönheit übertriffst.«<sup>47</sup>

46 FRANZ JOSEF WORSTBROCK: Verdeckte Schichten und Typen im deutschen Minnesang um 1210–1230, in: *Fragen der Liedinterpretation*, hg. v. HEDDA RAGOTZKY, Stuttgart 2001, S. 75–90. Wieder in F. J. W.: *Ausgewählte Schriften*. Bd. 1. *Schriften zur Literatur des Mittelalters*, Stuttgart 2004, S. 87–101.

47 Hier auch die Übersetzung von Str. 1: »Die Erde wird von verschiedenen Blumen bekleidet und die Gegenwart des Frühlings gefühlt. Philomele wird mit süßer Melodie gehört, so wird das Wüten des Winters beendet.« Lateinischer Text des ganzen Liedes, Str. 1–5: »1. Tellus flore uario uestitur / et ueris presentia sentitur; / phylomena dulciter modulans auditur, / sic hyemis seucicia finitur. 2. Rubent gene, coma disgregata / fronte cedit parum inclinata, / tota ridet facies. felix et beata, / que tantis est uirtutibus ornata! 3. Gracilis sub cingulo de more / ista uincit balsamum odore. / felix, qui cum uirgine fruitur sopore: / hic diis adequabitur honore. 4. Distant supercylia decenti / et equali spacio ridenti. / os inuitat osculum simile poscenti. / subueni, mi domina, cadenti! 5. Vulneratus nequeo sanari, / nulla uite poterit spes dari, / nisi me pre ceteris uelis consolari, / que cuncta uincis forma speciali. Als deutsche Strophe folgt: 6. Nahtegel, sing einen don mit sinne / miner hohgemüten chuniginne! / Chunde ir, daz min steter müt vnd min herze brinne / nah irm süze leibe vnde nah ir minne!«

Die Darstellung entfaltet den Beschreibungskatalog reich und flexibel. Die 2. Strophe gilt dem Kopf (Wangen, Haar, Gesicht), in der 3. schweift der Blick unter die Gürtellinie und löst eine Beischlafphantasie aus, in der 4. kehrt er nach oben zu Augenbrauen und Mund zurück. Dieser lädt zum Kuss ein und löst den Hilfeschrei des Werbers aus, der in der 5. Strophe seine lebensbedrohliche Lage erläutert und um Gewährung bittet. Das heißt: Körperteile werden bis ins Intime hinein konkret benannt, Optisches wie die auseinanderfallenden Haare und die Linienführung der Augenbrauen wird bis in feinste Kleinigkeiten nachgezeichnet. Das Bild ist in Bewegung und kommt auf den Liebhaber zu, es reizt ihn heraus (»simile poscenti« 4, 3). Affektive und charakterliche Vorzüge sind entsprechend der Beschreibungstopik eingestreut. Die Körperteile, auch die unteren, drücken Anmut und Tugend aus; geziemend und ausgewogen ist die Zeichnung der Augenbrauen und mit ihnen das Innere, das sich im Lächeln ausdrückt. Bei dieser Schönheitsbeschreibung in klassisch maßästhetischen Dimensionen fehlt das spiritualisierende Lichtmodell. Die Schönheit mündet in die Liebesforderung, die sich ganz aus dieser Schönheit begründet: »...uelis consolari quae cuncta uincis forma speciali« (5,3 f.). Keine Spannungen, keine Risse gefährden das Bild, dem dabei keineswegs Komplexität und Raffinesse abgesprochen werden können.<sup>48</sup>

Bei den angehängten deutschen Strophen ist das Verhältnis von Fall zu Fall neu zu bestimmen. Hier ist die Integration eng, der deutsche Text lenkt zum lateinischen Natureingang zurück. Die Nachtigall lässt sich erneut hören, sie soll als Botin der geliebten Königin Treue und Leidenschaft des Werbers versichern und ebenfalls die körperliche Hingabe einfordern. Die Botschaft der Nachtigall im vernakulären Sprachmedium ist zugleich ein Reflex auf das werbende Lied selbst.

Wie kommt es zu diesem geschlossenen Konzept, das die Affektspannungen noch unerfüllten Liebens problemlos einbindet? Das einigende Dach spannt offensichtlich der naturphilosophische Rahmen, der in der deutschen Sammlung und darüber hinaus in vielen Stücken explizit gemacht wird. Die Werbung des Einzelnen ist aufgehoben in den kosmischen Vorgängen von Schöpfung und Erneuerung der Natur, wie sie in den Jahreszeiten wirken. Mit der äußeren Natur und einer von ihr beflügelten Gesellschaft legitimiert sich das erotische Begehren in seiner Heftigkeit und seiner Körperlichkeit. Konventionelle moralische Barrieren kennt dieser Liedtypus nicht, diese Feier der Liebe versteht sich auch als Tugend. Eine subjektive Gegenwelt baut sich in der Regel nicht auf, auch wenn der Sänger »ich« sagt und von persönlicher Betroffenheit und Liebesschmerz redet. Eine breitere und detailliertere Analyse der lateinischen Lieder müsste eruieren, wieweit sich in ihnen überhaupt subjektive Gegenwelten und grundsätzliche Konflikte abzeich-

48 Im Vergleich mit den Stücken CB 78 und CB 156 wertet jedoch VOLLMANN (s. Anm. 44): »Die in CB 146 vorliegende Gestaltung wirkt dagegen dürr und plump; es dürfte sich um eine epigonale Kompilation handeln.« (S. 1142). Datierung ebd. Ende 12. Jh.

nen, die gegenüber dem naturalen Liebeskonzept Gewicht gewinnen. Mit der Subjektivierung fehlt die Ambiguierung der Abläufe.

So kann man schließen, dass das kosmische Liebeskonzept für den Liedtypus auch die Leistung der Ekphrasen formt und poetologische Relevanz besitzt. In dem CB 156 (in einer Gruppe rein lateinischer Stücke womöglich westlicher Herkunft, die in die deutsche Sammlung inseriert sind<sup>49</sup>) wird nach zwei Frühlingsstrophen die Geburtsstunde der Geliebten gepriesen und aus dem übergreifenden Naturprozess die Geburt ihres schönen Körpers deskriptiv entwickelt: »O welch glückliche Stunde, in der eine so Schöne (*decora* 3, 2) das Leben erhielt, ein so feines, liebliches, anmutiges!«<sup>50</sup> Haare, Stirn, Brauen, Wangen, Lippen, Zähne, Hände und Hüften bezeugen den *Deus artifex*: »... et totus ornatus / est cum diligentia / divina compilatus.«<sup>51</sup> Wenn so für die kosmische Natur metaphorisch das Verfahren einer wohlüberlegten göttlichen Kompilation bemüht wird, qualifiziert das auch die Methode der literarischen Ekphrasen.<sup>52</sup>

Mit dem lateinischen Modell öffnet sich eine Folie für eine Reihe prominenter deutscher Lieder, die mit der klerikalen Bildungswelt kommunizieren. Das harmonisierende Konzept variieren etwa Walther von der Vogelweide mit dem Mailied, *Muget ir schouwen waz dem meien* (L 51,13), oder Burkhard von Hohenvels mit seinem Stadelanzlied, *Dô der luft mit sunnen viure wart getempert und gemischt* (KLD XI).<sup>53</sup> Die Visualisierung der Person der Frau steht im Fokus in Walthers Lied *Si wunderwol gemacht wîp* (L. 53, 25), das unseren Überblick abschließen soll.<sup>54</sup>

Walthers Frauenpreislied, wieder ein Sonderfall im Œuvre, wurde neuerdings von Hübner (1996) und Bauschke (1999) unter Berücksichtigung der umfangreichen Literatur interpretiert.<sup>55</sup> Im Zusammenhang der Ekphrasen-Poetik mit ihren historischen Umrissen gewinnt das Experiment des Liedes weitere Kontur. Der Einsatz kombiniert wie Morungens Preislied I zwei Redeebenen: »Si wunderwol gemacht wîp, / daz mir noch werde ir habedanc! / ich setze ir minneclîchen lip / vil hōhe in mīnen werden sanc« (1,1–4; Vers 4 nach C). Die Partnerin als schönes Geschöpf wird als erotisch begehrenswertes Gegenüber gepriesen und

49 CB 156–160.

50 Str. 3: »O quam felix hora, / in qua tam decora / sumpsit uitam sic politam / amenam, iocundam!«

51 CB 156, 4, 10–12. »Und der ganze Ornat ist mit göttlicher Sorgfalt kompiliert.«

52 Als entsprechende Beispiele aus anderen Kontexten der Sammlung nenne ich zwei Lieder des Petrus von Blois: CB 67 und 69.

53 Interpretation im CB-Kontext: WORSTBROCK (s. Anm. 46), S. 88 ff.

54 Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche, 14., völlig neu bearbeitete Auflage der Ausgabe KARL LACHMANN, hg. v. CHRISTOPH CORMEAU, Berlin/New York 1996.

55 HÜBNER (s. Anm. 5), S. 232–237; RICARDA BAUSCHKE: Die »Reinmar-Lieder« Walthers von der Vogelweide. Literarische Kommunikation als Form der Selbstinszenierung (Germanisch-romanische Monatsschrift Beiheft 15), Heidelberg 1999, S. 109–133.

gleichzeitig im Text ›gemacht‹. Ab Vers 3 bewegt sich die Strophe ganz auf der Metaebene. Die Person der Frau ist literarische Setzung, für die der hohe Sang als Gattungsregister ausdrücklich angesagt wird. Im Rahmen der Gattung ist diese Wertsetzung zugleich eine Angelegenheit des artistischen Wettbewerbs der Sänger im Frauendienst, der aus der Spannung zwischen dem Lob aller und dem Preis der jeweils Einzigen seine provozierende Dynamik bezieht. Die Kunstqualität profiliert sich in der Konkurrenz. Wieweit sich das Lied an die sogenannte ›Reinmar-Fehde‹ anschließt, hat Bauschke methodisch reflektiert. Unabhängig von den Reinmar-Referenzen drängen sich auch Anspielungen an Morungen und seine ekphrastischen Verfahren auf. Doch ist es jenseits konkreter intertextueller Bezüge von grundsätzlichem Interesse, dass Walther die Erschaffung der Frau als Textkreatur hier ausdrücklich in vergleichende poetologische Bezüge rückt, was in dieser Reflektiertheit neu ist.

Nach dem theoretischen Vorgeplänkel führen vier Strophen die deskriptive Präsentation des Frauenbildes aus, wobei in der Überlieferung die Reihenfolge variiert.<sup>56</sup> Strophe 1 macht in allen vier Handschriften programmatisch den Anfang; bei den unterschiedlichen Reihungen ergeben sich mehr oder weniger kohärente Übergänge von Strophe zu Strophe, die von den Editoren bevorzugte DN-Reihung<sup>57</sup> lässt die schulmäßige Abfolge von oben nach unten durchscheinen. In dieser verbreitet sich Strophe 2 über das *houbet*, 3 bringt das Kunststück fertig, sich ganz mit den *wengeln* zu beschäftigen, 4 umkreist das *küssen*, 5 schweift zu den unteren Körperzonen und lässt die Frau in einer erinnerten Szene nackt aus dem Bad treten. Die Forschung ist sich einig: »Die Grenze des hohen Sangs zur erotischen Dichtung wird auf diese Weise deutlich überschritten.«<sup>58</sup>

Beachten wir aber die mit den einzelnen Deskriptionsteilen vorgegebene Modellbildung! »Ir houbet ist sô wunnenrîch, / also ez mîn himel welle sîn« (2,1 f.): Der Kopf als mikrokosmische Analogie der Himmelskugel ist ein traditioneller Gedanke. Mit der Rückführung der Frauenschönheit auf die Ordnung des Kosmos hebt Walther auf den oben skizzierten Leitgedanken in den Liebesgedichten der *Carmina Burana* ab. Von diesem Firmament leuchten die Augen der Frau als Sterne, die rhetorisch gängige Metapher wird in diesem Kontext aufgewertet. Der Tausch der Blicke verspricht Verjüngung, Erneuerung im Naturprozess und körperliche Erfüllung: »ich junge, und tuot si daz« [d. h., wenn sie sich zuwendet, die Blickspiegelung erlaubt], »unt wirt mir gernden siechen sender sühte baz« (2,9 f.). Genau diese Bewegung inszeniert das soeben besprochene CB 146. Doch gibt es da einen gravierenden Unterschied: Walther beruft sich nicht auf die allgemeine

Ordnung der Natur, sondern kennzeichnet das Haupt der Frau als *seinen* Himmel, seinen subjektiven Welthorizont, und dies wird als ›fiktionale‹ Konstruktion, als Aussage im Modus des ›als ob‹ markiert.

Der den lateinischen Liedern in der Regel fremde subjektive Perspektivenwechsel ist eingetreten. Ja, mit der Formulierung »dâ müeze ich mich noch inne *ersehen*« (2,6) fällt ein Schlüsselwort von Morungens Visualitätskonzept, das der lichtästhetischen Modellbildung verpflichtet ist. Die im Blick realisierte Liebesbindung stellt sich als fließendes und reflektiertes Licht dar. In der dritten Strophe erfolgt der von Morungen favorisierte Verweis auf den geistlichen Sünden-Diskurs: »Obe ichz vor sünden tar gesagen, / sô sæhe ich si iemer gerner an / dan [ ] himel unde himelwagen« (3,5–7). Aber auch hier setzt sich Walther ab. Denn das Firmament und das Sternbild des Wagens stammen aus dem kosmologischen Wissensdiskurs und repräsentieren entsprechend dem mittellateinischen Modell keineswegs das genuin geistlich-religiöse Denken, an dem Morungen sich abarbeitet. So fehlt dem lichtästhetischen Modell gerade die spiritualisierende Qualität und – wohl das Gravierendste: Morungens Prämisse von der radikalen Überlegenheit und Unverfügbarkeit der Partnerin, der konstante Zug seiner Minnekonzeption, wird umgedeutet und neu ausbalanciert. Die Schönheit der Geliebten wird zwar unter Berufung auf den Schöpfungstopos evoziert: »Got hât ir wengel hōhen vlîz ...« (3,1). So machen es die *Carmina*, so auch Morungen im Preislied XXV.<sup>59</sup> Die Dame hat also durchaus äußere Realität und wirkt als Gegenüber erotischen Begehrens. Doch ist die Frau als autonome Person nur die eine Seite der Medaille, auf der andern sieht man sie als Geschöpf des Sängers. In dieser Hinsicht ist sie von dessen Kunst abhängig, die ihre gesellschaftliche Existenz als Gepriesene im allgemeinen Werturteil begründet. Indem Walther diese Abhängigkeit herauskehrt, verschiebt er zugleich mit der Übernahme Morungens transzendierendes, hierarchisierendes Modell zu einer Gleichgewichtung der Partner innerhalb der Welt, und diese zeigt sich von einer subjektiven wie von einer objektiven Seite.

Stellen wir die 4. Strophe mit dem Kussmotiv, für das der Minnesang ein geistreiches Argumentationspotential bereitstellt, und die 5. Strophe mit dem nackten Körper, den das Lateinische unbefangen verherrlicht, zurück. Wir können resümieren, dass Walther bei der visuellen Evokation der Frau in Worten Modelle der deutschen Tradition (voran Morungen) und der lateinischen kombiniert und neu austariert. Die radikale Spannung zur unverfügbaren Partnerin – und damit das Minnedilemma in seiner scharfen Form – wird abgebaut und ihre sichtbare Erscheinung in ein Modell kosmischer Schönheit eingebettet, welches vom Subjekt rekonstruiert und von der Gesellschaft als Kunstwert gewürdigt wird. Die artistische Spielwelt wird mit dem Ernst des erotischen Anliegens und der gesell-

56 Str. 1 in allen Hss. am Anfang, die Ausgabe CORMEAUS hält sich wie schon KRAUS-KUHN an die Folge DN. Dagegen haben A und C nur die Abfolge III und IV gemeinsam, aber in unterschiedlicher Position. LACHMANN erwägt in den Anmerkungen aufgrund dieses Befundes zwei Lieder, eines in der Abfolge I, III, IV; ein weiteres mit I, V, II.

57 D = Heidelberger Zweter-Handschrift; N = Kremsmünsterer Handschrift.

58 KASTEN (s. Anm. 5), S. 942.

59 MF 140,32 ff. 3,1 f. »Die ich mit gesange hie prise unde kroene, / an die hât got sînen wunsch wol geleit.« Zum *Deus-creator*-Topos oben Anm. 34.

schaftlichen Wertekonstitution, die der Minnesang leistet, in ein subtiles Gleichgewicht gebracht.

Die besprochenen Ekphrasis-Modelle zeigen, dass eine Analyse der literarischen Kreation von Frauenschönheit über Addition und Quantifizierung nur begrenzte Ergebnisse zeitigen kann. Das Verfahren mit seinen diversen Registern übernimmt in der prozesshaften Anlage des Minneliedes wichtige dynamisierende Funktionen. Das gilt vor allem für die klassische Minnekanzone, der Heinrich von Morungen eine besonders zugespitzte paradoxe Struktur gegeben hat. Morungen setzt denn auch die unterschiedlichen Register der deskriptiven Tradition in spannungsreiche Bezüge. Seine Bemühungen um Visualisierung arbeiten dabei immer wieder der Devisualisierung des ekphrastisch Beschworenen zu. Dieses Ergebnis verbindet sich gut mit der von Young (2000) analysierten Anlage der Lieder Morungens zwischen den Polen von Visualität und abstraktem Diskurs.<sup>60</sup> Es sind hier Züge einer impliziten und teilweise über die Sängerrolle explizit gemachten Poetik zu greifen. Erscheinung und Entzug, Visualität und Abstraktion, Reden und Schweigen fügen sich in ein Bündel von dialektisch-antithetischen Bezügen, die Morungens Minnelied in Bewegung halten.

Das Selbstverständnis des lateinischen Dichters in den Beispielen der *Carmina Burana* als *alter creator*, der die Rhetorik der Welterschöpfung erotisch nacherlebt und literarisch nachbuchstabiert, wirkt dagegen ganz ungebrochen. Aber auch hier erzeugen Kunstfertigkeit, Witz, Ironie, Anspielung, Zitat, geistlich-weltliche Normversetzungen usw. Denk- und Redeformen der Distanz. Walthers Gattungsexperiment balanciert die Register nicht weniger ernst als spielerisch aus. Gerade damit gerät sein schönes Bild auch zerbrechlich. Gegenüber der reflexiv-konstruktiven Souveränität der Sängerrolle erreicht, wie ich meine, das mittelalterliche lyrische Visualisierungsprojekt auch die Dimension des nicht verfügbaren Gegenübers, das sich eine Autonomie zu wahren vermag, wie sie naturalen und transzendenten Instanzen zusteht.

60 Vgl. YOUNG (s. Anm. 22).

Elisabeth Schmid

Mund und Schrift, Leib und Buch.

Selbstbezug als Kunstübung im ersten Büchlein des *Frauendienst* Ulrichs von Liechtenstein

Bekanntlich ist die Ich-Figur in Ulrichs von Liechtenstein *Frauendienst*<sup>1</sup> nicht nur – den Konventionen des Minnesangs entsprechend – ein unglücklich Werbender *per se*, sondern die Erzählung verordnet dem Helden ein ästhetisches Handicap, einen verunstalteten Mund. Wie sich zeigen wird, ist damit jedoch nicht nur dessen erotische Attraktivität in Frage gestellt, sondern speziell der Mund als Medium des Sprechens. Nachdem der optische Makel durch eine Schönheitsoperation behoben ist, wird dem erzählten Ich eine Unterredung mit der verehrten Dame gestattet. Dabei stellt diese allerdings von vornherein klar, dass ihr Interesse der Optik des Mundes gilt und nicht dessen Worten. Ob der durch die Operation schöner geworden sei, wolle sie sehen.<sup>2</sup> Wie zu erwarten, verhindert das verbesserte Aussehen nicht das Scheitern der mündlichen Begegnung, der Mund verstummt, die Dame versagt der leibhaftigen Person ihre Gegenwart, womit der Dichter fiktionintern zugleich die Grundlagen für den Wechsel ins schriftliche Medium geschaffen hat.

Als nächsten Schritt konzipiert der unbeirrte Werbende eine schriftliche Botschaft, die erste von drei umfangreichen Konvoluten, die jeweils an kritischen Punkten der Handlung eingeschaltet werden, das so genannte *Ërste Büechlîn*. Davon soll der Hauptteil des Beitrags handeln. Zuvor möchte ich jedoch die dieser Aktion vorausgehende Episode näher betrachten, zumal sie den Resonanzboden für das mit dem *Büechlîn* einsetzende Spiel mit der literarischen Tradition bereitet. Zum Beispiel transferiert in der eben skizzierten Episode die Lähmung des Ich in der Gegenwart der Dame ein Motiv aus dem Minnesang in die narrative Gattung. Dementsprechend betreibt der Erzähler die systematische Entmachtung der Männekraft seiner jugendlichen Ich-Figur, indem er die traditionelle Sprachlosigkeit des Verehrers angesichts der Dame amplifiziert, dramatisiert und drastisch vergrößert. Stellvertretend für das Ich steht der Mund (»dâ von sô zaghaft wart mîn sin, / daz mir erstumbet an der stunt / diu zunge mîn und ouch der munt«, 122,4–6), der metonymisch als Opfer gezielter Gewalttaten in Erscheinung tritt: »der Minnen kraft mir alzehant / den mînen munt zesamen bant« (125,7 f.). Gelähmt,

1 ULRICH VON LIECHTENSTEIN: *Frauendienst*, hg. v. REINHOLD BECHSTEIN, erster und zweiter Teil, Leipzig 1888 (im Folgenden zitiert als *FD*).

2 So die Dame in dem in Prosa gehaltenen Brief (A), 18–21, vgl. *FD* (s. Anm. 1), S. 38.