

Publicazione patrocinata e finanziata dall'Associazione Italiana di Filologia Germanica.
This publication is supported and funded by the Associazione Italiana di Filologia Germanica (Italian Society for Germanic Philology).

Comitato di Redazione / Editorial Board

Fabrizio D. Raschella (Università di Siena) – Direttore responsabile / Editor-in-chief
Fulvio Ferrari (Università di Trento) – Presidente dell'AIFG
Lucia Sinisi (Università di Bari) – Consigliere dell'AIFG
Alessandro Zironi (Università di Bologna) – Consigliere dell'AIFG

Comitato Scientifico / Scientific Committee

Maria Grazia Saibene (Università di Pavia) – Coordinatore / Coordinator
Maria Grazia Cammarota (Università di Bergamo)
Christoph Huber (Eberhard-Karls-Universität Tübingen)
Maria Vittoria Molinari (Università di Bergamo)
Verio Santoro (Università di Salerno)

A partire dal n. 3 (2011) la rivista si avvale di un sistema di refereeing anonimo. I contributi proposti per la pubblicazione, una volta selezionati dal Comitato Scientifico, vengono sottoposti al giudizio di almeno due revisori anonimi, italiani e/o stranieri, scelti sulla base di specifiche competenze disciplinari. Ogni anno vengono pubblicati i nomi dei revisori che hanno collaborato alla valutazione dei contributi del numero precedente.

Starting from issue no. 3 (2011), after being selected by the Scientific Committee, the articles submitted for publication are peer-reviewed by at least two anonymous referees chosen among Italian and/or foreign scholars on the basis of their specific field of expertise. Every year the names of the referees who have collaborated on the previous issue are published.

Redazione / Editorial office

Prof. Fabrizio D. Raschella – Dipartimento di Letterature Moderne e Scienze dei Linguaggi – Università di Siena – Viale L. Cittadini 33 – 52100 Arezzo (Italy)
E-mail: <fabrizio.raschella@unisi.it>

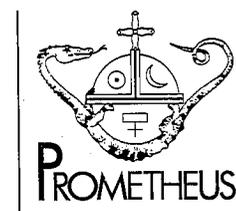
ASSOCIAZIONE ITALIANA DI FILOLOGIA GERMANICA

FILOLOGIA GERMANICA

—
GERMANIC PHILOLOGY

3
2011

*Poesia del Medioevo Tedesco
Medieval German Poetry*



CHRISTOPH HUBER

LIEBESTOD IM MINNESANG HEINRICHS VON
MORUNGEN

'LIEBESTOD' IN THE LYRIC CORPUS OF HEINRICH VON MORUNGEN. This essay explores variations of the motif of the 'Liebestod' in the lyric corpus of Heinrich von Morungen, seen against the general background of the genre. The constellation of relationships, the absolute surrender despite the isolation of the lovers, serves to accentuate the classical *paradoxe amoureux* (Lieder XIX/XX; XVII); it directs the audience's attention towards a literary life after death (Lieder VIII; XXII) and creates a conflict between love and Christian beliefs (Lieder VII; XXII; XXXIV). In the tradition of the classical Latin literature, and in contrast to the romantic 'Liebestod' of the 19th century, here every attempt at a harmonic resolution is rejected.

Das neuzeitliche Wort ‚Liebestod‘ taucht nach den vorliegenden Belegen anfangs des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang verschiedener, besonders naturmystischer Einheitsphantasien auf und fokussiert schließlich eine Konstellation romantischer Liebe, wo ein durch äußere Hindernisse getrenntes Paar die Vereinigung im Tod sucht.¹ Wagners Oper *Tristan und Isolde* ist hierfür mit der gestörten Liebesnacht im 2. Akt (einziger Wortbeleg von ‚Liebestod‘ im Libretto!) und Isoldes Schlussarie an der Leiche des Freundes, dem gemeinhin, aber nicht von Wagner so bezeichneten ‚Liebestod‘, das weit ausstrahlende ästhetische Paradigma. Im Umfeld des erotischen Diskurses der Zeit lässt sich jedoch seit dem 18. Jahrhundert ein viel breiteres Feld von Beziehungsfiguren ausmachen, in dem das ‚Sterben aus Liebe‘ verhandelt wird, und wo im kulturellen Langzeitgedächtnis die Linien auch ins Mittelalter zurückführen. Auch wenn man mit dem Aufkommen des modernen Subjektivismus und einem individualistisch geprägten Liebesideal von einschneidenden Brüchen und Neuansätzen ausgehen muss, erreicht die intime Bezüglichkeit von Liebe und Tod eine grundlegende Dimension, die sich his-

¹ Belege bei Gerhard Schulz, „Liebestod. Gedanken zu einem literarischen Motiv“, in *Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer*, hg. von Sabine Doering et al., Würzburg 2006, S. 375-389. Dort auch zum Folgenden.

torisch ausleuchten lässt und dazu einlädt, im Vergleich von ästhetischen und kulturellen Formationen geschichtlich Spezifisches auszumachen.

Nicht von ungefähr dürfte in der Umbruchsphase des 12. Jahrhunderts mit der Genese der höfischen Liebeskultur und -literatur der ‚Liebestod‘ zu einem häufig und intensiv wie auch kontrovers gestalteten Thema geworden sein. Nicht von ungefähr geschieht dies in der Auseinandersetzung mit dem antiken Literaturerbe und in der Konfrontation mit empfindlichen Zonen des christlichen Weltbilds und dessen Anspruch auf Verbindlichkeit. Das Spektrum der im ästhetischen Freiraum der Literatur formulierten Positionen ist vielfältig und hängt von den vorliegenden Codes und ihren Ausdrucksmöglichkeiten ab. Während die mittelalterliche Epik den Liebestod als Ereignis erzählt, also in einen narrativen Ablauf stellt und in dessen Kontext deutet – sie tut dies seit dem 12. Jahrhundert in zahlreichen prominenten Varianten – kennt die Lyrik das Phänomen nur als Projektion. Diese erfolgt in der Perspektive der an einem fiktionalen Minneverhältnis Beteiligten, welche immerhin noch lieben und am Leben sind. In der klassischen Minnekanzone ist dies der männliche Part und Sänger, ja wir können gleich festhalten, dass eine zum Tode führende Liebe aus weiblicher Perspektive in Umkreis der lyrischen Gattungen soviel wie nie artikuliert wird.² So ist es der Sänger, der in einem zeitlich noch offenen, unglücklichen Liebesverhältnis auf das Ende seines Lebens voraus denkt und phantasiert. Dieses Ende zeigt sich am Lebenshorizont als Fluchtpunkt, in dessen Richtung die aktuellen erotischen Konflikte zusammenlaufen, als Herausforderung und Provokation, als Skandal und Menetekel. Den variablen Gedankengebilden eignet daher ein hohes argumentatives Potential, in das naheliegend eine pragmatische Dimension eingeschrieben ist. Ein drohendes desaströses Ende fordert alle am Dialog Beteiligten zu Entscheidungen und Handlungen auf. Wenn die Katastrophe noch aussteht, was wäre zu tun, um sie zu verhindern? Kann oder will man sie überhaupt aufhalten?

Das Lied-Corpus Heinrichs von Morungen,³ das durchweg dem Typus der Hohen Minne verpflichtet ist, gewinnt dem diskursiven Komplex besonders reiche und vielfältige Facetten ab. Sie lassen sich als Antwort auf Vorgaben der Minnesangtradition lesen und geben zugleich den Zuspitzungen, die der

² Soweit ich sehe, nicht in den Frauenstrophen des deutschen Minnesangs. Anders etwa die den Aeneas-Stoff aufgreifenden, in der Rolle Didos sprechenden Stücke der ‚Carmina Burana‘: *Carmina Burana*, hg. von Benedikt K. Vollmann, Frankfurt am Main 1987, hier: Didos Selbstmordphantasien in Nr. 99 und 100.

³ Ausgabe: *Des Minnesangs Frühling*, hg. von H. Moser und H. Tervooren, 38., erneut revid. Aufl., Stuttgart 1988. [Sigle: MF].

Dichter in seiner Liedkunst verfolgt, ein spezifisches Profil. Wir können die einschlägigen Belege fürs erste nach drei Aspekten ordnen, die auch kombiniert auftreten. Ich skizziere diese mit einem Blick auf die Morungen geläufige Minnesang-Topik:

- Die überwältigende Minnepassion zeigt sich als Erfahrung mit tödlichen Konsequenzen. Was sich als Liebeskrankheit oder Liebeskrieg darstellt, läuft im Extremfall auf den Liebestod zu. Eine Strophe Dietmars von Aist folgert aus dem Sehnsucht nach der Geliebten und der Trennung von ihr: [...] *des waen ich mîn leben niht lange stê. ich verdirbe in kurzen tagen, mir tuot ein scheiden alsô wê* (VI, 9f.; MF 34, 27f.).⁴ So auch Heinrich von Morungen in der Einzelstrophe XIX (MF 137, 10ff.), wo die Metaphern von Krankheit und Verletzung das Lebensende einleiten:

- 1 Vrowe, wilt du mich gern,
so sich mich ein vil lützel an.
ich enmac mich langer niht erwern,
den lîp muoz ich verlorn hân.
- 5 Ich bin siech, mîn herze ist wunt.
vrowe, daz hânt mir getan
mîn ougen und dîn rôter munt.⁵

Zugespitzt wird die ambivalente Minne also schon im Liebesverlauf als eine Art Liebestod erlebt. Das wird metaphorisch gesagt, hat aber in Bezug auf die drohende Katastrophe auch einen wörtlichen Sinn. So bezeichnet im Fahrwasser romanischer Vorbilder Rudolf von Fenis seine Dame als Glut, die ihn verbrennt, und vergleicht sich mit dem Falter, der in die Flamme gezogen wird. Andererseits kann er aber auch das Fernbleiben von ihr nicht überleben. Der Blickkontakt als einziges Medium der Liebe lässt den Liebhaber nicht mehr los und wirkt so oder so tödlich: *Swenne ich bî ir bin, daz toetet mir den muot, und stirbe aber rehte, swenne ich von ir kêre, wan mich das sehen dunket alsô guot* (Lied III, Str. 4, 5-7; MF 82, 16-18).⁶ Von dieser destruktiven

⁴ ‚Deshalb wird mein Leben wohl nicht mehr lange dauern. Ich werde bald zugrunde gehen, diese Trennung tut mir so weh‘.

⁵ ‚Herrin, wenn du mich retten willst, dann sieh mich ein ganz klein wenig an. Ich kann mich nicht länger wehren, das Leben werde ich verlieren. Ich bin krank, mein Herz ist verwundet. Herrin, das haben mir getan meine Augen und dein roter Mund‘.

⁶ ‚Immer wenn ich bei ihr bin, tötet mir das den Sinn, und ich sterbe noch einmal wirklich, wenn ich von ihr weg gehe, denn das Sehen dünkt mich so gut‘; Vorlage ist hier Guiot de

Kraft der Minne spricht Morungens Sänger etwa im ‚Elbenlied‘ im gleichen Bildfeld: *Mich entzündet ir vil liehter schîn, sam daz viur den durren zunder tuot [...]* (Lied V, Str. 3, 1f.; MF 126, 24f.).⁷

- Weiter geht der Dichter, wenn er den Tod und das Gestorbensein vorwegnimmt. In einer kurzen Szene (Lied XXIII, MF 139, 29ff.) spiegelt sich sein Tod in den Emotionen der davon betroffenen Geliebten. Diese Sicht bleibt sonst in der Sänger-Perspektive ausgeschlossen. In Lied VIII (MF 129, 14ff.) befördern eine Epiphanie der Dame und ihr Verschwinden den Sänger nicht nur ins Grab (*fürdern hin ze grabe*, Str. 2, 11; MF 129, 35), sondern lassen ihn für dieses bereits vorsorgen. Die Inschrift auf seinem Leichenstein soll alle, die sie lesen, auf die Ursache seines Todes hinweisen. Diese Vision verwandelt das Minnelied in seiner mündlichen Kommunikationsform zu einem schriftlichen, in Stein gemeißelten Denkmal und greift zurück auf einen Topos der antiken Liebesdichtung, der das Weiterleben exemplarischer Figuren in der säkularen Erinnerung über das Schriftmedium beschwört.

- Andere Stellen deuten ein Leben nach dem Tode im Rahmen der christlichen Transzendenz an, und dies durchweg stark gebrochen. Lied VII (MF 127, 34ff.) lässt den Liebenden die Bitten um die Huld der Dame mit denen an Gott um Gnade vergleichen. Der Seitenblick auf den christlichen Glauben erfolgt aber nur, um sofort wieder fallen gelassen zu werden. Ähnlich zweideutig fallen die Anspielungen auf christliche Normen auch in anderen Liedern aus.⁸ Die ausführlichste christlich gefärbte und anscheinend affirmative Jenseitsphantasie entwickelt das Lied XXXIV (MF 147, 4ff.) an die *Vil süeziu senftiu toetaerinne*, das mit seiner extremen Version des Liebestod-Gedanken in der Deutung umstritten ist.

Der bisher breiteste und eingehendste Beitrag zum Liebestod-Komplex im deutschen Minnesang wurde von Manfred Eikermann vorgelegt.⁹ Mit seinem Analyse-Instrumentarium bahnt er Zugänge zu einem vertieften Verständnis auch für Morungens Umgang mit dem Thema im Rahmen der Gattungsgeschichte. Eikermann verbindet auf erhellende Weise thematische Kernaussa-

Provins. Dazu Nicola Zotz, *Intégration courtoise. Zur Rezeption okzitanischer und französischer Lyrik im klassischen deutschen Minnesang*, Heidelberg 2005, S. 173-178. Zu Rudolfs Falter-Vergleich nach Folquet de Marseille ebd., S. 178-182.

⁷ ‚Mich entzündet ihr strahlender Glanz, wie es das Feuer den dürrer Zunder tut‘.

⁸ MF VII, XVII, XXII. Einzelnes unten.

⁹ Manfred Eikermann, *Denkformen im Minnesang. Untersuchungen zu Aufbau, Erkenntnisleistung und Anwendungsgeschichte konditionaler Strukturmuster des Minnesangs bis um 1300*, Tübingen 1988. Darin das Kapitel 3: ‚Die Konfiguration des Liebestodes‘, S. 189-247.

gen des Minnesangs mit formalen Strukturen. So sieht er in Stellen, welche im Modell der Hohen Minne die Grenzerfahrung des Todes aufrufen, einerseits die Bekräftigung des existentiellen Gewichts der Minneerfahrung, andererseits auch die Ansage von deren lebensgeschichtlicher Bedeutung, ihrer determinierenden Rolle in einer Liebesbiographie als Ganzem. Ein Sterben aus Liebe kann hier einen Lebenssinn implizieren, in dem die Personenbeziehung absolut gesetzt ist und die Hinwendung zur Welt quasi-subjektive Züge annimmt. Dass diese radikale Sicht dem modernen Rezipienten nicht leicht eingeht, lässt sich etwa dem Umgang mit dem Thema ‚Liebestod‘ in der Morungen-Monographie von Hans Irler entnehmen. Irler sieht in der „ostentativen Hyperbolisierung und Inszenierung ohnehin realitätsferner Motive wie Minnetod und Minnekrieg“ eine zu Ironisierung und Parodie neigende Form der Minnewerbung, an der sich eine gesellige Minnekultur delectiert.¹⁰ Allerdings ist das Kippen vom Pathos in die Lachnummer leicht zu bewerkstelligen, wenn man nur entsprechende Vortragstechniken interpolierend einsetzt. Dagegen wird man dem Pathos der Hohen Minne seit dem 12. Jahrhundert und langfristig Faszinationskraft und Ernsthaftigkeit einräumen, auch wenn die Minnesang-Geschichte immer wieder Gegenströmungen hervorruft, die sich von einer zu hoch angesetzten Norm distanzieren.

Nun präsentiert sich dieser große Anspruch vorzüglich in den Denk- und Ausdrucksformen des Konditionals. Das Äußerste gilt unter bestimmten Bedingungen, es kann eintreten oder auch nicht, und dies öffnet Spielräume des Reagierens und Handelns. Nicht zufällig geht Eikermann von spielerischen Konditionalfügungen aus, die Leben und Tod des Liebenden und seiner Dame in schlagwortartig verdichteten Formeln voneinander abhängig zeigen und flexibel die Perspektiven umdrehen.¹¹ Die Wendungen sind bekannt: Reinmars existentieller Unterwerfungsgeste, *Stirbet sî, sô bin ich tôt* (MF 158, 28), setzt Walter von der Vogelweide eine Umformung entgegen, welche die Minnedame als literarische Kreatur enthüllt, die erst vom Dichter ihr Leben erhält: *sterbet si mich, sô ist sie tôt* (L 73, 16); Walther weiß

¹⁰ Hans Irler, *Minnerollen – Rollenspiele. Fiktion und Funktion im Minnesang Heinrichs von Morungen*, Frankfurt am Main 2001, Zitat S. 136. Ähnlich Hubert Heinen, „Gibt’s da nichts zu lachen?“. Hyperbolik als Intensivierung oder Ironiesignal bei Heinrich von Morungen und Ulrich von Liechtenstein“, in *Sprachspiel und Lachkultur. Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte. Rolf Bräuer zum 60. Geburtstag*, hg. von Angela Bader et al., Stuttgart 1994, S. 194-214.

¹¹ Vgl. Eikermann, *Denkformen ...*, S. 190.

es aber auch anders herum, *stirbe aber ich, sô bin ich sanfte tôt* (L 86, 34).¹² Spätestens an diesem Punkt ist die konditionale Projektion ins Medium selbst verlagert, um im witzigen Spiel aus der Pragmatik des Textes im Vollzug des Liedes ihren Sinn und ihren Effekt zu beziehen.

Blicken wir auf Morungen, so ist es nicht unwichtig, zu sehen, wie dieser bei seiner Evokation des Liebestodes mit dem Konditional-Schema umgeht. Die zitierte Strophe XIX (MF 137, 10ff.) setzt die tödliche Bedrohung des Sängers direkt als Argument für die Bitte um einen Blick ein. Die Strophe beginnt: *Vrowe, wilt du mich genern, sô sich mich ein vil lützel an [...]*. Es folgt das Zustandsbild des wehrlosen, von seinen Augen und dem roten Mund der Dame zu Tode verwundeten Sängers; wenn sie nur will, kann er gerettet werden. Die in A und C folgende, metrisch und gedanklich nur leicht variierende Strophe XX (MF 137, 17ff.) beginnt parallel: *Vrowe, mîne swaere sich, ê ich verliese mînen lip*,¹³ verschiebt dann aber mit der Bitte um ein ‚Ja‘ statt eines ‚Nein‘ in penetrant wortspielenden Wiederholungen die Werbung von der visuellen Zuwendung auf die sprachlich-akustische und peilt damit wohl nicht nur den Kuss, sondern die totale Hingabe an. Mit Franz Rolf Schröder hat Irlner in den Strophen eine Karikatur des Minnerwerbens und eine entsprechend humoristische Darbietungsform angenommen.¹⁴ Das hyperbolische Liebestod-Motiv könnte in diesen Rahmen passen und würde das Kippen vom Todernst in die Lächerlichkeit unterstützend vorbereiten.

Das zweistrophige, vielleicht auch fragmentarische Lied XXVII (MF 141, 37ff.) lenkt den Sprechakt ‚Bitte‘, diesmal um einen Kuss, auf die Androhung einer Dienstaufsage um, was im Rahmen des überlieferten Morungen-Corpus mit seiner Favorisierung der Rolle des bedingungslosen Liebhabers aus dem Rahmen fällt. In der Situation der verweigerten Kussforderung gibt der Sänger seiner existentiellen Bedrohung den allerstärksten Nachdruck: *Si hât mich verwunt rehte aldurch mîn sêle in den vil toetlichen grunt, dô ich ir tet kunt, daz ich tobte unde quêle umb ir vil gûetlîchen munt* (XXVII, Str. 1, 1-4;

¹² Zitat nach *Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche*. 14., völlig neu bearb. Aufl. der Ausgabe Karl Lachmanns, hg. von Christoph Cormeau, Berlin / New York 1996.

¹³ ‚Herrin, sieh meine Bedrängnis, ehe ich mein Leben verliere‘.

¹⁴ Franz R. Schröder, ‚Heinrich von Morungen (Zu *Vil suezîu, senftiu tôterinne* und einigen anderen Liedern)‘, *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 49, N. F. 18 (1968), S. 337-348, hier S. 343f; Irlner, *Minnerollen* ..., S. 120-123.

MF 141, 37-142, 2).¹⁵ Trotz dieser pathetisch hochgefahrenen Konstellation, die den Liebestod metaphorisch bereits ansagt und existentielle Betroffenheit kultiviert, kommt die überraschende Wendung. Der Sänger lässt in der Folgestrophe seine Unterordnung in offene Feindschaft umschlagen und gibt seinem Verdruss über die Präpotenz der Dame Ausdruck: *doch sô mîet mich daz, daz si mir zeiner stunde sô mit gewalt vor gesaz. Des bin ich worden laz [...]* (2, 4-7; MF 142, 12-15).¹⁶ Mit einem übertreibenden Griff in den Formelfundus der christlicher Transzendenz verabschiedet er das aussichtslose Dienen – immerhin im Irrealis: Lieber würde ich gesund in der Hölle schmoren, als so ziellos weiterzudienen!¹⁷ Diese Pointe gibt sich als rhetorische Hyperbolik zu erkennen; die Sache mit der Hölle will kaum beim Wort genommen werden, aber die Dienstaufsage? Bemerkenswert ist, wie hier Betroffenheitsgesten bis hin zu Liebestod und Höllenstrafe auf eine Auflösung des Dilemmas hin umgelenkt werden. Morungens Verwendung des Liebestod-Gedankens lässt sich in diesen Beispielen durchaus den Werbestrategien der Gattung und den spielerisch-experimentierenden Registern der Überbietungsrhetorik zuschlagen.

In anderen Liedern erscheint das Konditionalschema auf eine Weise zuge-spitzt, dass es kaum mehr als Argument mit performativen Qualitäten wirkt, sondern in ein nicht mehr auflösbares Paradox implodiert. Das ‚Elbenlied‘ (Lied V, MF 126, 8ff.) dreht die Werbungsbitte mit dem Liebestod-Argument geradewegs um. Die durch den magischen Blick entzündete, gefährliche Elbenliebe treibt den Liebhaber unter folgender Bedingung in die Selbstvernichtung (1. Strophe): Wenn die Fee ihn wegen seiner Blickverfallenheit befehlen und ihm schaden will (*wil aber si der umbe mich vên Und ze unstaten stên*), dann kann sie sich ruhig rächen und genau das tun, worum er sie bittet (*mac si danne rechen sich und tuo, des ich si bite*). Der genaue Inhalt dieser Bitte wird nicht ausgesprochen, kann aber nichts anderes als die Lie-

¹⁵ ‚Sie hat mich verwundet direkt und ganz durch meine Seele in den tödlich verletzba- ren Grund, als ich ihr gestand, ich quälte mich wie ein Wahnsinniger um ihren so freundlichen Mund‘.

¹⁶ ‚Doch kränkt mich das, dass sie mir einmal so übermächtig gegenüber saß. [Dies dürfte auf die Szene mit der verweigerten Bitte um den Kuss in der ersten Strophe anspielen.] Daher bin ich müde geworden [...].‘

¹⁷ Str. 2, 7-10 (Abgesang); MF 142, 15-18: *Des bin ich worden laz, alsô daz ich vil schiere wol gesunde in der helle grunde verbrunne, ê ich ir diende, in wisse umbe waz*. (‚Deshalb bin ich müde geworden, so dass ich sofort auch als Gesunder [d. h. nicht von der Liebeskrankheit Affizierter] auf dem Grund der Hölle verbrennen würde [vgl. oben den tödlichen Grund seiner Verletzung!], ehe ich ihr für immer dienen würde, ohne zu wissen, wozu.‘).

besgewährung meinen. Diese würde den Mann so sehr erfreuen, dass er mit Leib und Leben vor Lust verginge.¹⁸

Die Stelle bindet mehrere Minnesang-Topen zusammen. Im Hintergrund wirkt natürlich das Werbungsargument, mit dem der Sänger auf besonders raffinierte Weise zu seinem Ziel kommen will. Das Motiv der Rache, das Morungen in Lied III seinem Sohn zuspießt, wird hier der Dame unterscho-ben. Dort: Vergebens hoffe die Geliebte, durch den Tod des lästigen Werbers frei zu kommen, der Sohn werde in seiner Jugendschönheit bei der gealterten Dame den Spieß umdrehen und ihr das Herz brechen.¹⁹ Das gleiche Lied geht dabei von der fatalen Selbstvernichtung des Liebhabers aus, wie sie das ‚Elbenlied‘ vorführt: *solde aber ieman an im selben schuldic sîn, so het ich mich selben selbe erslagen, Dô ichs in mîn herze nam [...]* (Str. 2, 3-5, MF 125, 3-5).²⁰ Die mit der Rache der Dame erkaufte Erfüllung verhindert freilich nicht ein Sterben aus Liebe, sondern führt es gerade herbei. Für etwas, das nicht in der Macht des Betroffenen steht, akzeptiert er die Bestrafung, die wiederum seinem größten Wunsch entspricht und ihn lustvoll vernichtet, Liebesglück und Tod fallen paradox zusammen, ob nun die Liebe vollzogen wird oder nicht. Damit verliert die Logik des Konditionals ihre argumentative Kraft und eine lebensgeschichtliche Ausrichtung. Sie bestätigt implizit nur die fraglose Übermacht des weiblichen Parts.

Es ist leicht zu sehen, dass Morungen hier der Denkstruktur wie auch der Bildlichkeit von Fenis, Lied III (oben) ganz nahe steht und im Grunde nichts anderes als das *paradoxe amoureux* der Hohen Minne umkreist. Er bereichert seine Darstellung nach verschiedenen Richtungen, vor allem durch die dämonische Aura der Dame und eine aporetisch zwischen Gut und Schlecht/Böse oszillierende Wertung. Psychodrama und Affektmalerei versetzt er nach

¹⁸ [...] *daz mîn lip vor wunnen muoz zergên* (Str. 1, 8; MF 126, 15).

¹⁹ Zum Motiv, das Walther von der Vogelweide aufgreifen wird, Franz R. Schröder, „Morungens Dichterrache“, *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 32 (1950-1951), S. 318f. Beate Kellner verfolgt das intrikate Wechselspiel von weiblicher Gewalt und darauf antwortenden männlichen Phantasien, die als „Strategien der Selbstermächtigung“ die Rolle des Sänger-Ichs herausarbeiten. Der Liebestod markiert hier einen prekären Grenzwert. Beate Kellner, „Gewalt und Minne. Zu Wahrnehmung, Körperkonzept und Ich-Rolle im Liedcorpus Heinrichs von Morungen“, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 119 (1997), S. 33-66, Zitat: S. 66. Zu Lied III: S. 47-49.

²⁰ ‚Sollte aber jemand an sich selbst schuldig sein, so hätte ich mich mit eigener Hand selbst erschlagen, als ich sie in mein Herz nahm [...].‘

Andeutungen bei Fenis²¹ nachdrücklich auf die Ebene grundsätzlicher Wertediskussion.²² Die konditionale Denkfigur der Werbung, die noch erkennbar ist, – Fenis setzt sie in Lied III nicht ein – wird in Morungens syntaktischem Knäuel zum Kollabieren gebracht, da die Bedingtheit eine totale ist und durch Bedingungen nichts eingefordert werden kann.

Eine andere Richtung nimmt der Liebestod-Gedanke in Lied VIII (MF 129, 14ff.), in dem das Konditionalschema aufgegeben ist. Der Sänger evoziert eine Erscheinung der Dame, die wie die Sonne aufgeht und dann wieder versinkt. Sie möge ihm zu Hilfe kommen, bevor Freude und Leid ihn ins Grab ‚befördern‘. Es folgen Anweisungen für die Grabschrift. Nicht die Dame wird hier angeredet, sondern das Publikum des Liedes, das eingangs suggestiv zur Teilnahme an der Vision eingeladen wird: *Sach ieman die vrouwen, die man mac schouwen in dem venster stân?* (Str. 1, 1; MF 129, 14)²³ Auch die zweite Strophe, die das Verschwinden der Dame schildert, und die letzte, welche die Erinnerung am Grabstein beschwört, wenden sich an Dritte. Das Konditionalschema ‚Wenn sie mir nicht hilft, sterbe ich‘ ist in eine Aufforderung an die Umstehenden *hinne* (‚hier im Raum‘) eingeschachtelt, die der Schönen doch nachgehen mögen. Aber schon blickt der Sänger auf das Ende und die Zeit danach und bestellt bei den Hinterbliebenen die Inschrift, *wie liep sî mir waere und ich ir unmaere* (Str. 3, 4f., MF 130, 1f.),²⁴ damit jeder, der über die Grabplatte geht, *lese diese nôt und ir gewinne künde, der vil grôzen sünde, die sî an ir vründe her begangen hât* (7-11; MF 130, 4-8).²⁵ Diesem Geschehen liegt ein Ablauf zugrunde, der als narrativer

²¹ Vgl. Fenis: *ir grôziu güete mich alsô verriet* (Str. 5, 4; MF 82, 22); auch schon bei Fenis das Motiv berechtigter Bestrafung durch die Dame: [...] *daz mir ze jungest rehte alsame geschit* (Str. 5, 7; MF 82, 25: ‚dass mir letztendlich recht so geschieht‘; hier die Pointe des in BC in gleicher Strophenfolge überlieferten Liedes).

²² Vgl. im Anschluss an Hugo Kuhn Christoph Huber, „Normproblematik im frühen Minnesang bis Heinrich von Morungen“, im Druck.

²³ ‚Sah jemand die Dame, die man im Fenster stehend erblicken kann?‘.

²⁴ ‚Wie lieb sie mir und wie gleichgültig ich ihr gewesen sei‘.

²⁵ ‚[...] dass der von dieser Not [Rückgriff in die Gegenwart des Sängers!] lese und von ihr Kenntnis gewinne, von der so schweren Sünde, die sie an ihrem Freund bisher [wieder Anknüpfung an der Gegenwart] begangen hat‘. Einige Forscher haben die 3. Strophe des Liedes ironisch verstanden, so Heinen, „Gibt’s da nichts zu lachen? ...“: „Das Liebestod-Motiv wird in der dritten Strophe breit ausgearbeitet und m. E. eindeutig ironisiert.“ (S. 198). Begründung: „[...] das Verhältnis zwischen den beiden soll etwas gewesen sein, worauf uns das vorher Gesagte nicht vorbereitet hat, ein gegenseitiges Liebesverhältnis (so die Assoziation von der Selbstcharakterisierung als der Freund der Dame). Der Sänger spielt mit gehäuften Hyperbeln der vergeblichen Liebe nach der herrlichen, sich abwenden-

rekonstruiert werden kann, jedoch mit Lücken und in Brechungen, sozusagen in ‚lyrischen‘ Aspekten, aufgereiht ist. Dabei ist entscheidend, dass die Ereignisse ganz in den Augen des Publikums, der Hörer wie der Leser der Inschrift (das heißt wohl auch der Leser von Morungens Lied?) gespiegelt werden. Auch die Botschaft an die Geliebte läuft über diesen Umweg. Durch die konsequente Spiegelung im Bewusstsein des Minnesangpublikums zeigt Morungen seinen projizierten Liebestod als medial vermittelt an, festgeschrieben im Medium, quasi in Stein gemeißelt.

Man hat beobachtet, dass Morungen hier, auf welchem Weg auch immer, ein Motiv aus der lateinischen Liebesdichtung aufgreift, für das Ovid Belege liefert.²⁶ Der Brauch, auf Grabmälern durch Epigramme an Namen, Herkunft und Lebensdaten von Verstorbenen zu erinnern, auch die Todesursache festzuhalten, ist uralt.²⁷ Ovid schlägt daraus rhetorisches Kapital in den Liebesbriefen seiner verlassenen Heldinnen, die ihren Liebestod durch Selbstmord nicht nur in Gedanken vorwegnehmen, sondern soeben in die Tat umsetzen. Kurz vor ihrem Ende und am Ende ihrer Briefe schreiben Biblis an Caunus, Phyllis an Demophoon, Dido an Aeneas, dass ihre Grabinschrift den widerstrebenden oder treulosen Geliebten als Ursache ihres Todes (*causa mortis*) bekannt machen soll.²⁸ Genau diesem Grundgedanken begegnet man in der

den Dame, um seine Hörer zum Lachen zu bringen.“ (S. 199). Das Argument formuliert ein anachronistisches Missverständnis der Konstellation der hohen Minne. Dieselbe Strophe nimmt Harald Haferland für seine These von einer „Posenrhetorik“ in Anspruch: Harald Haferland, „Minnesang als Posenrhetorik“, in *Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik*, hg. von Albrecht Hausmann et al., Heidelberg 2004, S. 65-105, hier S. 103. Nach Ausführungen zur Raumgestaltung der ersten beiden Strophen heißt es: „Und doch setzt die dritte Strophe nun noch eine Pose in Szene, ein vollends überdrehte dazu.“ (ebd.).

²⁶ Hinweise zur Stelle in den Kommentaren der Ausgaben von Helmut Tervooren: *Heinrich von Morungen. Lieder. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch*, hg. von H. T., Stuttgart 1975, S. 156, und Ingrid Kasten, *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*, hg. von I. K., Frankfurt am Main 1995, zu Lied 106, S. 766. Quellen ausführlich bei Klaus J. Heinisch, *Antike Bildungselemente im frühen deutschen Minnesang*, Diss. Bonn, Neustadt in Oberschlesien 1934, S. 99-101.

²⁷ Zur Antike vgl. Rudolf Keydell, „Epigramm“, in *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*, hg. von K. Ziegler und W. Sontheimer, Bd. 5, München 1975, Sp. 308-310, zu Grab-Aufschriften *passim*.

²⁸ Belege in dieser Reihenfolge: *Metamorphosen* IX, 563 (Biblis): *[...] neve merere subscribi causa sepulcro* (, [...] und verdiene nicht, dass man dich als den Grund meines Todes mir schreib auf den Grabstein‘); *Heroides* II, 145-148 (Phyllis): *Inscribere meo causa invidiosa sepulcro aut hoc aut simili carmine notus eris: ‚Phyllida Demophoon leto dedit*

Schlusspointe von Morungens Lied, wobei die Rolle des Liebesopfers dem Minnesänger zufällt.²⁹ Wie lassen sich hier der klassische Literaturtopos und seine mittelalterliche Adaptation ins Verhältnis setzen? Welche Sinnanreicherung setzt das Wissen von den intertextuellen Bezügen frei? Der spätere Leser der Inschrift geht über diese hin wie auf einer Grabplatte, in der Art wie sie in den Boden christlicher Kirchen eingelassen sind.³⁰ Er erfährt von der *grôzen sînde*, die die Frau an ihrem Freund und Geliebten begangen hat. Das klingt nach christlicher *memoria*, doch hat das haarkleine Beschreiben³¹ der unerfüllten Liebe und das Anprangern der Liebesverweigerung keinen Platz im Rahmen eines christlich-religiösen Totenkults. Morungen macht umgekehrt unter der mittelalterlichen Oberfläche Aspekte eines säkularen Erinnerungskultes und eines Anspruchs auf Liebesgerechtigkeit im Leben geltend, die von der antiken erotischen Dichtung als eine Art innerweltlicher Transzendierung des grausamen Todesschicksals propagiert werden. Das Monument aus Stein überdeckt das in seiner performativen Mündlichkeit vergängliche Minnelied, und beides gibt sich als Kunst zu erkennen.

Auf die Perspektive des Überdauerns von augenblickshaftem Liebes-schmerz und Liebestod läuft auch das antikisierende ‚Venus-Lied‘ zu (XXII;

hospes amantem; ille necis causam praebuit, ipsa manum (‚Du wirst auf meinem Grab als die verhasste Ursache meines Todes bezeichnet werden. Bekannt wirst du werden durch diese oder eine ähnliche Aufschrift: ‚Demophoon lieferte Phyllis, deren Gast er war und die ihn liebte, dem Tode aus, er war die Ursache ihres Todes, sie selbst bot die Hand dazu‘); *Heroides* VII, 194-196 (Dido): *hoc tantum in tumuli marmore carmen erit: ‚praebuit Aeneas et causam mortis et ense; ipsa sua Dido concidit usa manu* (‚nur diese Verse sollen auf dem Marmorstein meines Grabmales stehen: ‚Aeneas gab für den Tod sowohl den Anlass als auch die Waffe; Dido gab sich mit eigener Hand den Todesstoß‘). Zitate nach den zweisprachigen Ausgaben *Publius Ovidius Naso. Metamorphosen*, in deutsche Hexameter übertr. und mit dem Text hg. von Erich Rösch, 10. Aufl., Darmstadt 1983; *Ovid. Heroides. Briefe der Heroinnen. Lateinisch/Deutsch*, übers. und hg. von Detlef Hoffmann et al., Stuttgart 2000.

²⁹ Vgl. den Selbstmordgedanken in Lied III (Anm. 20). Anders Hartmann von Aue, Lied I, Str. 5, 9; MF 206, 9: *michn sleht niht anders wan mîn selbes swert* (‚mich schlägt nur mein eigenes Schwert‘, metaphorisch für die gerechte Bestrafung eigener Schuld).

³⁰ Vgl. Irlers *Minnerollen* ..., S. 134. Methodisch fragwürdiger Gedankensprung vom Sänger im Lied auf den Dichter. Da Morungen selbst wohl keinen Anspruch auf eine Grabplatte hatte, impliziere dies ein Fiktionalitätssignal. Irlers hebt auf Drohgebärde und Erpressungstaktik ab. Die Heroinnen Ovids, die Irlers als literarische Vorbilder kennt, wissen aber in ihren Abschiedsbriefen, dass sie ihre Liebhaber nicht erpressen können.

³¹ Vgl. Str. 3, 1 (MF 129, 36): *Wan sol schriben kleine* (nicht ‚wenig‘, sondern ‚genau‘).

MF 138, 17ff.).³² Die Pointe des nur in C mehrstrophig erhaltenen Textes lautet im Abgesang der 5. Strophe (MF 139, 15-18):

Ich tuon sam der swan, der singet, swenne er stirbet.
waz ob mir mîn sanc daz lîhte noch erwirbet,
swâ man mînen kumber sagt ze maere,
daz man mir erbunne mîner swaere?³³

Der Vergleich des unglücklich Liebenden mit dem im Sterben singenden Schwan ist in der antiken und mittelalterlichen Liebesdichtung so weit verbreitet, dass konkrete intertextuelle Bezüge kaum festzustellen sind.³⁴ Es soll im folgenden auch um etwas anderes gehen, die Funktion des Topos im Kontext des Minneliedes und dabei Morungens Akzentsetzung. Im Deutschen spannt vor ihm der lateinisch gebildete Heinrich von Veldeke den Schwanengesang in eine Konditionalfügung ein: *Geschiht mir als dem swan, der dâ singet, als er*

³² Neuere Gesamtinterpretationen: Manfred Kern, *Edle Tropfen vom Helikon. Zur Anspielungsrezeption der antiken Mythologie in der deutschen höfischen Lyrik und Epik*, Amsterdam 1998, hier S. 31-44; Jan D. Müller, „Beneidenswerter kumber“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 82 (2008), S. 220-236.

³³ Statt Übersetzung eine erläuternde Paraphrase im folgenden Abschnitt.

³⁴ Sammlung verschiedener Belege bei Heinisch, *Antike Bildungselemente ...*, S. 75-84; Belege aus dem Minnesang bei Eikermann, *Denkformen ...*, S. 196-199. Umfangreiches, nur zum Teil im erotischen Kontext stehendes Material im *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, begr. von Samuel Singer, Bd. 10, Berlin / New York 2000, Lemma „Schwan“. 2. „Der Schwan singt vor seinem Tod“, S. 278-280. Dort zwei Stellen aus dem provenzalischen Minnesang, die Morungen gekannt haben könnten: *Cercamon. Œuvre poétique*, Édition critique bilingue avec introduction, notes et glossaire par Luciano Rossi, Paris 2009, Lied I, Str. 1, 5f.: *co fay, can conois sa mort, lo signes que bray e cria* („ainsi le fait, quant il pressent sa mort, le cygne qui gémit et crie“) S. 130f.; *Peirol, Troubadour of Auvergne. [Poems]*, ed. by S. C. Aston, Cambridge 1953, Lied I, Str. 1, 1f.: *Atressi co.l signes fai quant vol morir, chan* („I sing, as does the swan when death is nigh“), S. 35 und 36. In der Wortwahl ist Morungen besonders Peirol nahe. Zu Ovid außer *Metamorphosen* XIV, 430 noch *Heroides*: Dido leitet so ihre letzte Botschaft an Aeneas vor ihrem Selbstmord ein (*Heroides* VII, 1-4: *Sic ubi fata vocant, udis abiectus in herbis ad vada Maeandri concinit albus olor. Nec quia te nostra sperem prece posse moveri, adloquor [...]* „So singt, wenn das Schicksal ruft, der in den feuchten Kräutern am Ufer des Mäanderflusses liegende Schwan. Und nicht, weil ich hoffe, ich könnte dich durch meine Bitte bewegen, spreche ich dich an [...]“ [eigene Übersetzung]). In zwei Liedern der *Carmina Burana* eröffnet der Topos von vorn herein vergebliche Bitten des Sängers an sein Mädchen (CB 103, 1f; 116, 1-4). Deutsche Belege im *Thesaurus Proverbiorum ...*; S. 280.

sterben sal, sô verliuse ich ze vil daran (XXV, 5-7; MF 66, 13-15).³⁵ Die Stelle drückt laut Eikermann eine Feststellung aus, die „extreme Unangemessenheit der hypothetisch entwickelten Möglichkeit“, die „Betroffenheit durch ein unverfügbares Schicksal“ (Anm. 8, S. 198). Nach dem vorausgehenden Aufgesang der Einzelstrophe liegt eine andere Deutung näher. Dort geht der Liebende im Sprechakt der Bitte die personifizierte Minne und die Gesellschaft um Unterstützung an und hofft, dass er die Schöne zum Entgegenkommen verlocken könne. So wird der Topos vom Schwanengesang eher im Dienst der konditional argumentierenden Werbestrategie eingesetzt sein. Wenn der Sänger wie der Schwan sein Ende einsingt, ist das unangemessen, er verliert allzu viel dabei. Das klingt nach Kritik am erfolglosen Minnewerben, wenn nicht gar die Androhung einer Minneabsage impliziert ist. Ein anderes Lied Veldekes akzeptiert den Minnetod „nun ungerne“. Wenn der Sänger daneben vermerkt, der Dame stünde die Gewährung besser an als sein Tod, und früher habe sie ihm doch schon aus höchster Gefahr ‚geholfen‘, macht er klar, dass er nicht eine aussichtslose *wân*-Liebe nach den Regeln der klassischen Hohen Minne verfolgt.³⁶

Anders stimmt Morungens Sänger das Lied XXII mit den Worten *ich waene* an³⁷ und führt vor, dass es zu keiner Verständigung mit seinem Gegenüber kommt (Str. 1; MF 138, 17ff.). Zunächst hofft er, dass die Vollkommene, wenn sie seine einsame Klage hört, seinen Kummer mitfühlend beweine. Aber sofort machen sich Störungen breit. Auf der Seite der Gesellschaft ist Einverständnis ohnehin nicht zu erwarten. Der Sänger weist den Neid der Minnefeinde als Sünde zurück: *Swer mir des verban, obe ich si minne tougen, seht, der sündet sich* (Str. 2, 1f.; MF 138, 25f.). Vor diesem Hintergrund der gestörten Rezeption des Liedes zeigen der Schwanengesang und seine Wir-

³⁵ „Wenn es mir geschieht wie dem Schwan, der da singt wenn er sterben muss, dann verliere ich zu viel damit“. Es fällt auf, dass der Schwanenlied-Topos in der Regel am Beginn einer letzten Äußerung der vom Liebestod bedrohten Sprecher steht (Cercamon, Peirol, Ovid, *Carmina Burana*). Veldeke und auch Morungen setzen ihn ans Ende und leiten damit Weiterführendes ein.

³⁶ Veldeke, Lied XXVIII (MF 66, 32ff): *Ir stüende baz, daz si mich tröste, danne ich durch si gelige töt. wan si mich wilent ê getröste üz maniger angestlicher nôt. Als siz gebiutet, ich bin ir tôte, wan iedoch sô stirbe ich nôte* („Es würde ihr besser anstehen, mir Trost zu spenden, als dass ich ihretwegen sterbe. Denn früher hat sie mir schon einmal aus großer, angstvoller Bedrängnis geholfen [Liebeserfüllung?]. Nach ihrem Gebot bin ich für sie tot, aber ich sterbe ungerne“. Diese Schlusswendung ist doppelsinnig: ein widerwillig akzeptierter Liebestod? Ein Ende der Liebe wider Willen, was auf ein Ergebnis wie in Lied XXV hinausliefe, nur dass die Trennung auf das Konto der Dame gesetzt würde?)

³⁷ Vgl. Kern, *Edle Tropfen ...*, S. 39.

kung einen weiterführenden Weg an. Das Todeslied, das natürlich die Dame nicht beeindruckt, könnte womöglich das Publikum zur einer Änderung seiner Haltung bewegen. Das leitende Thema verschiebt sich so von der Frage nach der Gewährung der Liebe zu der nach der Rezeption des Liedes: Vielleicht könnte mir hier mein Gesang doch noch einen Gewinn einhandeln. Wenn man nämlich von meinem Kummer erzählt, könnte man mich noch einmal um mein Leid beneiden.

Der Ausweg, der sich hier einen Spalt breit auftut, führt wie oben über den Liebestod hinaus in die Welt des Kunstpublikums. Hier kann man ihn nicht mehr als Nebenbuhler beneiden, sondern als Dichter, der zugleich exemplarisch Liebender ist. Diese Form des Nachlebens geht nicht im antiken Nachruhm-Gedanken auf. Hinter der Grenze des Todes ist nicht der Dichterstolz eines Horaz oder Ovid zu sehen, die an der Ewigkeit ihrer literarischen Denkmäler bauen.³⁸ Der mittelalterliche Sänger sieht seine *gloria*³⁹ weniger monumental und äußerlich, er hofft auf eine empathische, identifikatorische Teilnahme der Nachwelt an dem von ihm im Todeslied vorgetragenen Liebeschicksal. Diese Fassung des literarischen Nachruhmgedankens ähnelt der Hoffnung, welche die sterbenden Heldinnen in ihren Briefen äußern. Sie ähnelt auch einem Publikums-Entwurf, wie ihn im antikisierenden Roman Gottfried von Straßburg ausgearbeitet hat.⁴⁰ In der Gattung Minnesang steht Morungen, der die Reflexion des Singens und seiner Performanz über den Liebestod hinaus in ein Nachleben-Konzept verlängert, soweit ich sehe, ohne Parallele da. Doch damit ist die letzte Strophe des ‚Venus-Liedes‘ noch nicht ausgeschöpft, wir kommen auf sie zurück, wenn wir ein weiteres Bezugsnetz eingeholt haben.

Wie Morungen das ausweglose Paradox des Minnetodes durch ein Fortleben in der Kunstrezeption hinter sich lässt, so versucht er dies an zwei viel zitierten Stellen des Corpus auch durch Ausgriffe in die christliche Transzendenz. Minnesang wird mit religiöser Rede konfrontiert. Mit dem Gebet zu

³⁸ Vgl. Horaz III, 30 in dem bekannten Schlusstück des dritten *Oden*-Buches, wo er seine Dichtung über ein ehernes Denkmal und die eindrucksvolle Anlage der Pyramiden stellt. Ders. ebd. auch II, 20; Ovid, *Amores* I, 15; III, 15.

³⁹ Vgl. Müller, „Beneidenswerter *kumber*“ ... zu *maere*, S. 235.

⁴⁰ Eberhard Nellmann gibt einen erhellenden Überblick zur klassisch-lateinischen und mittellateinischen *memoria*-Topik: Eberhard Nellmann, „*Gedaechte man ir ze guote niht*. Der *memoria*-Topos im Tristanprolog“, in *Mittelalterliche Poetik in Theorie und Praxis. Festschrift für Fritz Peter Knapp*, hg. von Thordis Hennings et al., Berlin / New York 2009, S. 241-269.

Gott hätte der Liebhaber mehr Erfolg als mit seinem Liebeswerben bei der Dame, ja er hätte sich damit schon die Seligkeit im Jenseits gesichert. So die Pointe von Lied VII (MF 127, 34ff.), das mit dem Vergleich von Nachtigall und Schwalbe das Thema von Schweigen oder Reden auflegt und unablässig hin und her wendet: *Ob ich si dühte hulden wert, sôn möhte mir zer werlte lieber niht geschên. het ich an got sît genâden gert, sin kônden nâch dem tôde niemer mich vergên* (V. 1.-4; MF 129, 5-8).⁴¹ Zwei Konditionalsätze konfrontieren parallel die Geliebte und Gott als Adressaten, Sprache der Liebeswerbung und Gebet, Liebeserfüllung in der Welt und Seligkeit nach dem Tode. Der ausbleibende Erfolg bei der Werbung gegenüber der Heilsgewissheit im Jenseits bringen den Sänger aber keineswegs vom Minnesang ab. *Herumbe ich niemer doch verzage* (Str. 5, 5; MF 129, 9).⁴² Er fährt fort mit seinem Preis der Dame bis an sein Ende, das heißt für die Leitalternative des Liedes, er entscheidet sich trotz der Aussichtslosigkeit des Unterfangens wie schon zweimal zuvor⁴³: Er singt und wirbt weiter, in der Hoffnung, sie könnte sich ja doch noch eines Besseren besinnen, erst dann würde er seine Klage einstellen, sein Lied würde wie das der Nachtigall mit dem Liebesvollzug verstummen.

Exakt die gleiche Denkfigur, nur mit resignierendem Ausgang, entwickelt das *wân*-Lied XVII (MF 136, 1ff.), das mit dem Gefühl der Vergeblichkeit endet: *hete ich nâch gote ie halp sô vil gerungen, er naeme mich zuo zim. ach mîner tage!*⁴⁴ Gebet und christlich-transzendente Wertwelt werden also nur eingespielt, um sie gegenüber dem Minnesangdiskurs zurückzustellen. Die Opposition von weltlicher und geistlicher Minne lässt hier anders als im Kreuzlied, auf dessen Konfliktpotential Morungen zurückgreifen konnte,⁴⁵ nicht einmal ein Unentschieden oder ein Dilemma zu. Unbeirrbar, teils frohgemut, teils zerknirscht, hält der Sänger an der paradoxen Klagerede der hohen Minne fest. Indem sich diese gegen das Geistlich-Transzendente behauptet, holt sie sich daraus für ihre Welt einen Zugewinn an Gewicht und Dignität.

⁴¹ ‚Wenn ich sie ihrer Zuwendung wert dünken würde, dann könnte mir in der Welt nichts Lieberes geschehen. Hätte ich seither Gott um Gnade angefleht, könnte diese mir nach dem Tode auf keinen Fall versagt werden‘.

⁴² ‚Deswegen lasse ich den Mut aber nicht sinken‘.

⁴³ Schluss von Strophe 2 und Strophe 5.

⁴⁴ ‚Hätte ich mich um Gott nur halb so viel bemüht, er nähme mich zu ihm. Wehe über meine vertane Lebenszeit!‘.

⁴⁵ Irler, *Minnerollen* ..., S. 152-161; zum ‚Venuslied‘: „Ohne das Korrektiv des Kreuzliedes, in dem der Gottesminne trotz aller Ausgleichskonstrukte letztlich der Vorrang vor der Hohen Minne eingeräumt werden muß, wird die Minne offenbar ungebremst zur alleinigen Determinante des Lebens erhoben“ (S. 161f.).

Wir kehren zum ‚Venuslied‘ (XXII) zurück und können nun die peripetienreiche Argumentation der ganzen 5. Strophe überblicken.⁴⁶ Nach der schillernden Evokation der Dame als Venus in drei aufeinander folgenden Szenen wendet sich der Sänger zu sich selbst zurück und reflektiert sein Ende, erst in geistlichen, dann in säkularen Perspektiven: *Wê, waz rede ich? jâ ist mîn geloube boese und ist wider got. wan bite ich in des, daz er mich hinnen loese? Ez was ê mîn spot* (Str. 5, 1-4; MF 139, 11-14).⁴⁷ Darauf folgt die Passage vom Schwanenlied mit der Möglichkeit eines Fortlebens wenigstens des Dichterandenkens in der Rezeption. Es ist schwer festzumachen und schlechtweg nicht endgültig zu entscheiden, wie diese Strophe die zwei Selbstkorrekturen und den Wechsel der vorgetragenen Perspektiven ausbalanciert. Allein schon die Sprachform lässt keine Eindeutigkeit zu. Der religiöse Skrupel mit dem Ausblick in ein christliches Jenseits wie die Antizipation eines Weiterlebens in der säkularen Memoria werden als Fragen formuliert und stehen im Modus der Möglichkeit und des Vielleicht. „Wehe, was rede ich? Mein Glaube ist ja schwach und widersetzt sich Gott. Warum bitte ich ihn nicht darum, dass er mich von hier löst, erlöst? Was ich vorher gesagt habe, ist lächerlich und hinfällig ... Was, wenn ...?“ usw. Deutungen, die eine logisch glatte Gedankenführung suchten, griffen beherzt in den Text ein oder zeichneten subtile Schleifen, in denen störende Anklänge zurückgedrängt werden und das ‚So und nicht anders‘ nur schwer nachvollziehbar ist.⁴⁸ Festhalten muss man mit Müller, dass die Bitte an Gott gerade unterbleibt. Mit dem Ausbleiben der religiös motivierten *revocatio* sieht man so die christliche Transzendenz aus der Minne ausgeschlossen, Morungen beschwöre „den Einbruch der Zeit und des Todes“.⁴⁹ Zugleich relativiert sich aber auch die säkulare Variante. Beide Fragen werden ohne Antwort gelassen; sie stellen Möglichkeiten vor und keine Alternative, mithin fehlt auch ein festes Vertrauen in die säkulare Memoria.

⁴⁶ Zur kontroversen Forschung die Referate von Kern, *Edle Tropfen ...*, S. 38-43; Irler, *Minnerollen ...*, S. 163f.; Müller, „Beneidenswerter kumber“ ..., S. 230-232. Die philologischen Argumente, was unter *geloube, boese* usw. zu verstehen ist, sind am ausführlichsten bei Kern zusammengefasst: „Zu einer eindeutigen Lesung der vielschichtigen fünften Strophe wird man nicht gelangen können.“ (Kern, *Edle Tropfen ...*, S. 38).

⁴⁷ Übersetzung unten im Text.

⁴⁸ Letzteres bei Ernst von Reusner, „*Jâ ist mîn geloube boese und ist wider got*. Zu Morungen XXII (MF 138, 17)“, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 103 (1984), S. 366-370. Reusner biegt alles auf das bedingungslose Bekenntnis zum säkularen Minnedilemma mit dem Tod als Grenze, im Sinne einer Steigerung zum ‚Absoluten‘, hin. Der Interpretationsrichtung ist nicht grundsätzlich zu widersprechen.

⁴⁹ Müller, „Beneidenswerter kumber“ ..., S. 232.

Das kalkulierte Unentschieden scheint indes in der viel gerühmten Strophe an die *süeziu senftiu toetaerinne* zugunsten eines christlich angehauchten jenseitigen Fortlebens verschoben zu sein, in dem sich die unerfüllte irdische Minne perpetuieren ließe (XXXIV, MF 147, 4ff.):

- 1 Vil süeziu senftiu toetaerinne,
war umbe weît ir toeten mir den lîp,
und ich iuch sô herzeclîchen minne,
zwâre vrouwe, vûr elliu wîp?
- 5 Waenet ir, ob ir mich toetet,
daz ich iuch iemer mêr beschouwe?
Nein, iuwer minne hât mich des ernoetet,
daz iuwer sêle ist mîner sêle vrouwe.
sol mir hie niht guot geschehen
- 10 von iuerm werden lîbe,
sô muoz mîn sêle iu des verjehen,
daz iuwerre sêle dienet dort als einem reinen wîbe.⁵⁰

Indem strategisch Leib und Seele, Diesseits und Jenseits auseinanderdividiert werden, scheint sich der paradoxe und provokative Liebestod in Wohlgefallen aufzulösen und einer reinen Seelenliebe im Paradies den Platz frei zu machen. „Mit der Übertragung des *Frauendienstes* ins Jenseits wird die Strophe im allgemeinen als Ausdruck einer kühnen, aber dennoch spezifisch mittelalterlichen Spiritualisierung der Liebe angesehen.“⁵¹ So fasst Ingrid Kasten das gängige Verständnis zusammen. Nach einigen Relativierungsversuchen in der vorausgehenden Forschung bezieht Irler eine extreme Gegenposition, indem

⁵⁰ „Beglückende, sanfte Mörderin, warum wollt Ihr mir Leib und Leben töten, während ich Euch doch so von Herzen minne, wahrhaftig Herrin, vor allen Frauen? Glaubt Ihr, wenn Ihr mich tötet, dass ich Euch nicht mehr betrachte? Nein, Eure Minne hat mich dazu gezwungen, dass Eure Seele meiner Seele Herrin ist. Wenn mir schon hier im Diesseits nichts Gutes geschehen kann von Eurem edlen Leib, dann muss meine Seele Euch erklären, dass sie Eurer Seele dienen wird dort im Jenseits, wie einer reinen Frau“.

⁵¹ Kasten, *Deutsche Lyrik ...*, S. 809. Vgl. für die ältere Position Trude Ehlert mit einer in sich folgerichtigen Interpretation der Strophe als Paradigma des *paradoxe amoureux*: Trude Ehlert, „Das klassische Minnelied. Heinrich von Morungen: *Vil süeziu senftiu toetaerinne*“, in *Gedichte und Interpretationen. Mittelalter*, hg. von Helmut Tervooren, Stuttgart 1993, S. 43-55. Noch Manfred Kern sieht in der Strophe die „Idee eines in die Transzendenz verlängerten Minnesangs“: Manfred Kern, *Weltflucht. Poesie und Poetik der Vergänglichkeit in der weltlichen Dichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Berlin / New York 2009, S. 111.

er die Strophe als „outrierende Parodie“ einer Minnewerbung versteht, die sich durch Übertreibung selbst *ad absurdum* führe und als parodistische Einlage vor allem der Publikumserheiterung diene.⁵² Dass Morungen mit Hilfe des Liebestod-Motives den Werbungsgedanken womöglich ironisch kippen lässt und zur Absagedrohung umbiegt, haben wir an den Liedern XIX/XX und XXVII beobachtet. Umso aufmerksamer sind die Textsignale der singulären und exponierten Strophe XXXIV zu prüfen, die allerdings weniger auf Verklärung als auf die Brüchigkeit eines idealisierenden Minneprogramms zulaufen.

Die Strophe beschließt das Corpus in C und wurde in Zykluskonstruktionen, wie sie lange Zeit in der Morungen-Forschung Mode waren, zum Tüpfelchen auf dem i und zum gewagten Schlusspunkt von Morungens Singen überhaupt, eben seinem ‚Schwanengesang‘, hochstilisiert. Die Werkreihe bleibt Spekulation. Außerdem ist zu bedenken, dass die einstrophige Überlieferung von umfangreicheren Tönen, wie sie häufig in A vorliegt, hier auch auf das Konto von C gehen könnte. Ein Beispiel, das nachdenklich macht, ist die in C unmittelbar vorausgehende isolierte 1. Strophe des ‚Narzissliedes‘ (XXXII, MF 145, 1ff.), zu dem das Autorbild von C allerdings auch die 2. Strophe voraussetzt. Ohne die Tradierung der vier Strophen in E wäre uns die Kenntnis eines der vielschichtigsten Lieder Morungens entgangen. So könnte sich auch die Strophe an die *toetaerinne* im Kontext von weiteren Strophen durchaus in einer anderen Gewichtung darstellen.

Aber auch für sich genommen, predigt die uns überkommene Strophe keine verklärende, spiritualisierende Überhöhung des höfischen *paradoxe amoureux*. Sie ist offensichtlich in Umgehung der metrischen Gliederung zweiteilig gebaut.⁵³ Mit einem Einschnitt nach Vers 6 stehen sich zwei gleich große Teile gegenüber. Während die erste Hälfte zwei Fragen an die ‚Mörderin‘ richtet, formuliert die zweite, mit *nein* eingeleitete Texthälfte eine Feststellung im Indikativ, aber ganz aus der Sprechsituation der ersten heraus. Die von der Dame ausstrahlende Minnegewalt, oder auch die Minne zu ihr, hat den Liebenden überwältigt und zu einer Seelenbeziehung genötigt, in der er nun selbst die Initiative ergreift. Er stellt ihr nach dem geläufigen Konditionalschema als Alternative zur Gewährung ihres edlen Leibes – und die ist keineswegs vergessen! – durchaus etwas gewalttätig (*muoz [...] verjehen*, V. 11) einen Dienst von Seele zu Seele im anderen Leben in Aussicht. Was sich hier als Erklärung, viel-

⁵² Irlor, *Minnerollen...*, S. 123-127; vgl. S. 135-138.

⁵³ Aufgesang V. 1-4; der Abgesang ist wiederum in zwei Vierergruppen, V. 5-8 und 9-12, geteilt. Zur inhaltlichen Zweiteilung der 12 Verse vgl. Ehlert, „Das klassische Minnelied ...“: „Die Peripetie in der Argumentation des Liedes liegt in V. 7 f.“ (S. 49).

leicht als Schwur oder Gelöbnis gibt, variiert das Grundschema der konditionalen Minnewerbung, in dem die Jenseitsliebe fast wie eine Drohung fungiert: Du wirst mich so oder so nicht los.⁵⁴ Die Deklaration dieses Dienstes wird von der diesseitigen nur stückhaften Seeleninstanz des Mannes proklamiert. Sie beschreibt so keine Realität, sondern ist die Setzung, die Projektion einer Teilinstanz, in die mit dem Signalwort vom *reinen wip* nicht nur Mariologisches,⁵⁵ sondern auch ein Hinweis auf den vom Dichter gepflegten Preis der irdischen Frau, und mit ihm wiederum ein Element von Körperlichkeit, einfließt.⁵⁶

Der projektive Charakter der angekündigten Seelenminne wird durch den Aufbau der Strophe mit ihrer Spiegel-Struktur unterstrichen. Die formale Zweiteilung setzt eine Fuge zwischen Vers 6 und 7, in der die Wörter *beschouwe* und *nein* aufeinandertreffen. Der Sänger spiegelt seine Erfahrung mit der *toetaerinne* im *reinen wibe*, das sich auf der Projektionsfläche seiner angestregten Erklärung stückhaft und schattenhaft abbildet. *Iuwer sêle* spiegelt er in *miner sêle* (8; chiastisch noch einmal 11f.), den *lip* (9) spaltet er ab, der Dienst im *hie* (9) hat ihn nach wie vor fest im Griff und lässt auch in der Verlängerung des *dort* (12) keinerlei Hoffnung auf Seligkeit aufkommen. Vom himmlischen Leben dort wird nichts mitgeteilt, der Sänger hebt ganz auf ein quasi-scholastisches Spiel mit dem platonistischen Leib-Seele-Gegensatz ab, mit dem er sich auch jetzt schon behilft.⁵⁷ Treffend hat bereits Schönbach,

⁵⁴ Den obsessiven Charakter der Strophe betont zu Recht John Margetts, „Loneliness and obsession in the songs of Heinrich von Morungen“, in *Courtly Literature. Culture and Context*, ed. by K. Busby and E. Kopper, Amsterdam / Philadelphia 1990, S. 411-428; hier: „It is perhaps just possible to see this song in terms of a spiritualisation of love, but what is more noticeable here, is surely the obsessional nature of a relationship in which the man is locked into a form of behaviour of repetition“ (S. 414). Der Fixierung entspricht andererseits auch die Geste der Selbstermächtigung des Sänger-Ichs gegen die Übermacht der Dame: Kellner, „Gewalt und Minne ...“, zum Lied S. 50-52; vgl. auch Lied III, Str. 3 (MF 125, 10 ff.) mit der Einsetzung des Sohnes als Nachfolger nach dem Tod des Sängers. In der *toetaerinne*-Strophe geht es gar um eine Fortsetzung des Dienstes nach dem Tod der Dame.

⁵⁵ Die Forschung legte darauf großen Wert. Vgl. Ehlert, „Das klassische Minnelied ...“, zur älteren Diskussion S. 50f.; Kern, *Weltflucht* ..., S. 112 f.

⁵⁶ Vgl. etwa neben dem soziologischen *vrouwe* die emphatische Verwendung von *wip* als Bündelung ästhetischer, ethischer und gesellschaftlicher, jedenfalls irdisch konkreter Werte im sogenannten ‚Preislied‘ (I, Str. 1, 1f.; MF 122, 1f.): *Si ist ze allen êren ein wip wol erkant, schoener gebaerde, mit zühten gemeit [...]*. Dort auch, es sei *vil lüter von valsche ir der lip* (2, 5; MF 122, 14); ferner: *Dô man si lobte als reine unde wise, senfte unde lös* (3, 7f.; 122, 25); *Ir tugent reine* (4, 1; MF 123, 1). – Auch in Lied II, vgl. Str. 4, 1f. (MF, 124, 8f.): *Vil wiplich wip, nu wende mine sende klage* usw.

⁵⁷ Vgl. Kellner, „Gewalt und Minne ...“, S. 51.

der die Diskussion um die theologischen Implikationen ins Rollen brachte, gesehen, dass die Strophe gar nichts „Frommes“ enthalte außer besagtem *reinem wibe*.⁵⁸ Das *guot* (9) verankert der Text letztendlich nur im Diesseits, und zwar unter Bedingungen, die andere Lieder als *wân* bezeichnen.

So gesehen, verschiebt sich gegenüber dem ‚Narziss-Lied‘ (XXXII, Str. 3, MF 145, 17ff.) nur leicht der Akzent. Narziss bleibt zwanghaft an die Wasserspiegelung seines Ego gefesselt (*minnen muoz* MF 145, 27) und kann sich aus der Verfallenheit an die diesseitige Schatten-Welt bis zu seinem Tod – auch einem Liebestod – nicht lösen.⁵⁹ Der Verehrer der *toetaerinne* konstruiert als Alternative zur Gewährung die erzwungene Fortsetzung des Dienstes im Jenseits. Er konzipiert sie als abgespaltene reine Seelenliebe im Dort, die den psychophysischen Liebestod im Hier voraussetzt und das ersehnte *guot geschehen* (9) ausspart. Dieses fragile Arrangement lässt sich kaum als affirmierende Transzendierung der Problematik der Hohen Minne und als ihre singuläre Verankerung im jenseitig Absoluten lesen. Eher gibt es eine Spiegelung des ausweglosen aktuellen Dilemmas wieder, das sich mit dem Liebestod als Flucht- und Spiegelungspunkt im anderen Leben so wiedererkennt, wie es jetzt notgedrungen schon ist. Ich kann dem eindrücklichen Form- und Gedankenspiel in dieser Perspektive keine humorige und höfisch-unterhaltsame Qualität, auch keine verklärende Heiligkeit abgewinnen.⁶⁰

So lässt sich resümieren:

- Heinrich von Morungen baut das aus dem romanischen Minnesang und seiner deutschen Rezeption überkommene Motiv zu einer vielschichtigen Denkfigur aus. Querverbindungen zwischen den Liedern lassen eine starke

⁵⁸ Vgl. Schröder, „Heinrich von Morungen ...“, S. 347.

⁵⁹ Mit Jan D. Müller, „Heinrich von Morungen: *Mir ist geschehen als einem kindelîne* (MF 145, 1)“, *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 60 (2010), S. 3-26; bes. S. 21-25.

⁶⁰ Die Rezeption der Morungen-Strophe lässt keine seriöse Jenseitsorientierung erkennen. Vgl. Schröder, „Heinrich von Morungen ...“, S. 345f. Reinmar von Brennenberg zitiert nur den ersten Vers und hält sich im übrigen an eine diesseitige Minne. Kristan von Luppín sieht zwar die Gemeinschaft mit der Dame in den Freuden des Paradieses inbegriffen, würde sie aber, wenn sie ihn in dieser Welt schon erhörte, gern im Himmel dem lieben Gott überlassen. Eine optimistische Rückwendung nach dem Liebestod in ein zweites irdisches Leben phantasiert im frühen Minnesang Meinloh von Sevelingen (Lied I, 6, 6f.; MF 13, 6f.): *sturbe ich nâch ir minne und wurde ich danne lebende, sô wurbe ich aber umbe daz wîp* („Stürbe ich im Verlangen nach ihrer Minne und würde ich dann wieder zum Leben erweckt, dann würde ich nochmal um diese Frau werben“). Vgl. Schröder ebd., S. 348.

Kohärenz und eine interne Folgerichtigkeit erkennen. Offensichtlich werden vielfältige Verschiebungen und Kombinationen ausprobiert und spekulative Grenzwerte angestrebt.

- Im konditionalen Denkmuster des Minnesangs (Eikermann) fungiert der Liebestod als starkes Argument des Werbers um die Gunst seiner Geliebten. Schon bei den Vorgängern lassen die auf Erfüllung gerichteten Pressionen des Liebhabers als Alternative auch den Abbruch des Verhältnisses durch eine Dienstaufsage aufscheinen (Veldeke), während die Figur der Hohen Minne den Ausgang immer weiter vor sich herschiebt und systematisch in der Schwebe lässt (Fenis). Morungen erkundet die verschiedenen Richtungen. Er stattet das Liebestod-Argument im Werbelied mit spielerisch übertreibenden Akzenten aus (XIX/XX). Eine existentiell echauffierte Situationsskizze wendet er zur Abbruchdrohung (XXVII), was einem allzu einheitlichen Morungen-Klischee zuwiderläuft. In anderen Texten treibt er das Dilemma auf die Spitze.

- Die Lieder, wo ein glücklicher Ausgang gar nicht (mehr) im Fokus der Bemühungen steht, sind nicht schlichtweg als übertrieben und unrealistisch auf das Werbeschema zurückzubiegen (Irlner). Den Regeln des Hohen Sanges konform erscheint der Erfüllungsgedanke in den Antagonismen eingefroren, wobei der Liebestod die Paradoxien zur Grenzerfahrung zuspitzt. Die zeitliche Erstreckung einer Liebesgeschichte mit Anfang und Ende kollabiert im tödlichen Jetzt. Noch vor der Erfüllung, nicht erst im Moment der Transgression oder des Verlustes wird Lieben als Sterben tatsächlich, nicht nur metaphorisch, erfahren. Dazu kommt eine grundlegende Wertorientierung ins Wanken wie im ‚Elben-‘ oder im ‚Venuslied‘.

- Schon seit dem Import des französischen Modells wird das höfische Lieben autoreflexiv und performativ im Akt des Singens gespiegelt. Von den poetologischen Dimensionen, die Morungen aus der Reflexion des Singens gewinnt, interessiert für unser Thema die Verschmelzung von Liebestod und Gesang. Der Ausdruck des ambivalenten Jetzt, wo Glück und Vernichtung sich abwechseln und letztendlich zusammenfallen – eine Art Selbstvernichtungsglück – lässt den Dichter sein Gestorbensein und sein Weiterleben in der Rezeption antizipieren. Unter dem Signum des Liebestodes hat nicht mehr das produktive Künstler-Ich, sondern nur noch das Gedicht in der Rezeption, die sich über das Medium der Schrift in die wiederholte Aufführung fortpflanzt, Bestand. Hier zieht sich im Schwanengesang die ganze Rezeptionszeit in einem Jetzt zusammen. Lieben, Sterben, Weiterleben verbinden sich im momenthaften Klangerlebnis, das als Kunst wahrgenommen wird, in der sich Autor und aktuelles wie künftiges Publikum empathisch zusammenfinden.

- Der Dichter stellt sich selbst rezipierend in eine literarische Genealogie. Nachdem sich das quellen- und vorlagengeschichtliche Paradigma der Forschung erschöpft hat, ist es natürlich müßig, den Anschluss an bestimmte klassische, mittellateinische oder französische Texte zu suchen. Alle bilden sie einen intertextuellen Resonanzraum, in dem – das scheint mir unabweisbar – die klassische Antike, vor allem Ovid, den gemeinsamen Prätext abgibt, der den mittelalterlichen Varianten die wichtigsten Züge ihres historischen Profils zu geben vermag. Die innerweltliche Transzendierung des Sterbens im Nachleben des Künstlers erfolgt für den Minnesänger auf einer in der antiken Liebesdichtung angelegten Spur. Während jedoch der antike Dichterstolz das Werk als überdauernde Leistung in den Mittelpunkt stellt, rückt hier das Exempel radikaler Liebe in den Vordergrund, wie es z. B. die Heroinnen Ovids gegeben haben. Es wird konserviert im literarischen Medium als Schrift, lebt aber in der Rezeption durch seine ausstrahlende, zur Empathie einladende Wirkung.

- Ein anderes Weiterleben kommt mit der religiösen Transzendenz in christlichen Umrissen in den Blick, was einen spekulativen Gesamtrahmen und eine Art Totalitätsanspruch über die erotischen Verhandlungen hinaus anzeigt. Neben spielerischen Wendungen (XXVII), führt Morungen den Liebestod im vollen Ernst an diese Schwelle heran und bleibt dabei im diesseitigen Raum stehen. Wenn man die Brüchigkeit der Projektion in der singulären Strophe, *Vil süeziu senftiu toetaerinne* (XXXIV), einräumt, kann dieser Text den Eindruck des Immanentismus dieser Minnewelt nur unterstützen.⁶¹ Dies gibt dem antikisierenden Ansatz ein stärkeres Gewicht. Doch erscheint das Diesseits angereichert durch den Glanz einer christlich-spirituellen Aura, die ihm im gleichen Atemzug das Stigma von Endlichkeit und Hinfälligkeit aufprägt (Jan Dirk Müller). Der lyrische Immanentismus arbeitet so im Rahmen der höfischen Gesellschaft an der fragilen Konstruktion von Idealität, die nur um den Preis von ‚Kompromissen‘ zu haben ist. Dabei kehrt das Liebestod-Syndrom fraglos die düstere Seite der Medaille hervor. Auch verweigert es sich als subjektiver Extremfall erfolgreich der gesellschaftlichen Vereinnahmung. Versöhnung scheint lediglich für ein Kunstpublikum als ästhetischer Konsens auf. Mit diesen Akzenten bezieht Heinrich von Morungen in der Minnesanggeschichte einen kompromisslosen und einsamen Posten.

⁶¹ Kern, *Weltflucht* ..., der für das Lied XXXIV einen transzendenten Minnedienst ansetzt, arbeitet in anderen Zusammenhängen einen „Absolutismus der Immanenz“ heraus (zur Stelle S. 112; S. 220-227).

- Der Liebestod-Komplex im Oeuvre Morungen zeigt sich resistent gegen jede Art von Verklärung, wie sie den Interpreten so lieb und teuer war. Anders versucht die höfische Epik, wenn sie vom tragischen Doppelsterben von Liebenden erzählt, Möglichkeiten des Verstehens und der Aufarbeitung. Denkbar weit entfernt ist der Liebestod des Minnesangs von den neuzeitlich-romantischen Transgressions- und Vereinigungsphantasien mit ihren natur- oder gesellschaftsmystischen Anklängen. Keine Flucht aus einer schnöden Wirklichkeit wird zugelassen. Für den Schmetterling, der in der Flamme verbrennt, folgt auf das Stirb kein Werde.⁶² Der Liebestod, wo er mehr ist als Metapher und spielerisches Argument, präsentiert sich als ein aus der Zeit fallender Augenblick, in dem die Gegensätze zusammenbrechen, und nicht als Figur der erotischen Liebeseinheit. Er demonstriert Getrenntsein bis zuletzt, das heißt nicht Sinnentleerung. Auch die Ästhetisierung der Liebe im Glanz der schönen Rede trägt offen die Zeichen des Vergänglichlichen.

BIBLIOGRAPHIE

A. Texte

- Carmina Burana*, hg. von Benedikt K. Vollmann, Frankfurt am Main 1987 (Bibliothek Deutscher Klassiker, 16; Bibliothek des Mittelalters, 13).
- Cercamon. Œuvre poétique*, Édition critique bilingue avec introduction, notes et glossaire par Luciano Rossi, Paris 2009.
- Des Minnesangs Frühling*, hg. von H. Moser und H. Tervooren, 38., erneut revid. Aufl., Stuttgart 1988. [Sigle: MF].
- Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*, hg. von Ingrid Kasten, Frankfurt am Main 1995 (Bibliothek deutscher Klassiker, 129; Bibliothek des Mittelalters, 3).

⁶² Anders verschmilzt Frauenlob in Lied IV in seiner tierallegorischen Minnespekulation die Chiffre vom sterbenden Schwan mit derjenigen vom Phönix, dem vergleichbar der Liebende von der Dame zu neuem Leben erweckt wird. *Frauenlob (Heinrich von Meissen). Leichs, Sangsprüche, Lieder*, I-II, hg. von K. Stackmann und K. Bertau, Göttingen 1981, Bd. 1, XIV, 19, 1-4, S. 567: *Ja singe ich als der swan, der [] gein dem ende so süezen sang gewinnet, ein swinendez fro. Sit tut mir als dem venix, den sin brende in lust verbrennen, mit gemüte lebet also* („Ja singe ich wie der Schwan, dem vor dem Ende ein so lieblicher Gesang gelingt, ein schwindendes Froh. Sie macht es mir wie dem Phönix, den seine Brände in Lust verbrennen, mein Sinn lebt auf diese Weise“).

- Frauenlob* (Heinrich von Meissen). *Leichs, Sangsprüche, Lieder*, I-II, hg. von K. Stackmann und K. Bertau, Göttingen 1981 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, philol.-hist. Kl., 3. Folge, 119).
- Heinrich von Morungen. Lieder. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch*, hg. von Helmut Tervooren, Stuttgart 1975 (Reclams Universal-Bibliothek, 9797).
- MF: s. *Des Minnesangs Frühling*, oben.
- Ovid. *Heroides, Briefe der Heroinnen. Lateinisch/Deutsch*, übers. und hg. von Detlef Hoffmann et al., Stuttgart 2000 (Reclams Universal-Bibliothek, 1359).
- [Ovid:] *Publius Ovidius Naso. Metamorphosen*, in deutsche Hexameter übertr. und mit dem Text hg. von Erich Rösch, 10. Aufl., Darmstadt 1983.
- Peirol, Troubadour of Auvergne. [Poems]*, ed. by S. C. Aston, Cambridge 1953.
- Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche*, 14., völlig neu bearb. Aufl. der Ausgabe Karl Lachmanns, hg. von Christoph Cormeau, Berlin / New York 1996.

B. Forschung

- Trude EHLERT, „Das klassische Minnelied. Heinrich von Morungen: *Vil sūeziu senftiu toetaerinne*“, in *Gedichte und Interpretationen. Mittelalter*, hg. von Helmut Tervooren, Stuttgart 1993 (Reclams Universal-Bibliothek, 8864), S. 43-55.
- Manfred EIKELMANN, *Denkformen im Minnesang. Untersuchungen zu Aufbau, Erkenntnisleistung und Anwendungsgeschichte konditionaler Strukturmuster des Minnesangs bis um 1300*, Tübingen 1988 (Hermaea, N. F. 54).
- Harald HAFERLAND, „Minnesang als Posenrhetorik“, in *Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik*, hg. von Albrecht Hausmann et al., Heidelberg 2004, S. 65-105.
- Hubert HEINEN, „„Gibt's da nichts zu lachen?“. Hyperbolik als Intensivierung oder Ironiesignal bei Heinrich von Morungen und Ulrich von Liechtenstein“, in *Sprachspiel und Lachkultur. Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte. Rolf Bräuer zum 60. Geburtstag*, hg. von Angela Bader et al., Stuttgart 1994, S. 194-214.
- Klaus J. HEINISCH, *Antike Bildungselemente im frühen deutschen Minnesang*, Diss. Bonn, Neustadt in Oberschlesien 1934.
- Christoph HUBER, „Normproblematik im frühen Minnesang bis Heinrich von Morungen“, im Druck.
- Hans IRLER, *Minnerollen – Rollenspiele. Fiktion und Funktion im Minnesang Heinrichs von Morungen*, Frankfurt am Main 2001 (Mikrokosmos, 62).
- Beate KELLNER, „Gewalt und Minne. Zu Wahrnehmung, Körperkonzept und Ich-Rolle im Liedcorpus Heinrichs von Morungen“, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 119 (1997), S. 33-66.

- Manfred KERN, *Edle Tropfen vom Helikon. Zur Anspielungsrezeption der antiken Mythologie in der deutschen höfischen Lyrik und Epik*, Amsterdam 1998 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, 135).
- Manfred KERN, *Weltflucht. Poesie und Poetik der Vergänglichkeit in der weltlichen Dichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Berlin / New York 2009 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 54 [288]).
- Rudolf KEYDELL, „Epigramm“, in *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*, hg. von K. Ziegler und W. Sontheimer, Bd. 5, München 1975, Sp. 308-310.
- John MARGETTS, „Loneliness and obsession in the songs of Heinrich von Morungen“, in *Courty Literature. Culture and Context*, ed. by K. Busby and E. Kopper. Amsterdam / Philadelphia 1990, S. 411-428.
- Jan D. MÜLLER, „Beneidenswerter kumber“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 82 (2008), S. 220-236.
- Jan D. MÜLLER, „Heinrich von Morungen: *Mir ist geschehen als einem kindelīne* (MF 145, 1)“, *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 60 (2010), S. 3-26.
- Eberhard NELLMANN, „*Gedaehete man ir ze guote niht*. Der memoria-Topos im Tristanprolog“, in *Mittelalterliche Poetik in Theorie und Praxis. Festschrift für Fritz Peter Knapp*, hg. von Thordis Hennings et al., Berlin / New York 2009.
- Ernst von REUSNER, „*Jā ist mīn geloube boese und ist wider got*. Zu Morungen XXII (MF 138, 17)“, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 103 (1984), S. 366-370.
- Franz R. SCHRÖDER, „Heinrich von Morungen (Zu *Vil sūeziu, senftiu tōterinne* und einigen anderen Liedern)“, *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 49, N. F. 18 (1968), S. 337-348.
- Franz R. SCHRÖDER, „Morungens Dichterrache“, *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 32 (1950-1951), S. 318-319.
- Gerhard SCHULZ, „Liebestod. Gedanken zu einem literarischen Motiv“, in *Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer*, hg. von Sabine Doering et al., Würzburg 2006, S. 375-389.
- Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, begr. von Samuel Singer, Bd. 10, Berlin / New York 2000.
- Nicola ZOTZ, *Intégration courtoise. Zur Rezeption okzitanischer und französischer Lyrik im klassischen deutschen Minnesang*, Heidelberg 2005 (Germanisch-Romanische Monatsschrift, Beiheft 19).