

4 Die literarische Rezeption mittelalterlicher Lyrik von 1750 bis 1930

Die Rezeption der mittelalterlichen Lyrik hat in der Forschung bislang im Vergleich zur Rezeption der Artusromane oder des *Nibelungenlieds* wenig Aufmerksamkeit erhalten.¹ Insbesondere das Verhältnis der Rezeption der Subgattungen Minnesang, Sangspruch und Leich wurde in der Vergangenheit nicht beachtet. Mit der Wiederaufnahme des Minnesangs in der deutschsprachigen Literatur nach 1750 ist zunächst die Rezeption derjenigen mittelalterlichen Gattung aufgerufen, mit der im deutschen Sprachraum die literarische Rezeption mittelhochdeutscher Literatur überhaupt begann: Christian Hoffmann von Hoffmannswaldaus Übersetzungen verschiedener Minnesänger legen davon Zeugnis ab.² Weitere frühe literarische Minnesangrezeptionszeugnisse stammen von Johann Jakob Bodmer, der 1743 einige Lieder Kaiser Heinrichs übersetzte.³

Die Voraussetzung für eine breitere Rezeption des Minnesangs ist dessen Verfügbarkeit jenseits des direkten Zugriffs auf die handschriftliche Überlieferung. Diese ist erst nach 1759 mit Bodmers und Breitingers Edition des Codex Manesse, der ‚Sammlung von den Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpuncte CXL Dichter enthaltend‘, geschaffen.⁴ Damit ist die frühe literarische Rezeption der mittelalterlichen Lyrik vor allem eine Rezeption der Manesse-Handschrift. Die auf Bodmers und Breitingers Edition folgende literarische Auseinandersetzung mit dem Minnesang beschreibt Jens Haustein anhand folgender Stationen: den ‚Gedichten nach den Minnesingern‘ Johann Wilhelm Ludwig Gleims von 1773,⁵ den ‚Minneliedern aus dem schwäbischen Zeitalter‘ Ludwig Tiecks von 1803,⁶ der ‚Blumenlese aus den Minnesingern‘ Wilhelm Müllers von 1816,⁷ den ‚Liedern und

1 An einer Überblicksdarstellung versucht sich Bernd A. Weil: Die Rezeption des Minnesangs in Deutschland seit dem 15. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1991, allerdings gilt seine Aufmerksamkeit nur einzelnen Beispielen aus sehr weit gefassten Epochen.

2 Siegfried Grosse: Überblick über die Rezeption der deutschen Literatur des Mittelalters im 19. Jahrhundert. In: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium. Hrsg. von Peter Wapnewski. Stuttgart 1986, S. 377–391, hier S. 378.

3 Vgl. Grosse: Überblick, S. 380.

4 Vgl. Jens Haustein: Minnesangrezeption literarisch. In: Handbuch Minnesang. Hrsg. von Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph. Berlin/Boston 2021, S. 793–807, hier S. 794.

5 Vgl. Haustein: Minnesangrezeption literarisch, S. 794–797.

6 Vgl. Haustein: Minnesangrezeption literarisch, S. 797–799.

7 Vgl. Haustein: Minnesangrezeption literarisch, S. 800–802.

Sprüchen der Minnesinger‘ Friedrich Rückerts aus den Jahren 1835 und 1836,⁸ worauf in der zweiten Hälfte des neunzehnten und der ersten des zwanzigsten Jahrhunderts nur „wenige[] Versuche [...] von *poetae minores* (Emanuel Geibel, Victor von Scheffel, *Rochus von Liliencron*, Will Vesper, Wilhelm von Scholz u. a.)“⁹ folgten. Erwähnenswerte Versuche der literarischen Minnesangrezeption finden sich laut Haustein erst wieder mit Peter Rühmkorf und der Anthologie ‚Unmögliche Liebe‘ nach Ende des Untersuchungszeitraum dieser Arbeit.¹⁰

Hausteins Fokus liegt damit deutlich auf der romantischen Minnesangrezeption – ein Vorgehen, dass qualitativ gut zu begründen,¹¹ aus quantitativer Perspektive jedoch zu überprüfen ist.¹² Keine Erwähnung finden bei ihm nicht-lyrische Rezeptionsformen des Minnesangs. Dies mag darin begründet sein, dass sich der im ‚Handbuch Minnesang‘, in dem Hausteins Beitrag veröffentlicht wurde, anschließende Artikel mit der musikalischen Rezeption befasst, insbesondere die Rezeption in der Oper folglich dort abgedeckt wird.¹³ Durch diese Teilung fallen jedoch Prosabearbeitungen und insbesondere – mehr oder minder fiktive – „Biographien“ der Minnesänger, die hier ebenfalls zur Minnesangrezeption gerechnet werden, durch das Raster. Als besonders einflussreicher Mittelalter- und Minnesangrezipient ist in der Forschung immer wieder Ludwig Uhland hervorgehoben worden,¹⁴ dessen narrative Ausgestaltung des Lebens Walthers von der Vogelweide in eben jene Kategorie gehört.¹⁵ Eine

8 Diese werden von Haustein „aus Platzgründen nur gestreift[]“ (Haustein: Minnesangrezeption literarisch, S. 794). Vgl. auch Haustein: Minnesangrezeption literarisch, S. 802.

9 Haustein: Minnesangrezeption literarisch, S. 802. Hervorhebungen ebd.

10 Vgl. Haustein: Minnesangrezeption literarisch, S. 803–806.

11 Laut Haustein kommen bei Gleim, Tieck und Müller „die übersetzerischen Möglichkeiten, die sich einer derartigen Aneignung bieten, sämtlich und geradezu exemplarisch zum Tragen“ (Haustein: Minnesangrezeption literarisch, S. 802), spätere Aneignungsversuche „führen nicht über das hinaus, was wir von Tieck oder Müller her kennen“ (ebd.).

12 S. u. Kap. 4.2.

13 Vgl. Volker Mertens: Die Rezeption des Minnesangs in der Musik. In: Handbuch Minnesang. Hrsg. von Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph. Berlin/Boston 2021, S. 808–825, zum Minnesang in der Oper insb. S. 808–811.

14 Vgl. Bernd Bastert: „Die Reimerei, die sich in seinem Kopf zusammengesetzt hatte“. Walther von der Vogelweide im historischen Roman nach 1945. In: Mediävistische Perspektiven im 21. Jahrhundert. Festschrift für Ingrid Bannwitz zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Andrea Schindler. Wiesbaden 2021, S. 223–240, hier S. 225. Vgl. auch Marco Lehmann: Poetische Grabbeigaben. Literarische Frauenlob-Rezeption in Deutschland seit dem 18. Jahrhundert. In: Handbuch Frauenlob. Hrsg. von Claudia Lauer/Uta Störmer-Caysa. Heidelberg 2018, S. 235–267, hier S. 246.

15 Ludwig Uhland: Walther von der Vogelweide, ein altdeutscher Dichter. Geschildert. Stuttgart, Tübingen 1822. Weniger bekannt ist Uhlands „Biographie“ zum Schenk von Limburg, die weit weniger umfang- und einflussreich war, an dieser Stelle aber nicht unerwähnt bleiben soll (Ludwig Uhland: Der Schenk von Limburg. In: Archiv für Geographie, Historie, Staat und Kriegskunst 10 [1819], Nr. 142, S. 565 f.).

umfassende quantitative Untersuchung der Minnesangrezeption in der deutschsprachigen Literatur hat folglich nicht nur sämtliche Gattungen – Lyrik, Drama inkl. Oper, Erzähltexte – aufzunehmen, sondern auch und vor allem eine Eingrenzung auf einzelne literarische Epochen zu meiden.

Zunächst sind jedoch einige Abgrenzungsprobleme zu klären: einerseits solche der Abgrenzung der Rezeption des Minnesangs von der Rezeption anderer mittelalterlicher lyrischer Gattungen unter Berücksichtigung der zeitgenössisch verfügbaren respektive gebräuchlichen Terminologie, andererseits Abgrenzungen von anderen literarischen Rezeptionsphänomenen, insbesondere vom Petrarkismus. In beiden Fällen stellt sich außerdem immer wieder die Frage nach dem Verhältnis von Minnesangrezeption und allgemeinerem Mittelalterbezug. Zur Annäherung an diese Definitions- und Abgrenzungsschwierigkeiten sei erstens nach dem Verhältnis des Minnesangs zu anderen lyrischen Gattungen des Mittelalters gefragt, zweitens nach dem mittelalterlichen und modernen Gebrauch des Wortes *minne* respektive „Minne“, drittens nach der Möglichkeit zur Differenzierung von Minnesangrezeption und Petrarkismus und viertens und letztens nach den vagen Anspielungen auf den Minnesang im Sinne einer Gattungsrezeption.

4.1 Definitions- und Abgrenzungsversuche

4.1.1 Die Rezeption des Minnesangs im Vergleich zur Rezeption anderer lyrischer Gattungen des Mittelalters

Betrachtet man die Minnesangrezeption gesondert, impliziert dies eine klare Abgrenzbarkeit der lyrischen Gattung „Minnesang“ zu anderen Erscheinungsformen von Lyrik im Mittelalter – namentlich dem Sangspruch (der zweiten zentralen lyrischen Gattung des Mittelalters neben dem Minnesang) und dem Leich. Dass zumindest bei den Redaktoren der im 14. Jahrhundert und später entstandenen Handschriften ein solches Bewusstsein für die Verschiedenartigkeit der lyrischen Gattungen Minnesang und Sangspruch vorhanden war, ist mehrfach gezeigt worden.¹⁶ Fraglich ist, ob und wie diese zwischen 1750 und 1930 wahrgenommen wurden.

¹⁶ Vgl. Margreth Egidi: Sangspruch – Minnesang. In: Handbuch Minnesang. Hrsg. von Beate Keller/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph. Berlin/Boston 2021, S. 600–609, hier S. 600, 603. Mit Verweis auf Horst Brunner: Die alten Meister. Studien zu Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. München 1975.

In der wissenschaftlichen Rezeption legt Karl Simrock in seiner Ausgabe der Lyrik Walthers von der Vogelweide von 1870 die Unterscheidung von Minnesang, Sprüchen und Leichen fest: „Eine eigene Gattung der mittelhochdeutschen Lyrik bilden die Leiche, die zu Liedern und Sprüchen das Dritte bilden“. ¹⁷ Den Sprüchen ordnet Simrock dabei gesellschaftliche und politische Themen zu:

[N]och haben wir nur die eine Seite berührt und es ganz unerwähnt gelaßen, daß er [Walter, A. B.] neben der Minne auch des Vaterlandes nicht vergaß [...]. Sein männlicher Ernst, sein lebhafter Antheil an den Geschicken des Vaterlands gebot ihm in den schweren Kämpfen der Zeit Partei zu ergreifen und für Kaiser und Reich ein tapferer und ruhmgekrönter Streiter zu werden. ¹⁸

Für den Sangspruch etablierte die Forschung im Anschluss an Simrocks Differenzierung zunächst den Begriff der Spruchdichtung. H. Schneider kritisiert die Verwendung des Begriffes im Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte von 1929 noch scharf:

Der Ausdruck ‚Spruch‘ ist eine der ärgsten Unzulänglichkeiten unserer literarhistorischen Terminologie. Seine mißbräuchliche Einbürgerung für eine große Kategorie von Dichtungen, die im MA. bestimmt nicht diese Bezeichnung trugen, hat man aus Bequemlichkeit geduldet, und die Folge ist, daß unter ‚Spruch‘ jetzt zwei geschichtlich und praktisch, nach Herkunft und Vortrag scharf zu scheidende Gattungen des 12./14. Jhs. zusammengeworfen werden. ¹⁹

Alternativ schlägt Schneider die heute noch gebräuchliche Bezeichnung ‚Sangspruch‘ vor. ²⁰

Für den Leich, die dritte lyrische Gattung des Mittelalters, hält P. Habermann im zweiten Band des Reallexikons für Literaturgeschichte 1928 fest:

In der mhd. Dichtung bilden die Leiche [...], die erst seit dem Ausgange des 12. Jhs. in den Hss. als solche bezeichnet werden, eine besondere Gattung der Lyrik, bei der die musikalische Komposition eine große Rolle spielt. Sie sind von Scherer als Paradestücke des Minnesangs bezeichnet worden. ²¹

¹⁷ Karl Simrock: Einleitung. In: Walther von der Vogelweide. Hrsg., geordnet und erläutert von Karl Simrock. Bonn 1870, S. 1–25, hier S. 13.

¹⁸ Simrock: Einleitung, S. 3.

¹⁹ H. Schneider: Art. ‚Spruchdichtung, mittelhochdeutsche‘. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter hrsg. von Paul Merker/Wolfgang Stammer. Bd. 3. Berlin 1928/1929, S. 287–293, hier S. 287.

²⁰ Vgl. Schneider: Art. ‚Spruchdichtung, mittelhochdeutsche‘, S. 288.

²¹ P. Habermann: Art. ‚Leich‘. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter hrsg. von Paul Merker/Wolfgang Stammer. Bd. 2. Berlin 1926/1928, S. 200–205, hier S. 201.

Dass diese Gattungsbegriffe vor Simrocks Walther-Ausgabe auch in wissenschaftlichen Arbeiten nicht verwendet wurden, zeigt neben Habermanns Verweis auf Wilhelm Scherer, der den Leich als „Paradestück[] des *Minnesangs*“²² bezeichnet, „Minnesang“ also als Oberbegriff gebraucht habe, unter anderem die Edition der Marienlieder Bruder Hans‘ von Rudolf Minzloff aus dem Jahr 1863, der im Vorwort diese Marienlieder mit dem „geistlichen minnegesange des mittelalters“²³ vergleicht. „Minnesang“ bezeichnet für Minzloff also alle lyrischen Gattungen des Mittelalters – nicht nur inklusive des Sangspruchs und Leichs, sondern auch der umfangreicheren Marienpreisdichtung.

Beachtet man in der Bibliographie von Grosse und Rautenberg lediglich die rezipierten Autoren, entsteht leicht der Eindruck, vom Minnesang abgesehen würde die deutschsprachige Lyrik des Mittelalters gar nicht bis kaum rezipiert. Der Leich als eigene Gattung wird nicht erwähnt. Gesondert aufgeführt wird lediglich die Rezeption der Sangspruchdichtung Konrads von Würzburg, für die jedoch nur zwei Rezeptionszeugnisse zu verzeichnen sind, von denen nur eines in den Untersuchungszeitraum dieser Arbeit fällt.²⁴ Im Gegensatz dazu verdeutlicht die von Grosse und Rautenberg eingeführte Kategorie „Minnesang und Spruchdichtung in Anthologien“,²⁵ dass eine Trennung der mittelalterlichen lyrischen Subgattungen im 18. und 19. Jahrhundert nicht der zeitgenössischen Wahrnehmung entspricht. Bereits Ludwig Tieck versammelt unter dem Titel ‚Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter‘ sowohl Minnelieder als auch Auszüge aus Sangsprüchen. Dies zeigt sich beispielsweise an seiner Auswahl aus dem *Œuvre* Walthers von der Vogelweide: Tiecks Walther-Korpus beginnt mit einem Auszug aus dem Unmutston, der sich durch die Kürzung um die erste Strophe mehr auf religiöse Themen konzentriert, fast schon zum reinen Marienpreis wird,²⁶ und so thematisch besser zu den bei Tieck unmittelbar vorangehenden Sangspruchstrophen Rûmelants von Sachsen²⁷ passt. An den Fürstenunmutston schließt Tieck zwei Strophen des König-Friedrichstons an, der durch die starke Kürzung zum allgemeinen Frauenpreis ohne jegliche historische Bezüge wird.²⁸ Darauf folgt die erste Übersetzung eines tatsächlichen Minneliedes – *sô die bluomen ûz dem grase dringent*, „[w]enn die Blu-

22 Habermann: Art. ‚Leich‘, S. 201. Hervorhebung A. B.

23 Bruder Hansens Marienlieder aus dem vierzehnten Jahrhundert. Nach einer bisher unbekannt gebliebenen Handschrift der kaiserlich oeffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg. Hrsg. von Rudolf Minzloff. Amsterdam 1967. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Hannover 1863, S. XV.

24 Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 115.

25 Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 363–382.

26 Vgl. Ludwig Tieck: Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter. Neu bearbeitet und hrsg. von dems. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1803. Hildesheim 1966, S. 191–192.

27 Vgl. Tieck: Minnelieder, S. 189–191.

28 Vgl. Tieck: Minnelieder, S. 192–193.

men aus dem Grase dringen“.²⁹ Ähnlich präsentieren Wilhelm Storck und Richard Zoozmann – die Anthologie des Letztgenannten erschien erst 1915, also deutlich nach Simrocks Walther-Ausgabe – das Walther-Korpus: Storck übersetzt neben zahlreichen Minnesang-Strophen – etwa *Under der linden*³⁰ und *Nemet, vrouwe, disen kranz* –³¹ auch Walthers sog. „Palästinalied“³² und die ersten vier Strophen des Bogenertons;³³ Zoozmann nimmt ebenfalls überwiegend Minnelieder – darunter beispielsweise erneut *Under der linden*³⁴ und *Nemet, vrouwe, disen kranz* –³⁵ in seine Anthologie auf, übersetzt aber auch Sangspruchstrophen,³⁶ auf deren historischen Bezug er mitunter explizit hinweist.³⁷

Dass nicht nur Minnesang- und Sangspruchdichtung in den bei Grosse und Rautenberg verzeichneten Anthologien enthalten sind, sondern auch Leichs, zeigt ein genauerer Blick in die Anthologien von Wilhelm Storck und Richard Zoozmann. Beide Übersetzer nehmen beispielsweise unter Niune („Neune“ bei Storck, „Neune [Niuniu]“ bei Zoozmann) Auszüge aus einem Minneleich auf. Storck übersetzt unter diesem Namen die Verse 1 bis 27 des in der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift A und der Großen Heidelberger Liederhandschrift C überlieferten Leichs,³⁸ Zoozmann findet einen kreativen Weg, mit der Doppelüberlieferung in C umzugehen: Wie Storck übersetzt er unter Niune die Verse 1 bis 27 des Leichs,³⁹ aber anders als dieser auch die Verse 19 bis 27 unter Rudolf von Rotenburg.⁴⁰

An den Titeln aller drei hier näher betrachteten Anthologien lässt sich ablesen, dass die zu beobachtende Gattungsmischung im gesamten Untersuchungszeitraum nicht als solche wahrgenommen wurde. Tieck führt die „Minnelieder“ im Titel, Storcks Anthologie wird auf der Umschlagsprägung ebenfalls mit „Minnelieder“ überschrieben (vgl. Abb. 2) und Zoozmanns Titel „Der Herrin ein Grüßen“ spielt auf ein zentrales minnesängerisches Motiv an.⁴¹

²⁹ Tieck: Minnelieder, S. 193.

³⁰ Vgl. Wilhelm Storck: Buch der Lieder aus der Minnezeit. Münster 1872, S. 166–167.

³¹ Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 204–205.

³² Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 342–345.

³³ Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 317–318.

³⁴ Vgl. Richard Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen. Deutsche Minnelieder aus dem zwölften bis vierzehnten Jahrhundert. Ausgewählt und nachgedichtet von dems. Leipzig 1915, S. 16–17.

³⁵ Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 15–16.

³⁶ Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 18–19, 20–21, 24–25.

³⁷ Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 21–22.

³⁸ Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 56–57.

³⁹ Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 190.

⁴⁰ Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 179–180.

⁴¹ Ausführlich zum Titel der Anthologie Zoozmanns s. u. Kap. 4.2.2.2.

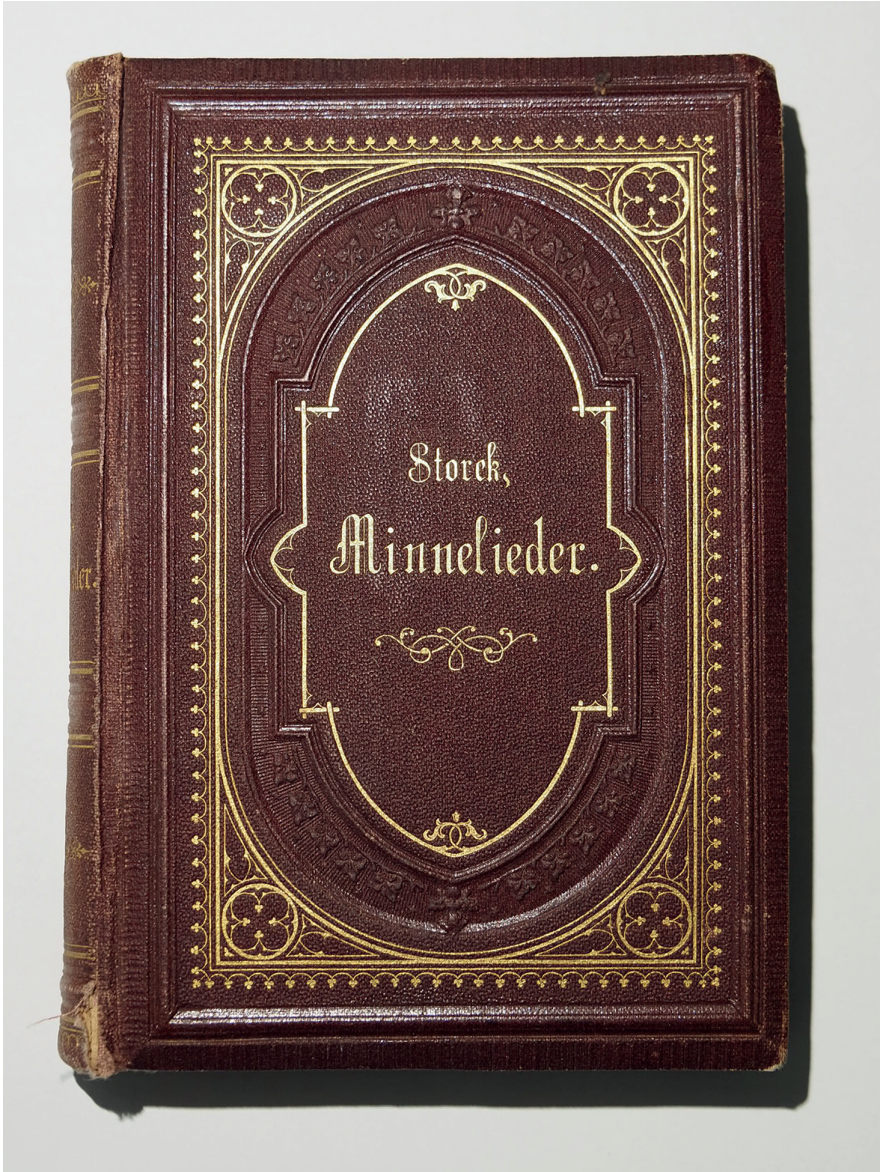


Abb. 2: Wilhelm Storek: Buch der Lieder aus der Minnezeit. Münster 1872. Einband.
Fotografie: Ann-Marie Becker.

Das Minnelied steht hier folglich *pars pro toto* für die gesamte mittelhochdeutsche Lyrik – der Minnesang ist in der literarischen Rezeption des 19. und frühen 20. Jahrhunderts folglich keine Subgattung dieser Lyrik, sondern deren Oberbegriff.

In der literarischen Minnesangrezeption wird somit bis ins frühe 20. Jahrhundert ein Verständnis reproduziert, der in seinen Grundzügen in der wissenschaftlichen Mittelalterrezeption des frühen 19. Jahrhunderts angelegt ist. Wilhelm Schlegel zeichnet in den ‚Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst‘ den Überblick über deutsche Poesie so: „Minnesinger. Hans Sachs. Opitz. Flemming. Weckherlin. Lohenstein. Neukirch. Gottsched. Bremische Beyträger. Klopstock. Lessing. Wieland. Goethe. Neueste Aussichten.“⁴² Mittelalterliche Lyrik ist folglich auch hier gleichzusetzen mit Minnesang, die Minnesänger stehen nicht nur metonymisch für den von ihnen produzierten Sang, sondern auch für Sangspruch und Leich.

Drei Jahrzehnte später als Schlegel betont Friedrich Heinrich von der Hagen im Vorwort zu seiner Edition den Zusammenhang von Minnesang und der mittelalterlichen erzählenden Dichtung, aber auch modernen Formen wie Balladen und Romanzen:

Unter der Benennung Minnesinger versteht man herkömmlich die lyrischen Dichter des ritterlichen Mittelalters; bedeutsam genug, weil die Minne zugleich die beiden Hauptrichtungen dieser Singer, die himmlische wie die irdische Liebe, umfaßte. Im weiteren Sinne begreift man unter Minnesingern auch wohl sogar die erzählenden Dichter jener Zeit [...]. Das Germanische Heldenlied ist von jeher der lyrischen Darstellung näher verwandt [...] und hat mit ihr auch die strophische Form gemein, wie noch die aus eben diesem Geiste hervorgegangene Romanze und Ballade.⁴³

Er nehme daher in seine Sammlung „außer den eigentlichen Minneliedern, geistlichen und weltlichen, alles, was in den angedeuteten manigfaltigen Richtungen, Verbindungen und Ausweichungen in strophischer Form oder in strophenähnlichen Sätzen (wie die Leiche) für den Gesang gedichtet und in älteren Sammlungen [...] vorhanden ist“,⁴⁴ auf. Da von der Hagen diese – von ihm ihrer Subgattung nach zwar durchaus unterschiedenen – lyrischen Texte sämtlich unter dem Titel ‚Minnesinger‘ abdruckt, trägt er dazu bei, dass in der literarischen Rezeption „Minnesang“ bis ins 20. Jahrhundert als Oberbegriff für sämtliche mittelalterliche Lyrik verwendet wird. „Minnesangrezeption“ und „Rezeption mittelalterlicher Lyrik“ werden daher im Folgenden synonym gebraucht, so nicht ausdrücklich unterschieden.

⁴² August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Dritter Teil (1803–1804). Geschichte der romantischen Litteratur. Hrsg. von Jacob Minor. Heilbronn 1884, S. 252.

⁴³ HMS I, S. XV.

⁴⁴ HMS I, S. XVf.

4.1.2 Zum Verhältnis von Mittelalterbezug und Minnesangrezeption

Die Problemstellung um die Frage nach dem Verhältnis von literarischem Mittelalterbezug und literarischer Minnesangrezeption kulminiert im Gebrauch des – neuhochdeutschen – Wortes „Minne“. Dem Neuhochdeutschen des späten 18. Jahrhunderts gilt das Wort bereits als veraltet,⁴⁵ da die ursprüngliche Bedeutung „der Liebe aller Art“⁴⁶ durch zunehmende Sexualisierung verdrängt worden und das Wort selbst so ungebräuchlich geworden ist.⁴⁷ Auch im Grimm’schen Wörterbuch wird darauf hingewiesen, dass *minne* ebenso „die fleischliche Beiwohnung“ meine, eine Nebenbedeutung, die „später die frühere“⁴⁸ verdrängt habe. Das neuhochdeutsche Wort „Minne“ – „seit dem 16. jahrh. gemieden“ – sei „für den lebendigen gebrauch ausgestorben“ und werde „im 17. jahrh., nachdem man begonnen sich mit den sprachdenkmälern unseres mittelalters zu befassen, in gelehrten kreisen wieder bekannt, nunmehr nur in dem sinne, in welchem es unsere dichter des 12. 13. [sic] jahrh. verwenden“⁴⁹ – also im Sinne der „liebe zum andern geschlecht“⁵⁰ inklusive sexueller Konnotationen. Suggestiert dies scheinbar, dass überall dort, wo im Neuhochdeutschen das Wort „Minne“ gebraucht wird, Bezug auf den Minnesang genommen wird, ist dem ausdrücklich nicht so.

Obwohl dem Konzept „Minne“ die zentrale Rolle im Minnesang zukommt, wird das mittelhochdeutsche Wort *minne* in der volkssprachigen Literatur des Mittelalters keinesfalls exklusiv in dieser Gattung gebraucht, sondern ist vielmehr ein Leitbegriff der Feudalgesellschaft. Die mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank (MHDBDB)⁵¹ verzeichnet so 7915 Belege für *minne* in literarischen Texten des Mittelalters, die nicht der Lyrik zugeordnet werden können, und nur 2988 in lyrischen mittelalterlichen Texten, worunter auch Sangsprüche und Leichs fallen.⁵² Von den Belegstellen in lyrischen Texten entfallen nur 268 auf Texte in der Edi-

45 Vgl. Johann Christoph Adelung: Art. ‚Minne‘. In: Ders.: Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Bd. III. M – Scr. Zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1798. Hildesheim/New York 1970, Sp. 215–216, hier Sp. 215.

46 Adelung: Art. ‚Minne‘, Sp. 215.

47 Adelung: Art. ‚Minne‘, Sp. 216.

48 Moriz Heyne: Art. ‚Minne‘. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Sechster Band. L. M. Bearbeitet von Moriz Heyne. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe Leipzig 1885. München 1999, Sp. 2238–2242, hier Sp. 2241.

49 Heyne: Art. ‚Minne‘, Sp. 2241–2242.

50 Heyne: Art. ‚Minne‘, Sp. 2241.

51 <http://mhdbdb.sbg.ac.at:8000/> (letzter Zugriff am 11.08.2024).

52 Ebd., Anfrage vom 06.10.2022.

tion ‚Des Minnesangs Frühling‘.⁵³ Unter den nicht-lyrischen Texten finden sich beispielsweise in *Flore und Blanscheflor* für das Lexem *minne* und Derivate desselben wie etwa *minnen* oder *minneclīch* 90 Belege,⁵⁴ im häufig rezipierten *Nibelungenlied* je nach Überlieferungsträger 157 (Hs. C), 152 (Hs. B) oder 119 (Hs. A),⁵⁵ 82 in der *Kudrun*,⁵⁶ 528 im *Willehalm* Ulrichs von dem Türlin,⁵⁷ 206 im *Tristan*-Fragment Gottfrieds von Straßburg,⁵⁸ 430 im *Parzival* Wolframs von Eschenbach⁵⁹ und 57 im *Iwein* Hartmanns von Aue.⁶⁰

Da schon das mittelhochdeutsche Wort in derart vielfältigen literarischen Kontexten gebraucht wurde, ist aus der Verwendung des neuhochdeutschen Äquivalents „Minne“ nicht darauf zu schließen, dass die Minnesangtradition rezipiert wurde. Bereits Jacob und Wilhelm Grimm heben im Eintrag ‚Minne‘ im Deutschen Wörterbuch von 1884 hervor, das nhd. Wort „Minne“ werde „seit [dem 17. Jahrhundert, A. B.] von dichtern gebraucht, zunächst bei schilderungen aus dem mittelalter oder anknüpfungen an dasselbe“,⁶¹ „dann auch ohne solche beziehung, immerhin mit alterthümlichem klange, und auf die sprache einzelner dichter eingeschränkt geblieben“. ⁶² Dieser Befund lässt sich nur unterstützen: Nhd. „Minne“ wird auch in einem von der Rezeption mittelalterlicher Texte losgelösten Kontext verwendet, völlig synonym zu nhd. „Liebe“ wird es dabei aber wiederum nicht gebraucht. So lautet etwa die erste Strophe eines Gedichts Joseph Viktor von Scheffels, das erstmals 1868 veröffentlicht wurde:

- Pfarrherr, du kühler, öffne dein Tor,
 Fahrende Schüler stehen davor.
 Fahrende Schüler, unstete Kind,
 Singer und Spieler, wirblicher Wind.
 5 Eisern die Kehlen, Mägen von Erz,
 Goldklare Seelen ... doch keiner begehrt's.
 Kleidung ist dünne, Spreitung ist roh,
 Ach und die Minne? ... im Heu und auf Stroh.⁶³

⁵³ Ebd., Anfrage vom 29.12.2022.

⁵⁴ Ebd., Anfrage vom 29.12.2022.

⁵⁵ Ebd., Anfrage vom 29.12.2022.

⁵⁶ Ebd., Anfrage vom 29.12.2022.

⁵⁷ Ebd., Anfrage vom 29.12.2022.

⁵⁸ Ebd., Anfrage vom 29.12.2022.

⁵⁹ Ebd., Anfrage vom 29.12.2022.

⁶⁰ Ebd., Anfrage vom 29.12.2022.

⁶¹ Heyne: Art. ‚Minne‘, Sp. 2242.

⁶² Heyne: Art. ‚Minne‘, Sp. 2242.

⁶³ Joseph Viktor von Scheffel: Lied fahrender Schüler. In: Joseph Viktor von Scheffels sämtliche Werke. Hrsg. von Johannes Franke. Mit acht Kunstbeilagen nach Gemälden von E. Grützner,

Scheffel zeichnet das Bild einer einigermaßen desolaten Gegenwart („keiner begehrt's“ [V. 6], „Kleidung ist dünne“ [V. 7]), in der „die Minne“ ins „Heu und auf Stroh“ (V. 8) verwiesen wurde. Einerseits erinnert die Kopplung der Minne mit Heu und Stroh an die *dörper*-Welt Neidharts, andererseits – und wohl deutlich augenfälliger – wird „Minne“ hier synonym zum Coitus verwendet. Die Auslassungszeichen im Anschluss an die rhetorische Frage nach der Verfassung der Minne lassen dies jedoch zur geschickt platzierten Pointe werden. Indem die Frage kurzzeitig offen bleibt, werden Assoziationen mit höfischem Minnedienst und einem mittelalterlichen *minne*-Konzept hervorgerufen – freilich nur, um diese in der Antwort direkt zu unterlaufen. Während der Mittelalterbezug in Scheffels Gedicht also noch deutlich erkennbar bleibt, kann von einer Rezeption des Minnesangs oder anderer volkssprachiger literarischer Texte nicht die Rede sein. Die Belegstellen, die im Grimm'schen Wörterbuch für die letztgenannte Bedeutung des neuhochdeutschen „Minne“ genannt werden, weisen in dieselbe Richtung:⁶⁴ Sowohl bei Uhland als auch bei Rückert ist ein Mittelalterbezug, nicht aber eine konkrete Mittelalterrezeption erkennbar, was wohl mit dem bei Grimm konstatierten „alterthümlichen klinge“⁶⁵ in eins zu setzen sein dürfte. Auch in mediävalistischen Texten findet das Wort „Minne“ also Verwendung.

Für die im folgenden zugrundeliegende Definition von Minnesangrezeption bedeutet dies, dass allein die Verwendung des Wortes „Minne“ nicht ausreicht, um von einer solchen auszugehen, da weder die mittelhochdeutsche Wurzel noch das neuhochdeutsche Äquivalent spezifisch für die literarische Gattung sind.

4.1.3 Minnesangrezeption und Petrarkismus

Schwieriger noch gestaltet sich die konkrete Distinktion zwischen der Rezeption von Minnesang und Petrarkismus. Während petrarkistische Texte zweifellos zu denjenigen Texten zu zählen sind, die Bezug auf das Mittelalter nehmen, sie als Wiederaufnahme eines mittelalterlichen Dichters auch als literarische Mittelalterrezeption gelten können,⁶⁶ besteht doch ein entscheidender Unterschied darin, ob mittelhochdeutscher Minnesang verschiedener Autoren oder das Œuvre des ita-

A. Liezen-Mayer, Anton von Werner u. a., einer Karte und drei Handschriften. Vierter Band. Gaudamus! Leipzig 1916, S. 34.

⁶⁴ Vgl. Heyne: Art. ‚Minne‘, Sp. 2242.

⁶⁵ Heyne: Art. ‚Minne‘, Sp. 2242.

⁶⁶ So werden beispielsweise Jakob Michael Reinhold Lenz' Gedichte von 1776 in das Korpus der Texte mit Mittelalterbezug aufgenommen, da das Gedicht ‚Petrarch‘ durch die Namensnennung Bezug auf den mittelalterlichen Dichter nimmt. Ausführlich zur Petrarca-Rezeption bei Lenz

lienischen Dichters rezipiert wird. Ob und wie genau sich dies methodisch unterscheiden lässt, und welche Überschneidungen sich nichtsdestotrotz ergeben, sei im Folgenden diskutiert.

Der ursprünglichen Verwendung nach bezeichnet Petrarkismus eine Strömung der italienischen Literatur zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert, die bestimmt ist durch eine „productive activity in literature, art, or music under the direct or indirect influence of the writings of Petrarch, the expression of admiration for him, and the study of his works and of their influence“.⁶⁷ Enger gefasst wird das Konzept des „Renaissance Petrarchism“, mit dem nur „the writing of lyric verse under the direct or indirect influence of Petrarch in a period beginning in his lifetime and ending about 1600“⁶⁸ gemeint ist. In diesen Definitionen wird „die zweite Phase der literarischen Petrarca-Rezeption (zweiter Petrarkismus)“, die nach der Aufklärung in der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzte und bis in die Gegenwart hinein anhält“,⁶⁹ außer Acht gelassen. Gerade dieser zweite Petrarkismus ist es jedoch, der aufgrund der zeitlichen Deckungsgleichheit mit dem in dieser Arbeit untersuchten Zeitraum von besonderem Interesse ist. Um die notwendigerweise entstehenden Probleme der Abgrenzung zu umgehen, beschränkt Katrin Korch ihre Studie des ‚zweiten Petrarkismus‘ auf Texte, „in denen der Petrarca-Bezug durch explizite Anspielungen, etwa durch die Nennung seines Namens, den seiner Geliebten [Laura, A. B.] oder den Hinweis auf seine Werke oder Lebensstätten markiert ist“.⁷⁰ Ausgeschlossen werden von ihr dagegen „Rezeptionszeugnisse, in denen Petrarcas Werke oder die seiner Nachfolger rein formal oder stilistisch imitiert werden“, ⁷¹ da „ansonsten das zu behandelnde Material, das ohnehin nicht systematisch ermittelbar ist, ins Unermeßliche anwachsen“⁷² würde.

Mit einer derart pragmatischen Eingrenzung würden selbstverständlich auch die Probleme der Abgrenzung zur Minnesangrezeption entfallen – Minnesangrezeptionszeugnisse lägen analog nur in Texten vor, die explizit die Namen von

vgl. Katrin Korch: Der zweite Petrarkismus. Francesco Petrarca in der deutschen Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts. Aachen 2000, S. 183–206.

⁶⁷ Ernest H. Wilkins: A General Survey of Renaissance Petrarchism. In: Comparative Literature 2 (1950), S. 327–342, hier S. 327.

⁶⁸ Wilkins: A General Survey of Renaissance Petrarchism, S. 328.

⁶⁹ Korch: Der zweite Petrarkismus, S. 3.

⁷⁰ Korch: Der zweite Petrarkismus, S. 6.

⁷¹ Korch: Der zweite Petrarkismus, S. 6.

⁷² Korch: Der zweite Petrarkismus, S. 6 f.

Minnesängern nennen.⁷³ Petrarkismus ausschließlich auf den „Bezug auf Petrarca bzw. das *imitatio*-Prinzip“⁷⁴ zu begrenzen, wird jedoch mit Klaus Hempfer der Funktion Petrarcas „als Modell für eine spezifische Art von Dichtung“⁷⁵ nicht gerecht. Hempfer versucht daher, den Petrarkismus als System zu beschreiben, dessen wesentliches Merkmal in der „für Petrarca spezifische[n] Behandlung der Minnethematik“⁷⁶ besteht. Diese definiert Hempfer zunächst im Anschluss an Bernhard König als „innere Zustimmung zu den *funesta cum voluptate* genossenen Qualen der Liebe“,⁷⁷ welche jedoch meist nur als „Schmerzliebe“⁷⁸ bezeichnet wird. Die Verbindung von Liebe respektive Minne und Schmerz ist aber gerade kein alleiniges Merkmal der Liebeslyrik Petrarcas und seiner Nachfolger, sondern kennzeichnet bereits die altokzitanische und altfranzösische Liebeslyrik wie auch den mittelhochdeutschen Minnesang. So formuliert schon Hans Pyritz, der die Minnedichtung der Troubadours als „erste erotische Systembildung der mittelalterlichen Kultur“,⁷⁹ den Petrarkismus dagegen als „zweite[s] erotische[s] System von internationaler Geltung nach dem Minnesang“⁸⁰ versteht, Petrarca selbst nehme „eine doppelte Tradition auf und setz[e] sie fort: die Tradition der Trobadors und die des *Dolce stil nuovo*“,⁸¹ sodass in Petrarcas dichterischem Werk „[d]ie Tradition der klagenden Liebe [...] die Höhe und Grenze ihrer – im strengeren Sinne – künstlerischen Möglichkeiten“⁸² erreiche. Entscheidendes Moment bei Pyritz ist die Vorstellung, Petrarca habe die Trobadortradition „vollendet und

73 Anspielungen auf die jeweilige Geliebte durch Namensnennung kommen im Minnesang mit Ausnahme Walthers (*mines herzen tiefe wunde, / diu muoz iemer offen stên, sine werde heil von Hiltegunde* [B 50, V, 9 f.; L 74,19 f.] – ein Name freilich, der seinerseits wiederum intertextuell aufgeladen ist) nicht vor. Ebenso wenig liegen, von Ulrichs von Lichtenstein *Frauendienst* abgesehen, Werktitel vor, die als Indizien für Bezugnahmen gelten könnten. Lebensstätten bieten sich aufgrund der mitunter prekären Identifizierbarkeit der mittelalterlichen Autoren noch weniger an.

74 Klaus W. Hempfer: Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand. In: Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania. Hrsg. von Wolf-Dieter Stempel/Karlheinz Stierle. München 1987, S. 253–277, hier S. 256. Kursivierung ebd.

75 Hempfer: Probleme der Bestimmung des Petrarkismus, S. 257.

76 Hempfer: Probleme der Bestimmung des Petrarkismus, S. 260.

77 Bernhard König: Petrarca's Landschaften. Philologische Bemerkungen zu einer neuen Deutung. In: Romanische Forschungen 92 (1980), S. 251–282, hier S. 262, zit. nach Hempfer: Probleme der Bestimmung des Petrarkismus, S. 260.

78 Hempfer: Probleme der Bestimmung des Petrarkismus, S. 263, 264 und öfter.

79 Hans Pyritz: Petrarca und die deutsche Liebeslyrik des 17. Jahrhunderts. In: Ders.: Schriften zur deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Ilse Pyritz. Köln/Graz 1962, S. 54–72, hier S. 55.

80 Pyritz: Petrarca und die deutsche Liebeslyrik, S. 60.

81 Pyritz: Petrarca und die deutsche Liebeslyrik, S. 57.

82 Pyritz: Petrarca und die deutsche Liebeslyrik, S. 58.

erfüllt“,⁸³ sodass Anknüpfungen nur noch an seine Dichtung, nicht aber an die durch ihn gewissermaßen beendete Trobadortradition möglich seien.

Folgt man Pyritz und Hempfer in der Bestimmung des Petrarkismus als System, so resultiert daraus, dass sich dieses System durch einen bestimmten Diskurstyp auszeichnet.⁸⁴

Ein solches Verständnis des „petrarkistischen Systems“ als „Diskurstyp“, an dem ein Einzeltext unabhängig von seiner zeitlichen Relation zum Hypotext teilhabe, überblendet aber nun gerade das, was für die Mittelalterrezeption im Allgemeinen vorausgesetzt wurde: Es handelt sich nicht um das Fortführen einer literarischen Tradition, sondern um einen Rückgriff über die Zeit hinweg, der – im konkreten Fall der Minnesangrezeption – eine Gattung wiederaufgreift, die gerade nicht (mehr) Teil der zeitgenössischen gesellschaftlichen Praxis ist.

Während Hempfer wesentlich vom Petrarkismus des 15. bis 17. Jahrhunderts ausgeht, hält Korch für das 18. Jahrhundert fest, dass sich der Petrarkismus dieser Zeit weniger durch eine „indirekte[] Petrarca-Nachfolge“,⁸⁵ wie sie im 16. Jahrhundert beobachtbar sei, als vielmehr „durch die Rezeption von Petrarcas Werk selbst“⁸⁶ auszeichne. Ab 1750 erfahre Petrarcas Lyrik eine deutliche Aufwertung,⁸⁷ der Höhepunkt des zweiten Petrarkismus liege schließlich in der Romantik.⁸⁸ Eine Sonderform der Petrarca-Rezeption im 18. Jahrhundert ist laut Korch der ‚anakreontische Petrarkismus‘, „eine im Zeichen des zweiten Petrarkismus entstandene Variante der anakreontischen Lyrik“.⁸⁹ Einer der bedeutenden Vertreter dieser Dichtungsvariante ist Johann Wilhelm Ludwig Gleim,⁹⁰ der auch in der beginnenden Minnesangrezeption eine wesentliche Rolle spielt.⁹¹ Gleims ‚Pet-

⁸³ Pyritz: Petrarca und die deutsche Liebeslyrik, S. 59.

⁸⁴ Vgl. Klaus W. Hempfer: Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel. Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard). In: Modelle des literarischen Strukturwandels. Hrsg. von Michael Titzmann. Tübingen 1991, S. 7–43, hier S. 23 f.

⁸⁵ Korch: Der zweite Petrarkismus, S. 11.

⁸⁶ Korch: Der zweite Petrarkismus, S. 11.

⁸⁷ Vgl. Korch: Der zweite Petrarkismus, S. 12.

⁸⁸ Vgl. Korch: Der zweite Petrarkismus, S. 13.

⁸⁹ Korch: Der zweite Petrarkismus, S. 71.

⁹⁰ Vgl. Korch: Der zweite Petrarkismus, S. 71.

⁹¹ Vgl. insbesondere Johann Wilhelm Ludwig Gleim: Gedichte nach den Minnesingern. Dem Kaiser Heinrich, dem König Wenzel von Beheim, dem Markgrafen Otto von Brandenburg mit dem Pfle, dem Herzog von Anhalt, dem Herzog Johans von Brabant, dem Herzog Heinrich von Presela, und andern. Berlin 1773.

rarchische Gedichte‘ nennt Manfred Windfuhr „eine merkwürdige Verbindung von anakreontischen und petrarkistischen Motiven“.⁹²

Insbesondere die frühe Minnesangrezeption im ausgehenden 18. Jahrhundert weist scheinbar kein Bewusstsein für eine systematische Differenz zwischen dem Minnesang und der Lyrik Petrarcas auf. Dies zeigt sich etwa in den erwähnten ‚Petrarchischen Gedichten‘ Gleims, zwischen denen unvermittelt ein Gedicht auftaucht, das in einer Fußnote als Nachdichtung eines Minnelieds dessen von Trostberg ausgewiesen wird.⁹³ Katrin Korch weist zurecht darauf hin, dass Gleim in dieser Gedichtsammlung sowohl Petrarcas Dichtung als auch die des Minnesängers dem anakreontischen Ideal einer „heiter-erotischen Liebesdichtung“ annähert.⁹⁴

Während Gleim sowohl Minnesangrezeption als auch Petrarkismus mit der Aktualisierung eines deutlich verschiedenen Liebeskonzepts – dem anakreontischen – verbindet, betont August Wilhelm Schlegel knapp vierzig Jahre später den Zusammenhang Petrarcas mit der altokzitanischen Liebeslyrik: Petrarca „vervollständige[] [...] das Bild des Troubadour“.⁹⁵ Ist Petrarca bei Schlegel also der perfektionierte Trobador, sieht sein Zeitgenosse Ludwig Tieck denselben Dichter als Vollender nicht nur der Gedichtformen Sonett und Kanzone, sondern der Poesie als solcher und damit auch der Minnesänger:

Petrarka [sic] hängt vermittelst der Provenzalischen Dichter mit den Minnesingern zusammen, [...] aber Petrarka macht das Sonett und die Canzone zu einem vollendeten Ganzen, sein Leben und seine Liebe sind seltsam und auffallend, so wie die Gedanken seiner Gedichte, die Schönheit seiner Werke weiß wie schön sie ist, sie gefällt sich im Gefallen, und alle die Leidenschaft, welche wir in den einfachen Minnesingern oft vermissen, finden wir in seinen Reimen. Die Poesie hat hier einen Mittelpunkt gesucht und sich in sich selbst zusammengezogen, sie ist gediegener, wichtiger und bedeutsamer geworden, und um diese Würde zu erringen, hat sie nothwendig einen Theil ihrer Freiheit aufopfern müssen.⁹⁶

Tieck hält auch fest, dass „sich an Petrarkas Schönheit fast alle nachfolgenden Dichter knüpf[t]en“.⁹⁷ Tiecks eigene Dichtung mag – wie bereits die Gleims für das 18. Jahrhundert – als Beispiel dafür dienen, wie in einem Œuvre aus dem 19. Jahrhundert Minnesangrezeption und petrarkistische Dichtung parallel existieren. Tiecks Minnesangrezeption umfasst nicht nur die Übersetzungen in den ‚Minneliedern aus

92 Manfred Windfuhr: Heine und der Petrarkismus. Zur Konzeption seiner Liebeslyrik. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 10 (1966), S. 266–285, hier S. 273, Fußnote 17.

93 Vgl. Johann Wilhelm Ludwig Gleim: Ismene. In: Ders.: Petrarchische Gedichte. Berlin 1764, S. 17–19, hier S. 19.

94 Vgl. Korch: Der zweite Petrarkismus, S. 92 f., Zit. S. 93.

95 Schlegel: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Dritter Teil (1803–1804), S. 205.

96 Tieck: Minnelieder, S. XXI.

97 Tieck: Vorrede, S. XXI.

dem Schwäbischen Zeitalter', sondern auch lyrische Hypotexte, wie das zunächst ohne Titel in den ‚Minneliedern‘, später unter dem Titel ‚Der Minnesänger‘ erneut in den gesammelten Gedichten abgedruckte Gedicht.⁹⁸ Petrarkistische Lyrik liegt im Œuvre Tiecks, wie Angelika Koller zeigt, in den Alma-Dichtungen vor.⁹⁹ Nicht überzeugen kann Koller mit ihrer Interpretation der literaturgeschichtlichen Einordnung Petrarcas durch Tieck. Sie hält fest, Tieck akzentuiere „[d]eutlich [...] die Zugehörigkeit Petrarcas zu einer späteren literarischen Epoche“,¹⁰⁰ „[i]n der literarhistorisch scharf konturierten Differenzierung des Verhältnisses zwischen Minnesang und Petrarca wirk[e] Tiecks Metaphorik der Lebensalter der Poesie nach“.¹⁰¹ Umgekehrt bemerkt sie allerdings auch, „ein Zusammenhang [Petrarca, A. B.] mit dem Minnesang [sei] für Tieck unverkennbar“,¹⁰² „Formen, Motive und Minneauffassung verbinden ihn mit den Minnesängern, aber sein erhöhtes Bewußtsein für die eigene Kunstfertigkeit trennt ihn von deren Naivität“.¹⁰³ Wie Pyritz gute 100 Jahre später sieht auch Tieck in der Vorrede zu den ‚Minneliedern‘ Petrarca eher als Vollender des Minnesangs denn als eigenständigen Vertreter einer neuen Epoche. Mit dem Verweis auf die vermehrte Petrarca-Nachfolge ist jedoch bei Tieck auch die Vorstellung eines Neueinsatzes, den Pyritz zum petrarkistischen System ausformuliert, bereits angelegt. Will man nun Petrarca nicht als „Vollender und Überwinder“ der altokzitanischen Tradition bezeichnen, und damit auf teleologische Beschreibungsansätze zurückgreifen, die die Forschung für Walther von der Vogelweide längst durchdekliniert und verworfen hat,¹⁰⁴ scheint die Vorstellung einer völligen Verschiedenartigkeit eines petrarkistischen Systems vom System Minnesang, das ebenfalls von der altokzitanischen Liebeslyrik beeinflusst wurde, nicht haltbar zu sein.

Der Vorstellung von einem klar definierten petrarkistischen System, das in „einem immer wiederkehrenden Formel- und Motivschatz und einer im ganzen einheitlichen Liebeshaltung“¹⁰⁵ erkennbar sei, folgt Manfred Windfuhr. Er zeigt, inwiefern die Lyrik Heinrich Heines in einer petrarkistischen Tradition steht,

⁹⁸ Zu den konzeptuellen Zusammenhängen dieses Gedichts mit Tiecks ‚Minneliedern‘ vgl. Volker Mertens: Minnesangs zweiter Frühling. Von Bodmer zu Tieck. In: *wort unde wise, singen unde sagen*. Festschrift für Ulrich Müller zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Ingrid Bennewitz. Göppingen 2007, S. 159–180, hier S. 168.

⁹⁹ Vgl. Angelika Koller: Minnesang-Rezeption um 1800. Falldarstellungen zu den Romantikern und ihren Zeitgenossen und Exkurse zu ausgewählten Sachfragen. Frankfurt a. M. u. a. 1992, S. 101–104.

¹⁰⁰ Koller: Minnesang-Rezeption um 1800, S. 98.

¹⁰¹ Koller: Minnesang-Rezeption um 1800, S. 98.

¹⁰² Koller: Minnesang-Rezeption um 1800, S. 98.

¹⁰³ Koller: Minnesang-Rezeption um 1800, S. 98.

¹⁰⁴ Zusammenfassend vgl. Beate Kellner: Alte und neue Walther-Bilder. Die Macht der Imagination und die Spielregeln der Hohen Minne. In: *Wolfram-Studien* XXVI (2020), S. 147–173, hier S. 149.

¹⁰⁵ Windfuhr: Heine und der Petrarkismus, S. 268.

wobei ihm Heine selbst als „Erneuerer und Zerstörer des Petrarkismus“¹⁰⁶ gilt. Petrarkistische Elemente sieht Windfuhr dabei in den Schönheitsbeschreibungen:

Wie in der Vorlage [d. i. Petrarca, A. B.] sind Heines Frauengestalten von wunderbarer, aber typisierter Schönheit. Heine spricht von saphirenen Augen (I, 120), dem Rubinenmund (I, 121, 159, 466), der Purpurrose des Mundes (I, 152), den Perlenreihen der Zähne (II, 2), den Goldlocken (I, 65, 175 u. ö.), den Alabasterbrüsten, Schwanenbusen (I, 334; II, 12), dem Schwanenhals (I, 340), den schneeweißen Schultern (I, 129), der Cypressengestalt, dem lilienweißen Leib (I, 182, 246) usw. und übernimmt damit den bekannten Katalog der Schönheitsbeschreibung.¹⁰⁷

Auch im Verhältnis zur Natur komme eine petrarkistische Formelhaftigkeit zur Geltung: „das Arsenal der singenden oder klagenden Nachtigallen, der traurigen Blumen, der weinenden Sterne und anderer Himmelskörper“.¹⁰⁸ Bekannt sei Petrarca Heine durch den Kontakt zu August Wilhelm Schlegel gewesen.¹⁰⁹ Während dies nicht unwahrscheinlich ist, und Windfuhrs Interpretationen im Einzelnen durchaus überzeugen, bleibt doch zu beachten, dass Minnesangrezeption und Petrarkismus einander durchaus nicht ausschließen. Dies gilt sowohl auf Ebene der Einzelmotive – ob die singende Nachtigall nun von Petrarca oder doch aus dem Minnesang stammt, ist wohl nicht zu entscheiden – als auch auf der Ebene ganzer Gedichte.

Heine gilt Windfuhr unter anderem deshalb als „Erneuerer und Zerstörer des Petrarkismus“,¹¹⁰ weil er dessen Liebeskonzept an zentralen Stellen überschritten habe, so etwa durch eine „Erweiterung der Liebesklage“.¹¹¹ Diese zeigt Windfuhr anhand einer Strophe aus Heines *Tannhäuser*-Fassung.¹¹² Mit dem *Tannhäuser*-Stoff ist allerdings nicht die Lyrik Petrarcas oder petrarkistische Lyrik aufgerufen, sondern eine mittelalterliche Stofftradition, die sich an die literarisierte Figur des gleichnamigen Minnesängers anlagert. Überwunden, zerstört oder erweitert – die Wahl der Metapher dürfte letztlich fast arbiträr sein – wird zumindest vordergründig durch Heine also nicht das petrarkistische Liebesmodell, sondern das minnesängerische.

Dass Heine auch die Tradition der Minnesänger bekannt war, liegt allein schon aufgrund seiner Bekanntschaft mit August Wilhelm Schlegel nahe. Doch auch sein literarisches Œuvre belegt dies in Form von literarischer Mittelalter- respektive Minnesangrezeption. Neben der bereits erwähnten Fassung der *Tannhäuser*-Ballade

106 Windfuhr: Heine und der Petrarkismus, S. 278.

107 Windfuhr: Heine und der Petrarkismus, S. 274.

108 Windfuhr: Heine und der Petrarkismus, S. 276.

109 Vgl. Windfuhr: Heine und der Petrarkismus, S. 273.

110 Windfuhr: Heine und der Petrarkismus, S. 278.

111 Windfuhr: Heine und der Petrarkismus, S. 283.

112 Vgl. Windfuhr: Heine und der Petrarkismus, S. 283.

in den ‚Neuen Gedichten‘ enthält das ‚Buch der Lieder‘ unter anderem ein Gedicht mit dem Titel ‚Die Minnesänger‘. Letzteres lautet in der Ausgabe letzter Hand:

Zu dem Wettgesange schreiten
Minnesänger jetzt herbei;
Ei, das gibt ein seltsam Streiten,
Ein gar seltsames Turnei!

- 5 Phantasie, die schäumend wilde,
Ist des Minnesängers Pferd,
Und die Kunst dient ihm zum Schilde,
Und das Wort, das ist sein Schwert.

- Hübsche Damen schauen munter
10 Vom bet Teppichten Balkon’,
Doch die rechte ist nicht drunter
Mit der rechten Lorbeerkrone’.

- Andre Leute, wenn sie springen
In die Schranken, sind gesund;
15 Doch wir Minnesänger bringen
Dort schon mit die Todeswund’.

- Und wem dort am besten dringet
Liederblut aus Herzensgrund,
Der ist Sieger, der erringet
20 Bestes Lob aus schönstem Mund.¹¹³

In den ersten drei Strophen wird eine Wettbewerbssituation geschildert, in der nicht näher genannte Minnesänger gegeneinander antreten – eingeführt wird dieser „Wettgesang“ (XI, 1) mit der Vorstellung eines ritterlichen Turniers (vgl. XI, 4), dessen Andersartigkeit bereits mittels des Adjektivattributs „seltsam[]“ (XI, 3 und 4) herausgestellt wird. Deutliche Anklänge an den – im ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts an prominenter Stelle literarisch rezipierten –¹¹⁴ Sängerkrieg auf der Wartburg sind ab dem ersten Vers nicht zu leugnen, eine Rezeption desselben

113 Heinrich Heine: Die Minnesänger. In: Ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hrsg. von Manfred Windfuhr. Band I/1. Buch der Lieder. Text. Bearbeitet von Pierre Grappin. Hamburg 1975, S. 95–97. Im Folgenden zitiert unter Angabe der Nummer des Gedichts (XI) im Abschnitt „Junge Leiden“ und der Verszahl.

114 Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 304. Der prominenteste Vertreter der literarischen Rezeption des Wartburgkriegs ist zugleich der früheste: Novalis’ (Friedrich von Hardenbergs) ‚Heinrich von Ofterdingen‘ aus dem Jahr 1802. Im Entstehungszeitraum der Lieder Heines (1817–1822) erschien außerdem E. T. A. Hoffmanns ‚Der Kampf der Sängere‘ (1819).

ist aufgrund der Vagheit der Anspielungen jedoch nicht zwingend vorauszusetzen. Eine signifikante Änderung gegenüber der Erstveröffentlichung enthält die Ausgabe letzter Hand in Strophe vier, in der der Sprecher einmalig auf der Textoberfläche in Erscheinung tritt und sich mit der Formulierung „wir Minnesänger“ (XI, 15) der Gruppe der kämpfenden Sänger anschließt. In der Erstausgabe des Gedichts lauteten die betreffenden Verse noch: „Aber Minnesänger bringen / Dort schon mit die Todeswund“.¹¹⁵ Nicht nur tritt damit in der Erstausgabe kein Sprecher-Ich – und sei es nur als Teil eines Kollektivs – in Erscheinung, die Minnesangtradition und der in diesem Gedicht damit verbundene Wettgesang wird auch als abgeschlossen und vergangen dargestellt. Indem sich in der Ausgabe letzter Hand das Ich als den Minnesängern zugehörig inszeniert, wird der Wettgesang auch in die Gegenwart des Sprechers hineingeholt. Der metaphorische Kampf um die Gunst einer Dame geschieht präsentisch und performativ im Lied.

Auch Heines ‚Der wunde Ritter‘ greift erkennbar Motivik des Minnesangs auf:

Ich weiß eine alte Kunde,
Die hallet dumpf und trüb':
Ein Ritter liegt liebeswunde,
Doch treulos ist sein Lieb.

- 5 Als treulos muß er verachten
Die eigne Herzliebste sein,
Als schimpflich muss er betrachten
Die eigne Liebespein.

- Er möcht' in die Schranken reiten,
10 Und rufen die Ritter zum Streit:
Der mag sich zum Kampfe bereiten,
Wer mein Lieb eines Makels zeih't!

- Da würden wohl Alle schweigen,
Nur nicht sein eigener Schmerz;
15 Da müßt' er die Lanze neigen
Wider's eigne klagende Herz.¹¹⁶

115 Heine: Die Minnesänger, S. 96.

116 Heinrich Heine: Der wunde Ritter. In: Ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hrsg. von Manfred Windfuhr. Band I/1. Buch der Lieder. Text. Bearbeitet von Pierre Grappin. Hamburg 1975, S. 99. Im Folgenden zitiert unter Angabe der Nummer des Gedichts (XIII) im Abschnitt „Junge Leiden“ und der Verszahl. Die zitierte Ausgabe letzter Hand ist gegenüber der Erstausgabe um zwei Strophen gekürzt. An die Feststellung, der Ritter müsse die Lanze gegen sich selbst wenden, folgen in der Erstausgabe zwei Strophen, die die Fehlerhaftigkeit der Dame und den Todeswunsch des Ritters thematisieren, der sich vor allem aus der Hoffnung begründet, mit der Dame wenn nicht im Leben, so doch im Tod vereint zu sein, aber auch mit einer Vorstellung von Reinheit verbunden wird (vgl. ebd., S. 98).

Im Unterschied zu den „Minnesängern“ präsentiert das Sprecher-Ich hier ausdrücklich eine „alte Kunde“ (XIII, 1), keine Praxis, an der es selbst teilhat. Erhalten bleibt dagegen die Motivik des Lanzenkampfes beim Turnier – was dort metaphorisch für den Sängerstreit stand, wird hier wörtlich genommen, aber konjunktivisch ins Unwahrscheinliche gerückt. Auch das Motiv der Verwundung durch Liebe bleibt erhalten. So bringen die Minnesänger dort „die Todeswund“ (XI, 16) bereits mit in den Kampf, hier ist eine, wenn nicht die wesentliche Eigenschaft des beschriebenen Ritters, „liebeswund[]“ (XII, 3) zu sein und an „Liebespein“ (XII, 8) zu leiden. Die Verbindung von Liebe und Schmerz ist also weder Alleinstellungsmerkmal Petrarcas gegenüber dem Minnesang, noch wird sie in der Rezeption als solches dargestellt.

Stark gemacht wird in beiden Gedichten im ‚Buch der Lieder‘ die Verbindung von Rittertum und Minnesang, die bereits Ludwig Tieck in der Vorrede zu den ‚Minneliedern‘ betont. Tieck schreibt:

Der Ritterstand verband damals alle Nationen in Europa [...]. Gläubige sangen vom Glauben und seinen Wundern, Liebende von der Liebe, Ritter beschrieben ritterliche Thaten und Kämpfe, und liebende, gläubige Ritter waren ihre vorzüglichen Zuhörer.¹¹⁷

Tieck führt damit zum einen die soziale Rolle des Autors mit dem Thema des von ihm verfassten Textes eng, den zeitgenössischen Rezipienten schreibt er zum anderen ein genuines Interesse an allen diesen Themen zu. Zentral bleibt bei alledem allerdings der Ritter, dessen Stand – und dies verbindet Tieck mit August Wilhelm Schlegel –¹¹⁸ eine zentrale Rolle in der von den Romantikern konstruierten mittelalterlichen Gesellschaft zukommt.

Über die Komposita „liebeswund[]“ (XIII, 3) und „Liebespein“ (XIII, 8) gerät allerdings auch eine Vorstellung von Liebe in Heines Text, die klare Ähnlichkeiten mit der petrarkistischen hat – das Gedicht ließe sich auch als „Beschreibung der oxymorischen Liebe“¹¹⁹ bezeichnen. Es als petrarkistisches zu verstehen, verkennt aber die deutlichen Anspielungen auf den deutschsprachigen Minnesang. Auch die Lyrik Heinrich Heines könnte damit wohl treffender beschrieben werden, wenn keine Opposition von Minnesangrezeption und Petrarkismus aufgemacht, sondern deren Gleichzeitigkeit beachtet wird.

Ein solcher Ansatz der potenziellen Gleichzeitigkeit von Minnesangrezeption und Petrarkismus muss notwendigerweise ein intertextueller sein. So zeigt Rainer Warn-

¹¹⁷ Tieck: Minnelieder, S. X.

¹¹⁸ Vgl. Schlegel: Vorlesungen, S. 111–133, 161. Ausführlich zur Verbindung des Rittertums mit der Poesie im Dichtungskonzept der Brüder Schlegel vgl. Edith Höltenschmidt: Die Mittelalter-Rezeption der Brüder Schlegel. Paderborn u. a. 2000, S. 230–251, insb. S. 235–237.

¹¹⁹ Windfuhr: Heine und der Petrarkismus, S. 272.

ing bereits für den Petrarkismus des 16. Jahrhunderts, dass dieser auf spezifische Weise mit den Texten Petrarcas in einen Dialog tritt.¹²⁰ Statt von einem petrarkistischen System, das sich paradoxerweise signifikant von den Texten Petrarcas unterscheiden kann,¹²¹ geht Warning von einem „Polylog, der die Sprache Petrarcas mit apetrarkischen Sprachen in je neue Beziehungen bringt“,¹²² aus. In diesen Dialog können auch und gerade formale Elemente wie die Sonettform miteinbezogen werden.¹²³ Geht man im Anschluss an Warning nicht von semantischen Systemen aus,¹²⁴ sondern schreibt den semantischen wie auch formalen Verweisen Zitatcharakter zu,¹²⁵ löst sich die Spannung zwischen Minnesangrezeption und Petrarkismus. Auf semantischer Ebene bleibt damit allerdings das Problem, nicht klar zwischen dem *paradoxe amoureux* der Trobadors wie der Minnesänger sowie der Schmerzliebe Petrarcas unterscheiden zu können, da Petrarca selbst in der Tradition der Trobadors steht.

Für ein *distant reading* seien Texte daher im Folgenden als Minnesangrezeptionszeugnisse verstanden, wenn sie in Text oder Paratext den Namen eines mittelhochdeutschen Minnesängers nennen, die Gattungsbezeichnung „Minnesang“ oder Derivate desselben – etwa „Minnesänger“ – in Text oder Paratext enthalten und/oder intertextuelle Verweise auf Minnelieder beinhalten.¹²⁶ Nicht als Minnesangrezeptionszeugnisse gelten dabei nicht nur petrarkistische Werke, sondern auch Gedichte wie Louise Büchners ‚Der erste Minnesänger‘,¹²⁷ da mit Theobald I. von Navarra auf Thibaut le Chansonnier und damit auf die französische, nicht die mittelhochdeutsche Minnesangtradition verwiesen wird. Gerade diejenigen Texte, die zwar gesuchte Begriffe enthalten, aber dennoch nicht als Minnesangrezeptionszeugnisse gelten können, sind mittels eines prüfenden Blicks in die Texte auszuschließen. Eine Verzerrung der Statistik kann weitestgehend vermieden werden, indem gerade bei Gedichtbänden der Band als solcher mit dem zugehörigen Erstveröffentlichungsjahr aufgenommen wird, sodass auch Fälle Eingang finden, in denen kein klarer Verweis auf die deutschsprachige Minnesangtradition enthalten ist, solange ein solcher in einem anderen Gedicht im selben Band vorliegt. Von einer Darstellung der literarischen Rezeption der Lyrik des Mittelalters

120 Vgl. Rainer Warning: Petrarkistische Dialogizität am Beispiel Ronsards. In: Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania. Hrsg. von Wolf-Dieter Stempel/Karlheinz Stierle. München 1987, S. 327–358, hier insb. S. 340.

121 Vgl. Warning: Petrarkistische Dialogizität, S. 338.

122 Warning: Petrarkistische Dialogizität, S. 339.

123 Vgl. Warning: Petrarkistische Dialogizität, S. 339–340.

124 Vgl. Warning: Petrarkistische Dialogizität, S. 339.

125 Vgl. Warning: Petrarkistische Dialogizität, S. 352.

126 Zu Minnesangrezeption als Gattungsreferenz s. u. Kap. 4.1.4.

127 Luise Büchner: Der erste Minnesänger. In: Dies.: Frauenherz. Berlin 1862. S. 104–107. <http://www.zeno.org/nid/2000463795X> (letzter Zugriff am 01.06.2022).

in Gänze – ohne Eingrenzung auf deutschsprachige Lyrik oder die Gattung Minnesang – ist aufgrund der Zusammensetzung des Korpus abzusehen: Durch die Bibliographie von Grosse und Rautenberg, die zugleich das umfangreichste Material für die quantitative Untersuchung der literarischen Rezeption mittelalterlicher Lyrik von 1750 bis 1930 bietet, das nur in Einzelfällen durch Treffer aus der Digitalen Bibliothek des TextGrid Repository und dem Projekt Gutenberg ergänzt werden kann, entstünde immer insofern ein Zerrbild, als die Rezeption des deutschsprachigen Minnesangs gegenüber anderen lyrischen Traditionen wie den Trobadors und Petrarca sowie seinen Nachfolgern im Verhältnis umfangreicher dargestellt würde, als sie dies möglicherweise tatsächlich ist.

4.1.4 Minnesangrezeption als Gattungsreferenz: Heinrich Seidel, Karl Simrock, Wilhelm Busch

Bei der bisherigen Arbeit an den Großkorpora von TextGrid und Gutenberg zeigte sich, dass mittelalterrezipierende und mediävalistische Texte nicht anhand des verwendeten Wortmaterials unterschieden werden können. Verschiedene Arten des Mittelalterbezugs konnten somit kaum voneinander getrennt werden. Bei der Rezeption des Minnesangs ist der Fall nun anders gelagert. Indem immer auf ein literarisches Phänomen Bezug genommen wird, ist die Rezeption im Sinne eines Rückgriffs auf einen konkreten Text oder einen bestimmten Autor die naheliegendere und auch häufiger auftretende Form der Bezugnahme. Fraglich ist jedoch, ob der Minnesang als solcher auch in einem mediävalistischen Text eine Rolle spielen kann, ohne diesen automatisch im Sinne der im Vorangegangenen entwickelten Begrifflichkeit¹²⁸ zu einem Mittelalterrezeptionszeugnis werden zu lassen. Chris Jones zählt drei zunehmend vom Ausgangstext unabhängige Praktiken der Bezugnahme auf mittelalterliche Literatur:

the translation of medieval texts into Modern English verse; the loose, imaginative adaptation of medieval works into new forms and shapes; and the composition of original, free-standing poems that draw on, or allude to, medieval literature, but which do not have a one-to-one correspondence with any particular source text.¹²⁹

Handelt es sich bei den ersten beiden von Jones genannten Praktiken eindeutig um Mittelalterrezeptionszeugnisse, sind Texte, die der dritten Praxis entsprungen

¹²⁸ Vgl. Kap. 2.2.

¹²⁹ Chris Jones: *Digital Mou(v)ance. Once and Future Medieval Poetry Remediated in the Modern World*. In: *The Middle Ages in the Modern World. Twenty-first Century Perspectives*. Hrsg. von Bettina Bildhauer/Chris Jones. Oxford 2017, S. 168–185, hier S. 169.

sind, als mediävalistische Werke einzustufen. Der Minnesang kann als Gattung Quelle für solche freien mediävalistischen Texte werden.

In der Terminologie Genettes ist zu fragen, ob zwischen den Texten, die auf den Minnesang Bezug nehmen, und mittelalterlichen Minneliedern ein Inter- oder Hypertextualitätsverhältnis besteht. Liegt ein Intertextualitätsverhältnis vor, ist weiter zwischen Zitaten „unter Anführungszeichen, mit oder ohne genaue Quellenangabe“, ¹³⁰ Plagiaten – „eine nicht deklarierte, aber immer noch wörtliche Entlehnung“ – ¹³¹ und Anspielungen, „d. h. [...] Aussage[n], deren volles Verständnis das Erkennen einer Beziehung zwischen [ihnen] und einer anderen voraussetzt, auf die sich diese oder jene Wendung des Textes bezieht, der ja sonst nicht ganz verständlich wäre“, ¹³² zu unterscheiden. Während Zitate und Plagiate stets ein direktes Rezeptionsverhältnis zwischen dem Intertext und seinem Prätext voraussetzen, können Anspielungen auch derart vage gehalten sein oder auf derart häufige Motive anspielen, dass kein einzelner Prätext ausgemacht und somit nicht von einem Rezeptionsverhältnis gesprochen werden kann. Auch für die Hypertextualität, die Genette zunächst zwischen zwei konkreten Texten ansiedelt, ¹³³ ist zu überlegen, ob vor allem Parodie und Nachbildung, die Genette als zwei Subformen der Hypertextualität etabliert, ¹³⁴ nicht auch einer ganzen Gattung gelten können.

Um diese Frage zu klären, seien beispielhaft drei Texte angeführt, an denen sich darstellen lässt, mit welchen Schwierigkeiten derartige Klassifikationen verbunden sind. Anspielungen, die an aus der Minnesangtradition geläufige Motive erinnern, finden sich beispielsweise in Heinrich Seidels Gedicht ‚An meine Königin‘:

- I Ich flocht dir eine Krone
Von Lindenlaub ins Haar,
Und du auf grünem Throne
Regiertest wunderbar.
- II Es war dein lieblich Scepter
Ein lichter Blütenzweig –
Es kniete dir zu Füßen
Dein Unterthan im Reich.
- III Wie dien' ich dir so gerne –
Wie milde ist dein Sinn –

¹³⁰ Genette: Palimpseste, S. 10.

¹³¹ Genette: Palimpseste, S. 10.

¹³² Genette: Palimpseste, S. 10.

¹³³ Vgl. Genette: Palimpseste, S. 14–15.

¹³⁴ Vgl. Genette: Palimpseste, S. 44.

Wie lieblich ist dein Herrschen,
Du holde Königin.¹³⁵

Bereits der Titel bringt die hohe soziale Stellung der adressierten Dame zum Ausdruck. Im ersten Vers der ersten Strophe wird diese einerseits bestätigt, andererseits als Leistung des Sprecher-Ichs ausgewiesen, indem dieses die Person ist, die die Krone der angesprochenen Königin flicht. Dieses erste Verb der Strophe – „flocht“ (Str. I, V. 1) – stellt gerade in der Verbindung mit einer Kopfbedeckung eine Verbindung zum ‚Geblühten Stil‘ der mittelalterlichen Literatur her. So heißt es etwa in Konrads von Würzburg *Goldener Schmiede*: *swer diner wirde schäpelin / sol blüemen unde flechten*.¹³⁶ Während dort der des Marienlobs würdige Sänger ein (metaphorisches) Kränzlein flechten will, flicht das Ich hier eine Krone. Das Material dieser Krone – „Lindenlaub“ (Str. I, V. 2) – wiederum evoziert die Vorstellung eines *locus amoenus*, ohne dabei einen solchen tatsächlich zu beschreiben. Die Verbindung des Flechtens mit der Linde – hier Material – erinnert ebenso lose an ein Minnelied Dietmars von Aist, in dem es heißt: *sit ich den ersten blüemen / under einer grünen linden flaht*.¹³⁷ Geflochten werden im mittelalterlichen Lied Blumen, nicht Lindenlaub, die Linde steht am Ort des Geschehens, sodass auch hier das Verhältnis von mittelalterlichem und neuzeitlichem Text nicht über eine bloße Allusion hinausgeht. In Seidels zweiter Strophe schließt der Blütenzweig, der der Dame als Szepter dient, an die an den ‚Geblühten Stil‘ erinnernde Metaphorik an. So muss bei Konrad der des Marienlobes würdige Dichter *der künste meienris / tragen in der brüste sin*.¹³⁸ Der entscheidende Unterschied zwischen dem mittelalterlichen Marienpreis und dem neuzeitlichen Gedicht besteht darin, dass Letzterem das selbstbezügliche Moment fehlt, das in Ersterem durch die Genitivmetapher (*der künste meienris*¹³⁹) entsteht. In den letzten beiden Versen der zweiten Strophe, die mit den ersten beiden mittels Satzanapher und Parallelismus („Es war“ [Str. II, V. 1] und „Es kniete“ [Str. II, V. 3]), nicht aber durch Reim verbunden sind, wird durch den der Dame zu Füßen

135 Heinrich Seidel: An meine Königin. In: Ders.: *Glockenspiel. Gesammelte Gedichte*. Stuttgart u. a. 1903, S. 157 (Erstauflage: Leipzig 1889).

136 Konrad von Würzburg: *Die Goldene Schmiede*. Hrsg. von Edward Schröder. 2. Aufl. Göttingen 1969, V. 62–63. Hervorhebung A. B.

137 C Dietm 35, V. 4–5. Hrsg. von Simone Leidingner. In: LDM. Veröffentlicht seit 01.01.2019 / Fassung vom 07.04.2021. <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Dietm&hs=C&str=35&mode=0x600> (letzter Zugriff am 14.04.2022). Dieses Lied ist bereits in Bodmers ‚Sammlung von Minnesingern‘ enthalten (vgl. Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpunkte. CXL Dichter enthalten. Hrsg. von Johann Jacob Bodmer/Johann Jacob Breitinger. Bd. 1. Zürich 1758, S. 41), es kann Heinrich Seidel folglich durchaus bekannt gewesen sein.

138 Konrad: *Goldene Schmiede*, V. 60–61. Hervorhebung A. B.

139 Konrad: *Goldene Schmiede*, V. 60. Hervorhebung A. B.

knieenden „Unterthan im Reich“ (Str. II, V. 4), der mit dem Sprecher identifiziert werden kann, aber nicht muss, ein Vasallitätsverhältnis dargestellt. Durch den Tempuswechsel von Strophe zwei zu Strophe drei wird deutlich, dass das Dienstverhältnis, das auch als solches bezeichnet wird („Wie dien' ich dir“ [Str. III, V. 1]), bis in die Textgegenwart hinein fortbesteht. Dass der Dienst durch den Sprecher selbst positiv bewertet wird, widerspricht allerdings gängigen Erwartungen an das Dienstverhältnis im Minnesang. Auch werden das Verhalten und die Gesinnung der Dame lediglich mit positiv konnotierten Adjektiven beschrieben („milde“ [Str. III, V. 2], „lieblich“ [Str. III, V. 3]), nicht jedoch in Bezug auf den Sprecher näher spezifiziert – schaut sie ihn an? Gewährt sie ihm gar das Privileg eines Kusses? Alle diese Fragen, deren Beantwortung potenziell eine Referenz auf den Minnesang enthielte, bleiben offen. Auf Formebene sticht die Dreistrophigkeit des Gedicht zwar ins Auge, doch da es sich weder um Kanzonenstrophen handelt noch Dreistrophigkeit als typisch für ein mittelalterliches Minnelied gelten kann,¹⁴⁰ ist diese Form kaum eine Anspielung auf Minnesangtraditionen. Das Gedicht changiert somit zwischen Anspielungen auf die mittelalterliche Literatur und die Gattung Minnesang und bloßer mit Naturmetaphorik aufgeladener Hierarchiebeschreibung, die nicht zwingend mit dem Minnesang in Verbindung gebracht werden muss.

Deutlichere Gattungsreferenzen enthält – ohne dabei auf einen einzelnen mittelalterlichen Prätext zu referieren – Karl Simrocks Romanze ‚Das Stelldichein‘.¹⁴¹ Laut Hugo Moser liegt damit eine Romanze „der ursprünglichen Art“¹⁴² vor, die Simrock „[a]ls Nachfahre[n] der Romantik“¹⁴³ ausweise. Besonders sticht diese Referenz auf die Gattung des Minnesangs in der vierten Strophe hervor, in der der Ritter seiner Dame, die ebenfalls als sprechende Figur auftritt, in direkter

¹⁴⁰ Die Strophenzahl von Minneliedern ist grundsätzlich variabel. Sie reicht von Einstrophigkeit (beispielsweise *Diu nahtegal ist gesweiget* des Burggrafen von Riedenburg [C Riedenb 3. Hrsg. von Simone Leidinger. In: LDM. Veröffentlicht seit 15.02.2022. <http://www.ldm-digital.de/show.php?lid=2742&mode=0x600> [letzter Zugriff am 20.04.2022].)) bis hin zu Liedern, die mehr als zehn Strophen umfassen (das mit 23 Strophen längste Lied überliefern dabei die Handschriften A und C in weitgehender Übereinstimmung miteinander: *Nu her, obe ieman kan verneme* Günthers von dem Forste [A Günth 13–35. Hrsg. von Stephanie Seidl. In: LDM. Veröffentlicht seit 01.01.2019 / Fassung vom 12.03.2022. <http://www.ldm-digital.de/show.php?lid=2294&mode=0x600> [letzter Zugriff am 20.04.2022].)).

¹⁴¹ Karl Simrock: *Das Stelldichein*. In: Ders.: *Ausgewählte Werke*. Bd. I. *Gedichte*. Hrsg. von Gotthold Klee. Leipzig 1907, S. 19–21.

¹⁴² Hugo Moser: *Karl Simrock. Universitätslehrer und Poet, Germanist und Erneuerer von „Volkspoesie“ und älterer „Nationalliteratur“*. Ein Stück Literatur-, Bildungs- und Wissenschaftsgeschichte des 19. Jahrhunderts. Berlin 1976, S. 60.

¹⁴³ Moser: *Karl Simrock*, S. 60.

Rede vorhält: „Mein Sang, mein zärtlich Minnen / Erwarb mir nimmer Gunst“.¹⁴⁴ Über den „Sang“ und das „Minnen“ (Str. 4, V. 3) sind die beiden Bestandteile des Kompositums Minnesang zwar separat, doch im selben Vers genannt. Der darauffolgende Vers verweist mit der Ausweglosigkeit der Werbung auf das zentrale Motiv der traditionellen Minneklage. Ist dies die deutlichste Gattungsreferenz, so spielen die übrigen Strophen mit verschiedenen Topoi und Motiven des Minnesangs und zitieren mitunter gar einzelne Minnesangstrophen an.

In der ersten Strophe schildert ein nicht näher in Erscheinung tretender Sprecher die nächtliche Situation „im Mondenschein“ (Str. 1, V. 2): „Die Dame heißt den Ritter / Mit Huld willkommen sein“ (Str. 1, V. 3 f.). Ein mediävales Szenario ist damit bereits aufgerufen. Deutlich auf den Minnesang referieren anschließend die ersten beiden Verse der zweiten Strophe: „Es singen Nachtigallen / Ein Lied, das Sehnsucht haucht“ (Str. 2, V. 1 f.). Die Nachtigall, die metaphorisch für den Sänger steht, ist ein gängiges Motiv des Minnesangs; dass die Nachtigall auch hier als Metapher zu verstehen ist, wird dadurch deutlich, dass ihr „Lied [...] Sehnsucht haucht“ (Str. 2, V. 2). Die eigentliche Bedeutung der metaphorischen Nachtigall wird zunächst durch die chiasmatische Struktur der Strophe nahegelegt: Nicht der Vogel verspürt Sehnsucht, sondern „die zwei Verliebten“ (Str. 2, V. 3). Indem jedoch die Emotion über den bereits zitierten Relativsatz primär dem Lied zugeschrieben wird, werden die Verse selbstreferentiell lesbar: Sehnsucht kommt im Lied zum Ausdruck, und zwar im aktuell rezipierten Lied. Damit findet darüberhinaus eine geschickte Überblendung von neuzeitlicher Leselyrik mit mittelalterlicher Vortrags- bzw. Liedkunst statt. Das Gedicht suggeriert, es würde eigentlich als vorgetragenes Lied rezipiert.

Statt sich der aufgeladenen Situation hinzugeben, „steht vom süßen Raube / Der Ritter ab“ (Str. 3, V. 3–4), womit das ebenfalls gängige Motiv des Kussraubs zitiert wird.¹⁴⁵ Stattdessen bringt der Ritter seine Verwunderung darüber zum Ausdruck, dass die Dame ihn nach mehreren vergeblichen Versuchen seinerseits –

¹⁴⁴ Simrock: Das Stelldichein. Str. 4, V. 3–4, S. 19. Im Folgenden unter Angabe von Strophen- und Verszahl im Text zitiert.

¹⁴⁵ Vieldiskutiert etwa in Reinmars ‚Schachlied‘ (MF/MT X, III, 2–8; zum Motiv des Kussraubs in der dritten Strophe vgl. Beate Kellner: Minnesang als Spiel. Formen lyrischer Selbstbezüglichkeit bei Reinmar und Walther. In: Formen der Selbstthematization in der vormodernen Lyrik. Hrsg. von Dorothea Klein. Hildesheim 2020, S. 341–359, hier S. 351–352), Walthers von der Vogelweide parodistischer Antwort darauf (B 81, II, 3–6; zu Walthers Reaktion auf das Kussraubmotiv vgl. Kellner: Minnesang als Spiel, S. 358) und Walthers *Si wunderwol gemachet wîp* (B 30, DN, IV, 10; zum Wortspiel mit mhd. *küssen* und dessen intertextuelle Referenz auf Reinmar vgl. Ricarda Bauschke: Die ‚Reinmar-Lieder‘ Walthers von der Vogelweide. Literarische Kommunikation als Form der Selbstinszenierung. Heidelberg 1999, S. 133–136 und Barbara Haupt: Schönheitspreis. In: Walther verstehen – Walther vermitteln. Neue Lektüren und didaktische Überlegungen. Hrsg. von Thomas Bein. Frankfurt a. M. 2004, S. 209–231, hier S. 227 f.).

darunter der bereits zitierte Sang – doch in ihre Nähe lässt. Er klagt: „Fast wär ich schon gestorben / Vor Schmerz und Liebesleid“ (Str. 5, V. 1–2), womit er die Motivik des Liebestodes aufruft, die ebenso bereits der mittelalterliche Minnesang kennt. Simrocks Ritter fragt sich nun:

Kam Euch vielleicht die Kunde
Wie krank Eur Ritter sei?
So reicht vom roten Munde
Noch Labung und Arznei.

(Str. 6, V. 1–4)

Minnesangtypisch sind dabei nicht nur die Vorstellung der Liebeskrankheit und die Tatsache, dass der rote Mund einerseits *pars pro toto* für die Dame steht, andererseits auf einen Kuss hindeutet, sondern auch die Heilung von der Liebeskrankheit durch die Dame mittels Arznei. Das mittelhochdeutsche Äquivalent *arzenie* verwendet Ulrich von Liechtenstein in einem ähnlichen Kontext:

*swaz dû minne mir mit twingen tût,
da für han ich **arzenie**, dû ist gût.*

*Do dû **Minne** mir **verwundet**
mit ir strâl das herze min,
daz hat schiere mir **gesundet**
miner frowen liehter schîn.*¹⁴⁶

Bei Ulrich ist es freilich allein der Anblick der Dame, der zur Heilung des Sprecher-Ichs von der Wunde führt, die die personifizierte Minne ihm zugefügt hat – die *arzenie* ist somit die Dame selbst. Der Kern – Krankheit durch die Minne, Heilung durch die Dame – bleibt jedoch erkennbar derselbe.

Über eine bloße Gattungsreferenz hinaus geht die achte Strophe des Gedichts, in der das Falkenlied des Kürenbergers aufgegriffen und verkehrt wird:

Ein Falke kam geflogen
Dies Gartenfeld entlang,
Ihr hinterdrein gezogen
Mit Ruf und Hörnerklang.

(Str. 8, V. 1–4)

¹⁴⁶ C Liecht 312, V. 5–313, V. 4. Hrsg. von Simone Leidinger. In: LDM. Veröffentlicht seit 01.01.2019 / Fassung vom 09.08.2020. <http://www.ldm-digital.de/show.php?lid=327&mode=0x600> (letzter Zugriff am 14.04.2022). Hervorhebungen A. B. Dass Simrock diese Verse bekannt sein konnten, steht außer Frage, wurden sie doch bereits von Bodmer ediert (vgl. Bodmer: Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpunkte. Bd. 2, S. 45).

Bei Simrock fliegt der Falke nicht davon wie beim Kürenberger (*flouc in anderiu lant*¹⁴⁷), sondern kehrt zurück zur Dame, die Sprecherin dieser Strophe ist. Die Verse können somit weder als Zitat noch als Plagiat, wohl aber als deutliche Anspielung gelten, deren Nicht-Erkennen zu mangelndem Verständnis des Textes führte. Das „Gartenfeld“ (Str. 8, V. 2) erzeugt einen komischen Kontrast zur Erwartung eines mit dem mittelhochdeutschen Text vertrauten Lesers. Dass der werbende Ritter dem Vogel folgt (vgl. Str. 8, V. 3), verdeutlicht die Nähe von Falke und Mann, die im Original noch rein symbolischer Art und damit Auslegungssache ist. Die Wahl des Verbs („gezogen“ [Str. 8, V. 3]) sowie die Begleitung von „Ruf und Hörnerklang“ (Str. 8, V. 4) erinnern dabei eher an eine Jagd- oder Kriegssituation als an Liebeswerbung.¹⁴⁸ Die Verkehrung bekannter Minnesangtopoi durch die Dame wird bereits in der vorangehenden Strophe durch den Erzähler des Gedichts vorbereitet und sogleich in der direkten Rede fortgeführt:

Die Dame spricht mit Scherzen:

„Zwar traf ich freie Wahl,

Doch dankt's nach meinem Herzen

Auch meinem Eh'gemahl.“[“]

(Str. 7, V. 1–4, Hervorhebung A. B.)

Dass die Dame „mit Scherzen“ spricht, unterläuft zum einen die in den ersten sechs Strophen etablierte Ernsthaftigkeit der Situation – der Ritter thematisiert immerhin seinen möglichen Tod durch Liebeskummer („Fäst wär ich schon gestorben / Vor Schmerz und Liebesleid“ [Str. 5, V. 1–2]) –, zum anderen auch die Erwartungshaltung des Lesers, der durch das Reimwort „Herzen“ (Str. 8, V. 3) eher Schmerz anstelle von Scherz erwarten würde.¹⁴⁹ Die Worte der Dame bestätigen jedoch, dass sie scherzt: Der Ritter solle nicht nur ihrem Herzen dafür danken, dass sie seine

147 C Kürn 8, V. 4. Hrsg. von Simone Leidinger. In: LDM. Veröffentlicht seit 02.10.2021. <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Kürn&hs=C&str=8&mode=0x6f8> (letzter Zugriff am 20.04.2022).

148 Dass gerade die Jagd auch sexuell konnotiert sein kann, ist bekannt, hier jedoch scheinbar nicht gegeben.

149 *smerze* reimt auf *herze* beispielsweise bei Waltram von Gresten (*so get mir / in min herze der smerze* [C Alam 11. Hrsg. von Florian Kragl. In: LDM. Veröffentlicht seit 07.10.2019. <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Alam&hs=C&str=11&mode=0x600> (letzter Zugriff am 20.04.2022)], parallel überliefert in A im Korpus des Markgrafen von Hohenburg: A Hoh/32v 11. Hrsg. von Florian Kragl. In: LDM. Veröffentlicht seit 07.10.2019 / Fassung vom 15.10.2019. <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Hoh&hs=A&str=11&kid=101&mode=0x600> (letzter Zugriff am 20.04.2022)]), Ulrich von Liechtenstein (*In mîn vil sende herze / [...] / dâ lît ouch al mîn smerze* [C Liecht 36. Hrsg. von Simone Leidinger. In: LDM. Veröffentlicht seit 01.01.2019. <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Liecht&hs=C&str=36&mode=0x6f8> (letzter Zugriff am 20.04.2022)], ebenso L Liecht 36. Hrsg. von ders. In: LDM. Veröffentlicht seit 01.01.2019. <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Liecht&hs=L&str=36&mode=0x600> (letzter Zugriff am 20.04.2022)]) und Konrad von Würzburg (*herze, bitter smerze* [C KonrW 41. Hrsg. von Ma-

Werbung erhört hat, sondern „[a]uch meinem Eh’gemahl“ (Str. 7, V. 4). Dank gebühre dem Gatten der Dame deshalb, weil er den Ritter seiner Frau als besonders vorbildlich geschildert habe. Sie wiederholt die Worte des Gatten:

Wie frisch blüht seine [des Ritters, A. B.] Kraft!
Nie einen bessern hatte
Die stolze Ritterschaft.

(Str. 9, V. 2–4)

Besonders sticht hervor, wie der Ehemann die Tugenden des Ritters in einer Reihe von Genitivmetaphern beschreibt:

Ist steter Treue Spiegel,
Der Ehre fester Schild,
Der reinsten Sitte Spiegel,
Großherzig, kühn und mild.

(Str. 11, V. 1–4)

Bereits im ersten Vers werden mit der Phrase „stete[] Treue“ (Str. 11, V. 1) *stæte* und *triuwe* als diejenigen Tugenden anziert, die sowohl das Lehns- als auch das Minneverhältnis kennzeichnen. Der Ritter wird nun metaphorisch als „Spiegel“ (ebd.) dieser Tugenden bezeichnet, wobei diese Metapher über den identischen Reim in Vers 3 besonders hervorgehoben wird. Auch die Metaphorik greift an dieser Stelle auf mittelalterliche Vorbilder zurück. Auf die Spiegelmetaphorik in Gattungsbezeichnungen wie „Fürstenspiegel“ muss hier nicht näher eingegangen werden, auch in Minneliedern und Sangsprüchen finden sich zahlreiche Belege. So heißt es bei Leuthold von Seven, das Schamgefühl sei *aller tugende ein spiegel gar*;¹⁵⁰ bei Reinmar beklagt eine weibliches Sprecher-Ich den Verlust ihrer *wunnen spiegel*;¹⁵¹ Ulrich von Liechtenstein bezeichnet den Körper der Dame als *der minnen spiegel*,¹⁵² der darüberhinaus *süeze[]*¹⁵³ sei – um nur einige Beispiele zu nennen.

nuel Braun/Stephanie Seidl. In: LDM. Veröffentlicht seit 01.01.2019 / Fassung vom 12.03.2022. <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=KonrW&hs=C&str=41&mode=0x600> [letzter Zugriff am 20.04.2022].).

150 A Leuth 21, V. 8. Hrsg. von Manuel Braun/Sophie Marshall. In: LDM. Veröffentlicht seit 25.02.2016. <https://www.ldm-digital.de/show.php?lid=696&mode=0x600> (letzter Zugriff am 31.12.2022).

151 C Reinm 69, V. 7. Hrsg. von Sandra Hofert/Simone Leidingner. In: LDM. Veröffentlicht seit 20.09.2022. <https://www.ldm-digital.de/show.php?au=Reinm&hs=C&str=69&mode=0x600> (letzter Zugriff am 31.12.2022).

152 C Liecht 227, V. 3. Hrsg. von Simone Leidingner. In: LDM. Veröffentlicht seit 01.01.2019 / Fassung vom 05.01.2019. <https://www.ldm-digital.de/show.php?au=Liecht&hs=C&str=227&mode=0x600> (letzter Zugriff am 31.12.2022).

153 C Liecht 227, V. 5.

Über die elliptische Formulierung der Verse 1 und 3 bei Simrock – das zugehörige Subjekt „[e]r“ steht nur im ersten Vers der vorangegangenen Strophe – wird die Metapher zudem selbstreflexiv lesbar: Nicht nur der Ritter spiegelt beständige Treue und „reinstel[] Sitte“ (Str. 11, V. 3) wieder, sondern auch das Gedicht selbst wird zum Spiegel der Minnesangtradition. Dabei handelt es sich allerdings eher um einen Zerrspiegel, der – wie bereits anhand der achten Strophe dargestellt – mitunter Dinge verzerrt, verkehrt oder ins Komische zieht. Damit tangiert Simrocks Romanze die Grenze zwischen Intertextualität im Sinne Genettes und einer hypertextuellen Parodie. Die zahlreichen Anspielungen auf den Minnesang müssen notwendigerweise verstanden werden, um den Text adäquat zu durchdringen und sein parodistisches Potenzial offenzulegen.

Erst die Worte des Ehemanns sind es schließlich, die dem Rezipienten den deutlichsten Hinweis geben, woran er oder sie zu denken hat: „Ein Fest ist's ihn [den Ritter, A. B.] zu schauen, / Man denkt der alten Zeit“ (Str. 12, V. 1–2). Wer die Anspielungen, Motivanklänge und verzerrten Zitate bisher nicht erkannt hat, bekommt damit zumindest die Anleitung, an vergangene Zeiten – sprich: das Mittelalter – zu denken, um aus dem Geschehen schlau zu werden. Bei der Dame, an die diese Worte ursprünglich gerichtet waren, weckt die Beschreibung des Ritters nach eigener Aussage Begehren: „Von diesem Wort des Alten / Ward Euch sein Weib so hold“ (Str. 13, V. 1–2). Der Ritter reagiert nun allerdings gerade nicht so, wie die Rezipienten und offenbar auch die Dame es erwarten. Durch die Erzählung der Dame dazu gezwungen, sich zwischen *triuwe* in homosozialer Gemeinschaft, möglicherweise Lehnbindung, auf der einen und Minne auf der anderen Seite zu entscheiden, wählt er Erstere: „Nicht um die halbe Welt / Möcht' ich den Mann betrügen“ (Str. 16, V. 2–3). Dies bedeutet allerdings nicht, dass er der Dame den Dienst völlig aufkündigt. Er teilt zwar mit, Distanz zu ihr zu wahren, bleibt ihr dabei aber doch verbunden:

Ich muß Euch Abschied sagen
Reicht mir zum Kuß die Hand,
Will Eure Farben tragen
Im fernen Gottesland.

(Str. 18, V. 1–4)

Nachdem zu Beginn des Gedichts folglich alle Zeichen auf erfüllte Liebe standen, kehren Dame und Ritter somit zum *paradoxe amoureux* des hohen Minnesangs zurück. Doch auch hier werden die Vorzeichen, wie bereits in Strophe acht das Falkenlied, verkehrt: Ist es im hohen Minnesang die Dame, die den werbenden Sänger auf Abstand hält, ist es bei Simrock der Ritter, der die Erfüllung der Liebe verweigert – geküsst wird die Hand (vgl. Str. 18, V. 2), nicht, wie erhofft, der Mund (vgl. Str. 6, V. 3) – und Abschied nimmt. Mit der Ankündigung, die Farben der Dame „[i]m fernen Gottesland“ (Str. 18, V. 4) zu tragen, spielt der Text zudem auf eine weitere Subgattung des Minnesangs, das Minnekreuzlied, an.

Den Abschluss des Gedichts bildet eine Aussage des Ritters, die erneut in Teilen selbstbezüglich lesbar ist:

Und meldet Eurem Gatten,
Sein hochgepriesner Held
Sei doch wohl kaum ein Schatten
Der alten Ritterwelt.

(Str. 19, V. 1–4)

Zunächst bezeichnet der Ritter sich selbst in einer Demutsgeste als „kaum ein Schatten / Der alten Ritterwelt“ (Str. 19, V. 3–4), doch stellt diese Bezeichnung, wie bereits die Spiegelmetaphorik in der zitierten Rede des Ehemannes, auch eine selbstbezügliche Aussage des Gedichts über seine eigene Verfasstheit dar: Simrocks Gedicht kommt insofern als Schatten der Ritterwelt daher, als mehrfach Anspielungen und Bezüge auf die literarischen, insbesondere die Minnesangtraditionen des Mittelalters gemacht werden, diese jedoch stets vage bleiben oder ins Gegenteil verkehrt werden. Die Grundkonstellation der Figuren in einer außerehelichen Dreiecksbeziehung findet gar kein Vorbild in der deutschsprachigen Minnesangtradition.

Während Simrock mit komischen Verzerrungen nur spielt, sie sonstigen Verkehungen gängiger Minnesangtraditionen und -motive an die Seite stellt, wird der Minnesangbezug bei Wilhelm Busch gänzlich zur Parodie. In dessen Gedicht ‚Verwunschen‘ lautet die zweite Strophe:

„Vater“, flehte Kunigunde,
„Schone meine Herzenswunde,
Ganz umsonst ist dein Bemühn.
Ja, ich schwör’s bei Erd und Himmel,
Niemals nehm’ ich diesen Lummel,
Ewig, ewig hass’ ich ihn!“¹⁵⁴

Kunigunde reagiert damit auf die Ankündigung ihres Vaters „Ritter Kurt“ (Str. 1, V. 6), sie habe „Junker Jochen“ (Str. 1, V. 4) unverzüglich zu heiraten – fehlende Zuneigung sei kein Argument gegen eine Ehe. Über den Reim „Kunigunde“ (Str. 2, V. 1) – „Herzenswunde“ (Str. 2, V. 2) wird zumindest für den mediävistisch versierten Leser auf ein Lied Walthers von der Vogelweide angespielt. Dort heißt es: *mînes herzen tiefe wunde, / diu muoz iemer offen stên, sine werde heil von Hiltegunde*.¹⁵⁵ Auf Wortebene beläuft sich die Ähnlichkeit gerade einmal darauf, dass ein weiblicher

¹⁵⁴ Wilhelm Busch: Verwunschen. In: Ders.: Zu guter Letzt. München 1904, S. 30–31, hier S. 30.

¹⁵⁵ Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche. 15., veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns. Aufgrund der 14., von Christoph Cormeau bearbeiteten Ausgabe neu herausgegeben, mit Erschließungshilfen und textkritischen Kommentaren versehen von Thomas Bein. Edition der Melodien von Horst Brunner. Berlin/Bos-

Eigenname auf „Wunde“ reimt, doch bietet der Rest der Strophe und des Gedichts Anlass zur Vermutung, dass diese Anspielung durchaus bewusst inszeniert ist. Während also Walthers Hiltegunde diejenige ist, die die Wunde im Herzen des Sprechers zu heilen vermöge, beklagt Buschs Kunigunde eine Wunde in ihrem Herzen, die durch die Nähe zu dem ihr zugeordneten Mann gerade verschlimmert würde. Im letzten Vers verkehrt Buschs Kunigunde zudem das Konzept der *stæte*: Sie schwört ewigen, also beständigen Hass statt beständiger Liebe. Einen komischen Effekt, der den Tonfall der gesamten Strophe prägt, hat zudem der unreine Reim „Himmel“ (Str. 2, V. 4) auf „Lümmel“ (Str. 2, V. 5). Die Wendung vom ernsthaften Liebeskummer zum Objekt der Belustigung des Publikums ist damit textintern endgültig vollzogen.

Der Minnesang ist nicht die einzige literarische Tradition, die Busch in ‚Verwunschen‘ ins Lächerliche zieht. Kunigundes Vater reagiert auf ihre Worte damit, dass er sie ins Burgverlies werfen und dort sterben lässt. Sie kehrt als Geist wieder und in der letzten Strophe heißt es:

Heut noch ist es nicht geheuer
In dem alten Burggemäuer
Um die Mitternacht herum.
„Wehe!“, ruft ein weißes Wesen.
„Will denn niemand mich erlösen?“
Doch die Wände bleiben stumm.

(Str. 5, V. 1–6)

Aufgerufen wird damit der Geisterglauben der Romantik, insbesondere das Motiv der Weißen Frau, die jedoch keine Sensationslustigen anzieht, die sie erlösen könnten, sondern nur von stummen Wänden umgeben ist. In der Gesamtschau ergibt sich damit eher eine Parodie der romantischen Mittelalter- und Minnesangrezeption als des Minnesangs an sich. Es liegt somit eine sekundäre – oder noch höherstufige – Gattungsrezeption vor.

Diese drei Gedichte zeigen, dass es durchaus Grenzphänomene gibt, die zwischen Minnesangrezeption und literarischem Mediävalismus angesiedelt sind. Während Simrocks Gedicht vor allem über die Kürenberger-Referenz und die Kopplung von „Minne“ und „singen“ noch als Minnesangrezeption zu erkennen ist, bleibt es bei Busch und Seidel einer eingehenderen Interpretation überlassen, Bezüge auf den Minnesang offenzulegen. Derartige Minnesangallusionen sind aufgrund ihrer lexikalischen Unauffälligkeit – Linden und Nachtigallen gibt es schließlich viele – sowie ihrer generellen Vagheit nur schwer für ein *distant reading* zu operationalisieren. Auch im *close reading* werden sich viele Fälle finden,

ton 2013, S. 306, Ton 50, Str. V, V. 9–10. Im Folgenden mit dem Kürzel B unter Angabe der Nummer des Tons, der Strophen- und Verszahl im Text zitiert.

in denen sich kein Forschungskonsens herstellen lassen würde, ob nun Anspielungen auf den Minnesang vorliegen oder nicht.

Vage Anspielungen auf den Minnesang – synonym sei Minnesangallusion gebraucht –, wie sie beispielsweise bei Heinrich Seidel vorliegen, seien im Folgenden als Spielart des Mediävalismus verstanden und aus der quantitativen Analyse der Minnesangrezeption ausgeschlossen. Als Rezeptionsphänomen berücksichtigt wird ein neuzeitlicher Text erst dann, wenn sich – wie bei Simrock – konkrete Prätexte ausmachen lassen, auch wenn keine Hyper-, sondern eine Intertextualitätsrelation besteht.¹⁵⁶

4.2 *Scalable reading* der Rezeption mittelalterlicher Lyrik von 1750 bis 1930

Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, bietet sich die Analyse der Rezeption mittelalterlicher Lyrik an, um im Sinne eines *scalable readings* von der rein quantitativen Auswertung der Lyrikrezeptionszeugnisse¹⁵⁷ zur qualitativen Interpretation¹⁵⁸ überzugehen.

4.2.1 Die Rezeption mittelalterlicher Lyrik von 1750 bis 1930 aus quantitativer Perspektive

Betrachtet man auf Grundlage der in den vorangegangenen Kapiteln entwickelten Einschränkungen und Abgrenzungen die Rezeption der mittelhochdeutschen Lyrik zwischen 1750 bis 1930 aus quantitativer Perspektive, ergibt sich folgendes Bild (vgl. Diagramm 15).

Vor 1758, d. h. vor dem Erscheinen der ‚Sammlung aus den Minnesingern‘ Bodmers und Breitingers kann in den zur Verfügung stehenden Korpora keine literarische Rezeption des deutschsprachigen Minnesangs, des Sangspruchs oder der Leichs nachgewiesen werden. Diese setzt erst 1767 mit einem einzelnen Rezeptionszeugnis ein.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Inwiefern hypertextuelle Minnesangrezeption und mediävalistische Minnesangallusion im Œuvre eines Dichters zusammenspielen können, zeigt sich in der näheren Interpretation der lyrischen Werke Johann Christoph Friedrich Haugs (vgl. Kap. 5.2.2 und 5.2.3).

¹⁵⁷ Vgl. Kap. 4.2.1.

¹⁵⁸ Vgl. Kap. 4.2.2 und 4.2.3.

¹⁵⁹ Als Rezeptionszeugnis gilt hier ein Einzelgedicht oder eine selbständige Publikation, z. B. eine Sängerbiographie. Anthologien, die nur Minnesangrezeptionszeugnisse enthalten, werden als eine Publikation gezählt. Die einzelnen in den Anthologien enthaltenen mittelalterlichen Dichter werden erst in der Auswertung der rezipierten Autoren gesondert berücksichtigt.

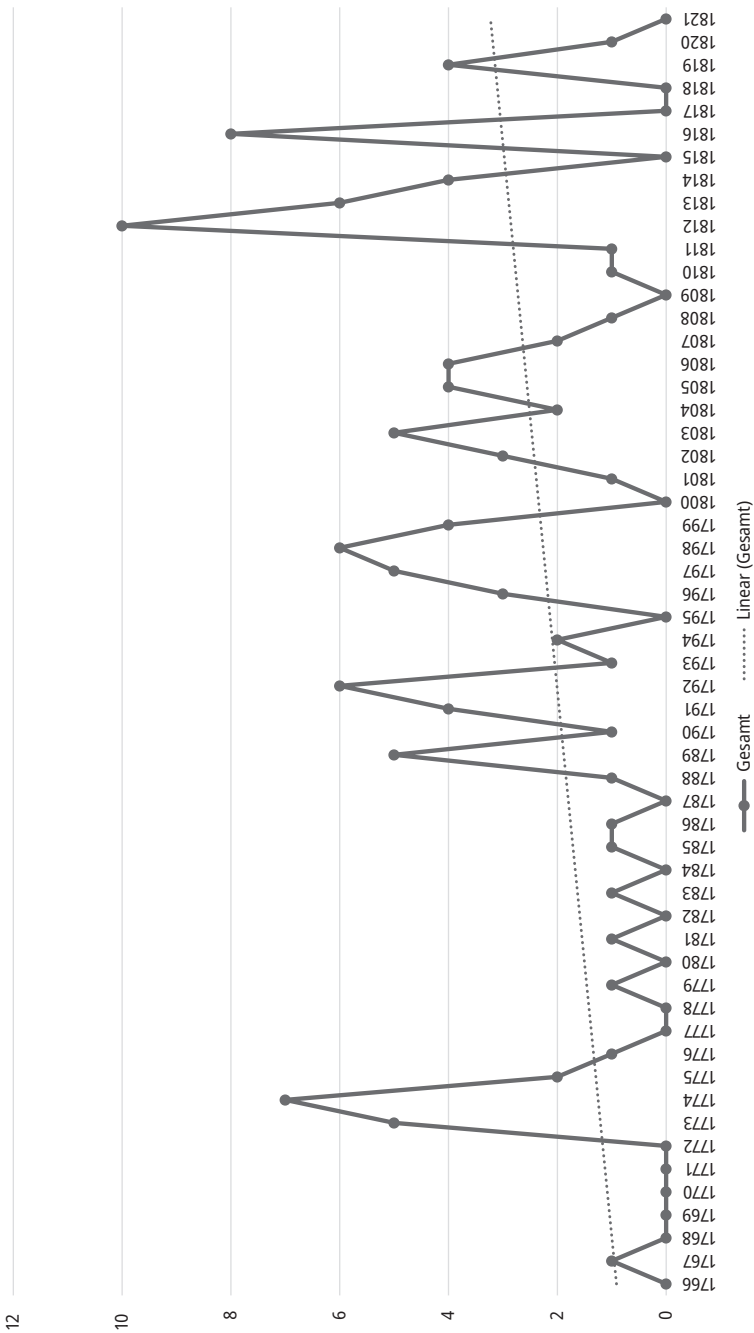
1774 liegt mit sieben Minnesangrezeptionszeugnissen ein erster Hochpunkt vor, der erst 1812 mit zehn in diesem Jahr publizierten Zeugnissen überschritten wird (vgl. Diagramm 15).

Zwar werden ab 1773 immer wieder vereinzelte Texte publiziert, die von einer Rezeption der mittelalterlichen Lyrik zeugen, doch sind häufig Jahre zu verzeichnen, in denen eben keine Minnesangrezeptionszeugnisse veröffentlicht werden.¹⁶⁰ Eine erste längere Phase des ungebrochenen Publikationswillens ist zwischen 1788 und 1795 zu verorten. Der zweite – zufällig wieder sieben Jahre umfassende – Abschnitt, in dem jedes Jahr Texte publiziert wurden, die Bezug auf den Minnesang nehmen, liegt zwischen 1801 und 1808. 1812, 1813, 1814 und 1816 erscheint ebenfalls eine größere Zahl an Minnesangrezeptionszeugnissen, die – die nur vier Zeugnisse ausgenommen, die 1814 aufgelegt wurden – sämtlich die Anzahl der Zeugnisse überschreiten, die in jener ersten Phase der ununterbrochenen Publikation veröffentlicht worden waren: 1812 erschienen, wie bereits erwähnt, zehn Minnesangrezeptionszeugnisse, 1813 sechs und 1816 acht. Ein geringes, aber konstantes Interesse an mittelalterlicher Lyrik bleibt auch in den 1820er Jahren bestehen. Im Schnitt erscheint weiterhin ein Rezeptionszeugnis pro Jahr. Zu Beginn der 1830er Jahre schläft die literarische Minnesangrezeption kurzzeitig ein, schwankt anschließend stark, bevor sie zu Ende des Jahrzehnts wieder erwacht (vgl. Diagramm 16).

Die dritte längere Phase der ungebrochenen Minnesangrezeption fällt auf die Jahre 1837 bis 1845, die vierte auf 1854 – in diesem Jahr liegt mit erneut zehn publizierten Minnesangrezeptionszeugnissen der dritte Hochpunkt vor – bis 1861. Dazwischen schwankt die Zahl der publizierten Minnesangrezeptionszeugnisse stark: Es erscheinen jährlich zwischen null und fünf (1852) Werke, die den Minnesang wiederaufgreifen (vgl. Diagramm 17).

Die fünfte und längste Phase, in der in jedem Jahr mindestens zwei Minnesangrezeptionszeugnisse zu verzeichnen sind, liegt in den Jahren 1875 bis 1900. In diese Phase fallen auch die beiden absoluten Höhepunkte der literarischen Rezeption der deutschsprachigen Lyrik des Mittelalters: je 12 Minnesangrezeptionszeugnisse erschienen in den Jahren 1889 und 1891. Nach einem vereinzelt Nullpunkt im Jahr 1901 wurden von 1902 bis 1910 erneut meist mehrere – nur 1908 erschien nur eines – Minnesangrezeptionszeugnisse pro Jahr veröffentlicht. Auch ab 1920 bis zum Ende des Untersuchungszeitraums wurden in jedem Jahr mehrere literarische Texte publiziert, die Bezug auf mittelalterliche Lyrik nehmen.

¹⁶⁰ Keine Lyrikrezeptionszeugnisse erschienen in den Jahren 1777, 1778, 1780, 1782, 1784, 1787, 1795, 1800, 1809, 1815, 1817, 1818 und 1821.



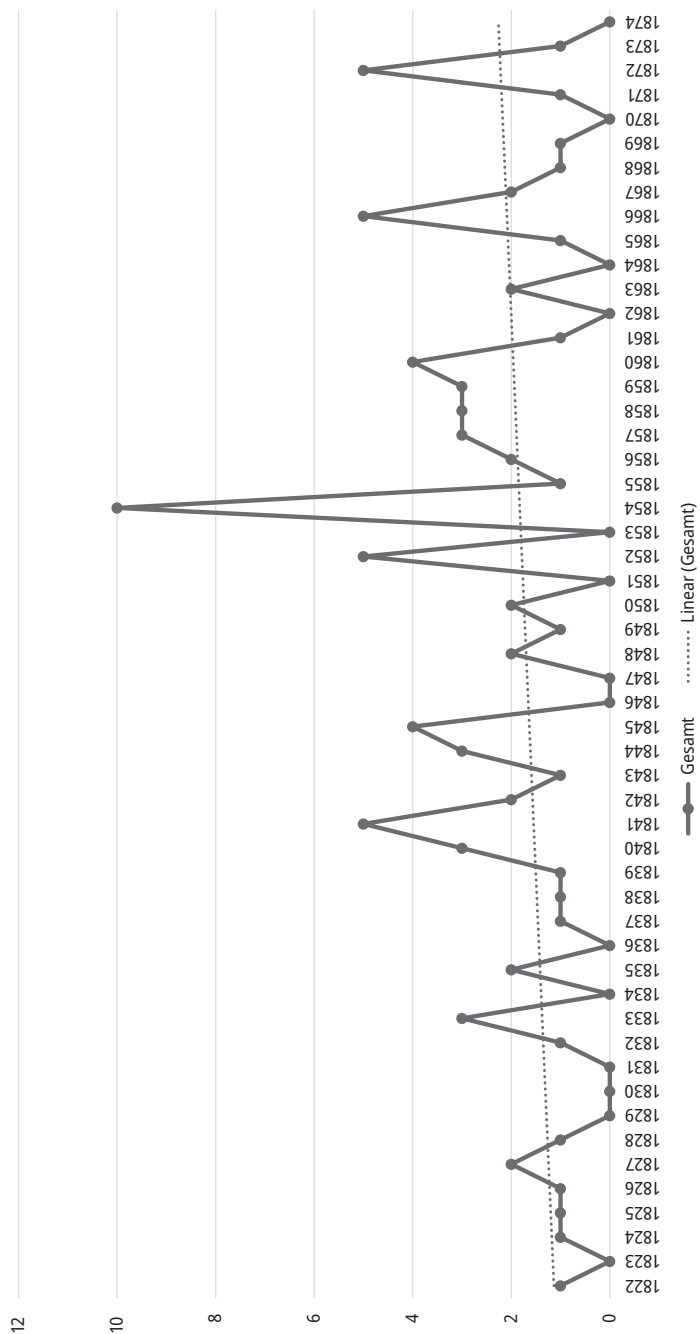


Diagramm 16: Minnesangrezeption 1822–1874.

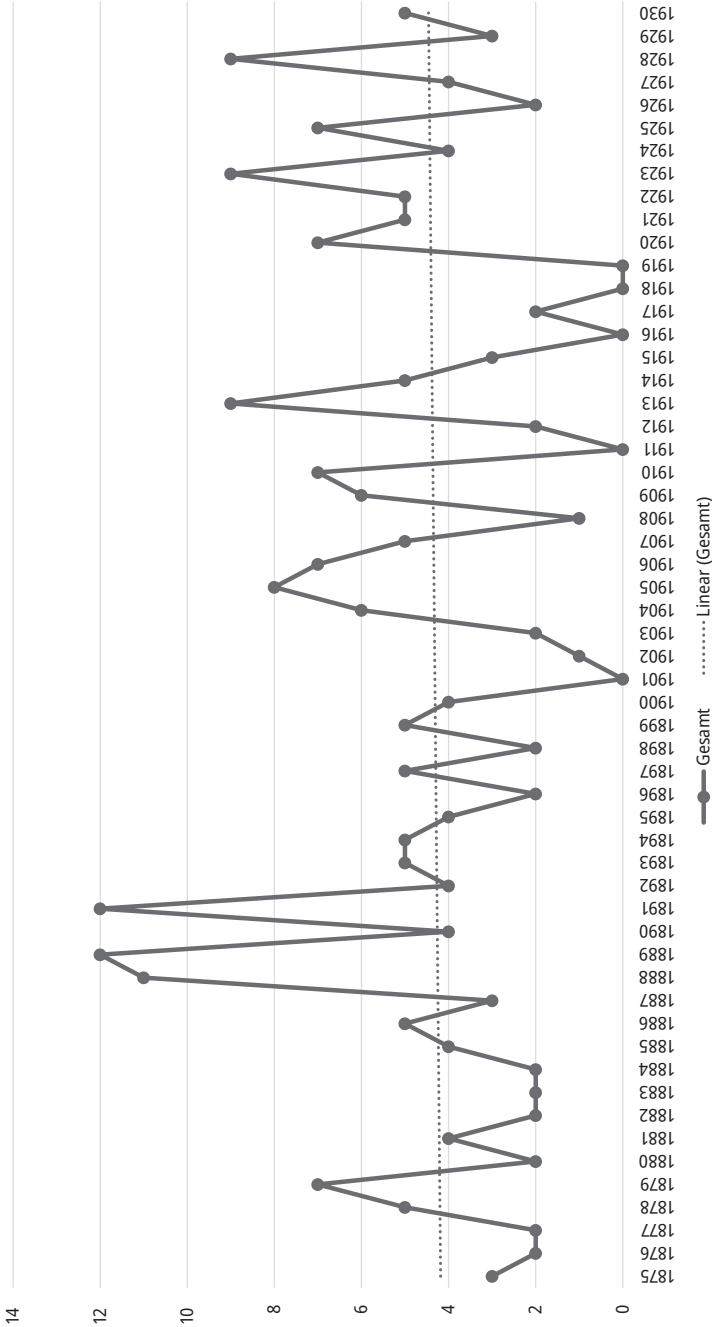


Diagramm 17: Minnesangrezeption 1875–1930.

Im Vergleich zu den im vorangegangenen Kapitel betrachteten Mittelalterbezügen fallen mehrere Punkte auf: Insgesamt ist auch für die Minnesangrezeption ein kontinuierlich leicht ansteigender Trend zu verzeichnen, der aber angesichts der ebenfalls steigenden Publikationszahlen belletristischer Literatur in Gänze nicht zu der Annahme verleiten darf, die Minnesangrezeption mache zu irgendeinem Zeitpunkt einen erwähnenswerten Anteil des literarischen Marktes aus. Allerdings lassen sich aus dem Verhältnis von Minnesangrezeptionszeugnissen zu Texten mit allgemeinem Mittelalterbezug Erkenntnisse gewinnen, die einen Zusammenhang mit literarhistorischen Epochen suggerieren. Während die Romantik bei der quantitativen Analyse der Mittelalterbezüge insgesamt noch unauffällig war, sticht dieser Zeitraum mit Blick auf die Minnesangrezeption doch hervor. Besonders augenfällig ist das Verhältnis von Mittelalterbezügen und Minnesangrezeption von den 1770er bis in die 1810er Jahre: 1774 rezipieren von neun Texten mit Mittelalterbezug sieben den Minnesang. Ähnlich stark vertreten sind minnesangrezipierende Texte 1792, mit sechs von zwölf Texten mit Mittelalterbezug machen sie hier exakt die Hälfte aus. 1798 sind sogar 75 Prozent der Texte mit Mittelalterbezug Minnesangrezeptionszeugnisse (sechs von acht), 1812 zehn von 16 und 1816 mit acht von zwölf 66,67 Prozent. Wenn in den 1840er Jahren die Texte mit Mittelalterbezug stark zunehmen, bleibt die Rezeption des Minnesangs zurück: von 41 Texten mit Mittelalterbezug zeugen nur fünf von einer Rezeption des Minnesangs. Weder den Autoren des Biedermeiers noch den politisch motivierten Autoren des Vormärz bot die mittelalterliche Lyrik offenbar geeignete Anknüpfungspunkte – diese fanden die Autoren vermehrt in epischen Texten, wie exemplarisch anhand der literarischen Rezeption des *Nibelungenliedes* zu zeigen sein wird.¹⁶¹ Auch 1854 machen Minnesangrezeptionszeugnisse nur knapp ein Drittel der Texte mit Mittelalterbezug aus (zehn von 37). Mit ungefähr einem Drittel ist der maximale Anteil der Minnesangrezeptionszeugnisse an Texten mit Mittelalterbezug bis zum Ende des Untersuchungszeitraums bezeichnet: 1889 rezipieren von 34 Texten mit Mittelalterbezug zwölf den Minnesang, also 35,29 Prozent, 1891 zwölf von 46 (26,09 Prozent), 1913 neun von 37, 1923 neun von 30 und 1928 neun von 23 – nach 1900 steigt der Anteil der Minnesangrezeptionszeugnisse somit wieder leicht von 24,32 auf 39,13 Prozent. In der literarischen Moderne nimmt der Anteil der Minnesangrezeptionszeugnisse an den Texten mit Mittelalterbezug somit wieder zu – ein Trend, der sich in der Weimarer Republik und während des ersten Weltkrieges fortsetzt. Allerdings ist der Anteil am gesamten belletristischen Markt, wie bereits erwähnt, derart gering, dass sich keine übergreifenden Aussagen über Publikums- oder – weiter gefasst – Rezipienteninteressen daraus ableiten lassen.

161 S. u.

Gerade in den Anteilen der Minnesangrezeption an den Mittelalterbezügen in Gänze zeigt sich die Bedeutung der frühen Romantik und deren unmittelbaren Vorläufern – oder besser: es zeigt sich, welchen Stellenwert die frühen Romantiker dem Minnesang in ihrer Mittelalterrezeption einräumten. Diesen Stellenwert formuliert prominent Ludwig Tieck in der Vorrede zu den ‚Minneliedern‘:

Sehn wir auf eine unlängst verflossene Zeit zurück, die sich durch Gleichgültigkeit, Mißverständnisse oder das Nichtbeachten der Werke der schönen Künste auszeichnet, so müssen wir über die schnelle Veränderung erstaunen, die in einem so kurzen Zeitraum bewirkt hat, daß man sich nicht nur für die Denkmäler verflossener Zeitalter interessirt [sic], sondern sie würdigt, und nicht nur mit einseitigem und verblendeten Eifer bewundert, sondern durch ein höheres Streben sich bemüht jeden Geist auf seine ihm eigene Art zu verstehn und zu fassen, und alle Werke der verschiedensten Künstler, so sehr sie alle für sich selbst das Höchste sein mögen, als Theile Einer Poesie, Einer Kunst anzuschauen, und auf diesem Wege ein heiliges unbekanntes Land zu ahnden und endlich zu entdecken, von dem alle gerührten und begeisterten Gemüther geweissagt haben, und dem alle Gedichte als Bürger und Einwohner zugehören.¹⁶²

Zum Konzept der „Einen Poesie“ führt Tieck weiter aus: „Denn es giebt doch nur Eine Poesie, die in sich selbst von den frühesten Zeiten bis in die fernste Zukunft, mit den Werken die wir besitzen, und mit den verlohrnen, die unsre Phantasie ergänzen möchte, so wie mit den künftigen, welche sie ahnden will, nur ein unzertrennliches Ganze ausmacht.“¹⁶³ Der Minnesang bietet sich für Tieck unter diesen programmatischen Voraussetzungen aus mehreren Gründen als Anknüpfungspunkt an: Zunächst gehört die Literaturtradition selbst der Vergangenheit an, ist jedoch auf eine so allgemein menschliche Erfahrung gegründet, dass sie sich dem Verständnis durch neuzeitliche Rezipienten nicht per se sperrt;¹⁶⁴ des Weiteren lässt sich ein recht begrenztes Vokabular und ebenso begrenzter Motivschatz auswählen, was das überzeitliche Verständnis ebenso erleichtert. Damit lässt sich die Ähnlichkeit und Verwandtschaft aller Poesie besonders leicht demonstrieren, während in narrativen Texten historische Unterschiede zwischen Gesellschaften stärker hervortreten.

Neben der Frage, wann besonders viele oder wenige Minnesangrezeptionszeugnisse erschienen, ist auch die Frage nach den rezipierten mittelalterlichen Autoren von Interesse. Mit gängigen wissenschaftlichen Kanonbildungen kommen die rezipierten Sänger nicht immer zur Deckung. Fraglich ist, ob ein eigener Kanon der literarischen Rezeption aus quantitativer Perspektive zu erkennen ist.¹⁶⁵ Lose nach

¹⁶² Tieck: Minnelieder, S. I f.

¹⁶³ Tieck: Minnelieder, S. II.

¹⁶⁴ Ausführlich zur Konzeption der Anthologie Tiecks s. u. Kap. 4.2.2.

¹⁶⁵ Grosses Aussage, es sei keine Kanonbildung in der Rezeption zu erkennen, ist zu überprüfen (vgl. Grosse: Überblick, S. 381).

Schaffenszeit der mittelalterlichen Autoren sortiert,¹⁶⁶ finden sich von 1750 bis 1930 literarische Rezeptionszeugnisse zu folgenden Dichtern:

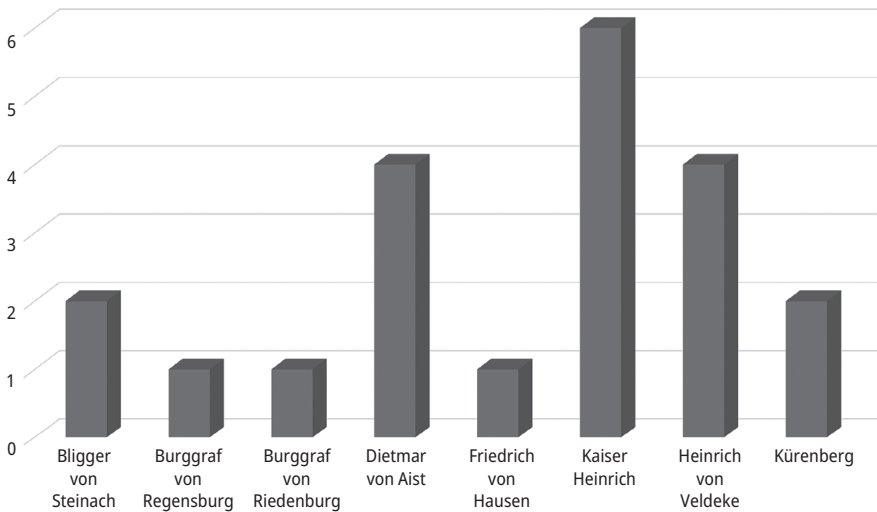


Diagramm 18: Minnesangrezeption nach rezipiertem Autor – 12. Jahrhundert.

Von den im 12. Jahrhundert urkundenden Dichtern werden wenige eigenständige Rezeptionszeugnisse veröffentlicht (vgl. Diagramm 18). Am häufigsten rezipiert wird von diesen Dichtern Kaiser Heinrich, was den modernen Wissenschaftler überraschen mag, der womöglich dem Kurenberger, Dietmar von Aist und Heinrich von Veldeke größere Bedeutung zumessen würde. Ob hierfür allein ein *primacy effect* der Aufmerksamkeitserzeugung verantwortlich ist – Bodmers Edition beginnt analog zum Codex Manesse mit dem Œuvre Kaiser Heinrichs – oder auch der hohe adlige Stand des Sängers für Faszination sorgt, ist nicht zu entscheiden. Dass Wilhelm Storck und Richard Zoozmann beide über das Verhältnis von handschriftlicher Überlieferung und historischer Person nachdenken – Storck, indem er an der Überlieferung zweifelt,¹⁶⁷

¹⁶⁶ Die folgenden Zuordnungen orientieren sich an den Angaben im Verfasserlexikon (²VL). Etwaige Identifikationsschwierigkeiten, wie sie z. B. bei Wilhelm von Heinzenburg vorliegen – Träger des Namens sind für 1206 bis 1224, 1232 bis 1253 und 1262 bis 1293 bezeugt, ohne dass entschieden werden könnte, bei welchem es sich um den Dichter handelt (vgl. ²VL. Bd. 10. Berlin 1999, Sp. 1096 f.) –, werden nicht berücksichtigt, da die Zeitspannen in der graphischen Darstellung so groß wie möglich gefasst werden.

¹⁶⁷ Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 141.

Zoozmann, indem er den Namen konkretisiert –,¹⁶⁸ zeigt zumindest eine gewisse Faszination für das Verhältnis von Herrschaft und Autorschaft. In Anthologien¹⁶⁹ rezipiert werden außerdem Meinloh von Sevelingen,¹⁷⁰ Hartwig von Raute,¹⁷¹ Heinrich von Rugge,¹⁷² Rudolf von Fenis,¹⁷³ Herger¹⁷⁴ und Spervogel.¹⁷⁵

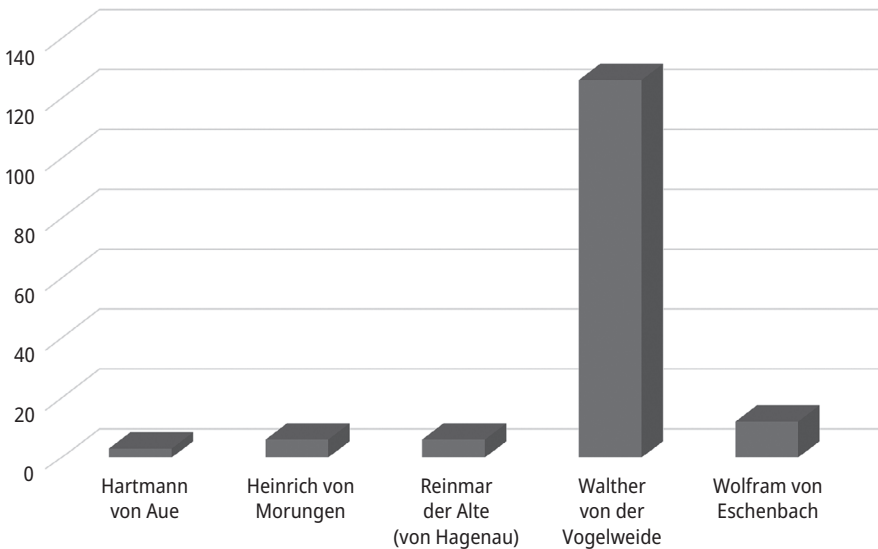


Diagramm 19: Minnesangrezeption nach rezipiertem Autor – 12./13. Jahrhundert.

In der Rezeption der um 1200 produktiven Sänger zeigt sich auf den ersten Blick, welcher Minnesänger mit großem Abstand am häufigsten rezipiert wurde: Walther von der Vogelweide (vgl. Diagramm 19). Ein wenig überraschender Befund, in seinem Ausmaß jedoch durchaus erwähnenswert. Die Wahrnehmung der Rezeption der anderen sowohl vor als auch nach 1200 produktiven Sänger wird dadurch verzerrt. Albrecht von Johansdorf, dessen Schaffenszeit ebenfalls um 1200

¹⁶⁸ Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 36.

¹⁶⁹ Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 363–377.

¹⁷⁰ Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 13.

¹⁷¹ Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 38.

¹⁷² Vgl. Tieck: Minnelieder, S. 97 f. sowie Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 39.

¹⁷³ Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 37.

¹⁷⁴ Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 10.

¹⁷⁵ Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 8.

liegt, wird mehrfach in Anthologien rezipiert.¹⁷⁶ Auch die Minnelyrik Wolframs von Eschenbach wird so mit zwölf Rezeptionszeugnissen gar etwas häufiger rezipiert als die im 12. Jahrhundert schaffenden Autoren; Reinmar und Heinrich von Morungen mit je sechs Rezeptionszeugnissen gleich häufig wie Kaiser Heinrich, doch sind diese Zahlen angesichts der 126 bei Grosse und Rautenberg verzeichneten Rezeptionszeugnisse zu Walther von der Vogelweide verschwindend gering. Walthers literaturgeschichtliche Bedeutung wird in der literarischen Rezeption folglich beinahe aus einer Eigenlogik aufrecht erhalten: Aufgrund der von Beginn der Minnesangrezeption an häufigen und Walther eine Ausnahmeposition zuweisenden¹⁷⁷ Rezeption wird Walthers Œuvre bekannter und in der Folgezeit wiederum häufiger rezipiert. Walthers Sonderstellung, die ihm zunächst von außen zugeschrieben worden war, erhält sich damit selbst.

Von den im 13. Jahrhundert produktiven Minnesängern werden Ulrich von Liechtenstein, Neidhart und der Tannhäuser am häufigsten in literarischen Minnesangrezeptionszeugnissen aufgegriffen (vgl. Diagramm 20). Dies mag nicht zuletzt daran liegen, dass diese Autoren bereits im Mittelalter zu literarischen Figuren in biographisierenden Erzählungen wurden. Die ‚Sage‘ vom Tannhäuser im Venusberg knüpft so an „eine[] Reihe von mehr oder weniger fabulösen Erzählungen des Hoch- und Spätmittelalters“¹⁷⁸ an, Neidhart wird bereits in den Neidhartschwänken zur literarischen Figur, die nur einer entsprechenden Anordnung bedürfen, um den Eindruck einer Dichterbiographie zu vermitteln,¹⁷⁹ und Ulrich von Liechtenstein

176 Vgl. Tieck: Minnelieder, S. 220 f., des Weiteren nehmen Gleim, Wilhelm Müller, Simrock, Ludwig Ettmüller, Wilhelm Storck, Karl Pannier, Paul Otto Lyon, Ernst Moser, Franz Weber, Bruno Obermann, Franz Lechleitner, Adalbert Schroeter, Friedrich Wilhelm Wolters, Richard Zoosmann, Wilhelm von Scholz, Arthur Roessler und Kurt Moreck mindestens ein Lied des Dichters in ihre Anthologien auf (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 363–377).

177 So sondert schon Gleim Walther von den übrigen Minnesängern ab, wenn er – wie später in der wissenschaftlichen Rezeption auch Lachmann – einen eigenen Band mit den Liedern Walthers veröffentlicht (vgl. Johann Wilhelm Ludwig Gleim: Gedichte nach Walter von der Vogelweide. o. O. 1779).

178 Burghart Wachinger: Von Tannhäuser zur Tannhäuser-Ballade. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 125 (1996), H. 2, S. 125–141, hier S. 125.

179 Zu dieser Besonderheit der Neidhart-Handschrift f mgq 764 vgl. Ann-Marie Becker u. a.: Einleitung. In: Die Neidhart-Handschrift f. Schwänke und Lieder. Hrsg. von dens. Stuttgart 2023, S. VII–XV, hier S. VII–IX. Kritisch zur Bezeichnung des späteren *Neithart Fuchs* als Biographie vgl. Elisabeth Lienert: Neidhart-Lieder und *Neithart Fuchs*. (Pseudo-)autobiographische Splitter und intertextuell konstruierte ‚Biographie‘. In: (V)erdichtete Leben. Literarische Lebensmuster in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Ingrid Bennewitz/Freimut Löser. Wiesbaden 2022, S. 103–117, insb. S. 115–116.

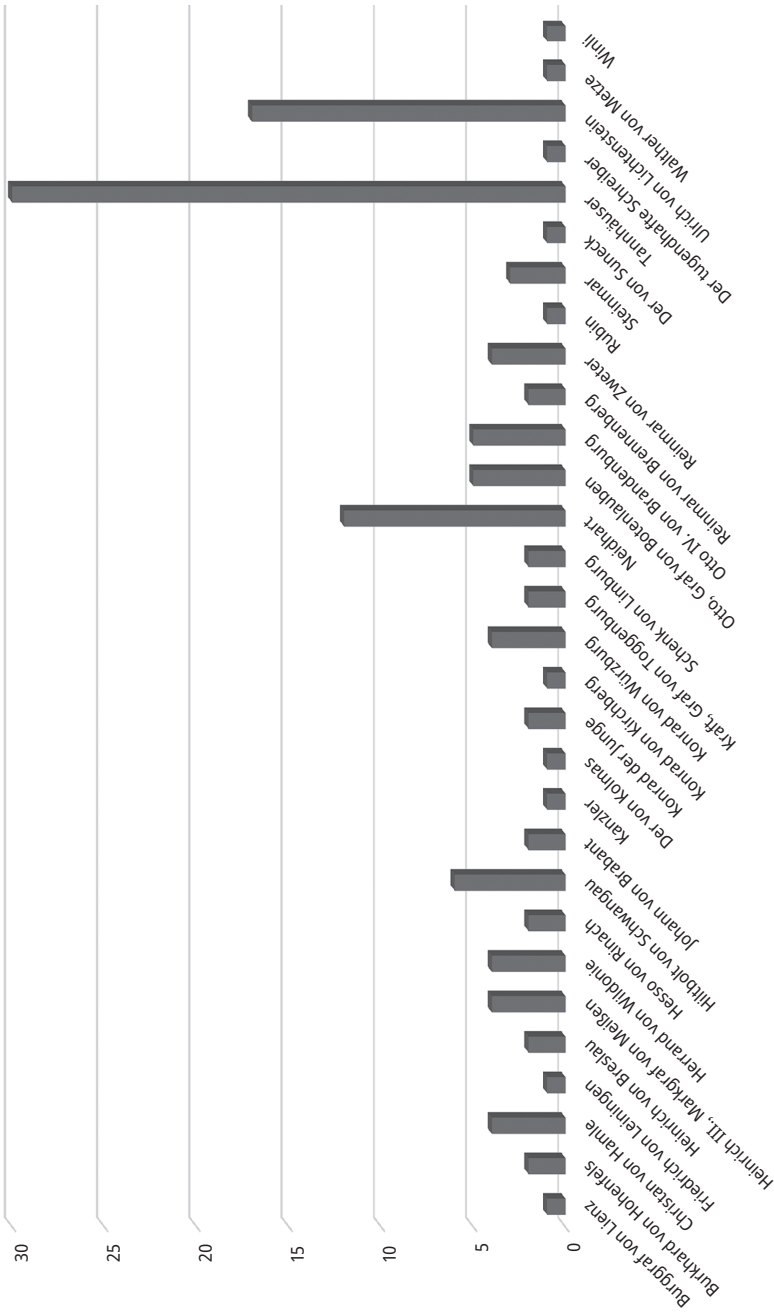


Diagramm 20: Minnesangrezeption nach rezipiertem Autor – 13. Jahrhundert.

schließlich liefert mit dem *Frauendienst*¹⁸⁰ selbst eine Vorlage, wie die – (auto-) fiktionale – Biographie eines Minnesängers aussehen könnte.

In Anthologien ebenfalls rezipiert werden Günther von dem Forste,¹⁸¹ Bruno von Hornberg,¹⁸² Hawart,¹⁸³ Heinrich von der Mure,¹⁸⁴ Kol von Niunzen,¹⁸⁵ Wilhelm von Heinzenburg,¹⁸⁶ Engelhart von Adelnburg,¹⁸⁷ Friedrich der Knecht,¹⁸⁸ Gottfried von Neifen,¹⁸⁹ Heinrich von Anhalt,¹⁹⁰ Heinrich von Sax,¹⁹¹ der Markgraf

180 Ulrich von Liechtenstein: *Frauendienst*. Hrsg. von Franz Viktor Spechtler. Göppingen 1987. Zur biographischen Interpretation des *Frauendienst* vgl. kritisch Franz Viktor Spechtler: Ulrich von Liechtenstein. Urkunden und Zeugnisse zur Biographie des Autors des ersten Ich-Romans in deutscher Sprache. In: Edition von autobiographischen Schriften und Zeugnissen zur Biographie. Internationale Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition an der Stiftung Weimarer Klassik, 2.–5. März 1994, autor- und problembezogene Referate. Hrsg. von Jochen Golz. Tübingen 1995, S. 3–9, insb. S. 4 sowie die intrikaten Verflechtungen von Autor und Rolle berücksichtigend Claudia Brinker-von der Heyde: Biographisches Spiel und gespielte Biographie. Ulrichs von Lichtenstein *Frauendienst* und Gerhart Hauptmanns *Ulrich von Lichtenstein*. In: Literatur und Leben. Anthropologische Aspekte in der Kultur der Moderne. Festschrift für Helmut Scheuer zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Günter Helmes u. a. Tübingen 2002, S. 27–37, hier S. 29–31.

181 Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 177. Auch Wilhelm Storck und Franz Lechleitner nehmen Günther von dem Forste in ihre Anthologien auf (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 369 und 372).

182 Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 239. Das älteste Rezeptionszeugnis stammt von Wilhelm Storck (vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 51 f.).

183 Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 369.

184 Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 189. Auch Wilhelm Storck und Wilhelm von Scholz nehmen Heinrich von der Mure in ihre Anthologien auf (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 369 und 375).

185 Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 230. Für die lediglich in Anthologien rezipierten im 13. Jahrhundert schaffenden Minnesängern verzeichnen Grosse und Rautenberg mit Gräters ‚Minnesinger. Blumen der Liebe‘ für Kol von Niunzen das älteste Rezeptionszeugnis (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 364).

186 Das älteste Rezeptionszeugnis für Wilhelm von Heinzenburg liefert erneut Wilhelm Storck (vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 117). Desweiteren vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 183.

187 Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 369 und 375.

188 Erstmals bei Tieck: Minnelieder, S. 206 f. Dann bei Friedrich Rückert, Ludwig Scheyrer, Ludwig Ettmüller, Wilhelm Storck, Franz Weber, Franz Lechleitner (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 367–372) und Richard Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 68 f.

189 Insgesamt 14 Anthologien enthalten mindestens ein Lied von Gottfried von Neifen – deren älteste erschien anonym 1863 (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 369–377).

190 Heinrich von Anhalt wird bereits von Gleim in den ‚Gedichte[n] nach den Minnesingern‘ rezipiert (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 363).

191 Heinrich von Sax wird zuerst von Gerhard Anton Hermann Gramberg 1803 literarisch rezipiert (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 365), im selben Jahr von Ludwig Tieck (vgl. Tieck: Minnelieder, S. 29–32), 1810 von Johann Gustav Büsching

von Hohenburg,¹⁹² Hugo von Mühldorf,¹⁹³ Niune,¹⁹⁴ Reinmar der Fiedler,¹⁹⁵ Rudolf von Rotenburg,¹⁹⁶ Ulrich von Munegiur,¹⁹⁷ Ulrich von Singenberg,¹⁹⁸ Wachsmut von Künzingen,¹⁹⁹ Wernher von Teufen,²⁰⁰ Geltar,²⁰¹ der von Obernburg,²⁰²

(vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 367), nach längerer Pause erneut von Karl Simrock 1847 (vgl. ebd., S. 368), 1872 von Wilhelm Storck (vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 150 f.), worauf nach erneuter längerer Pause 1915 Richard Zoozmann folgt (vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 114).

192 Vgl. Tieck: Minnelieder, S. 39. Ebenfalls in ihre Anthologien aufgenommen wird der Markgraf von Hohenburg von Wilhelm Müller, Karl Simrock, Wilhelm Storck, Karl Pannier, Franz Weber, Bruno Obermann, Adalbert Schroeter, Will Vesper, Richard Kralik, Wolfgang Madjera und Kurt Moreck (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 366–376).

193 Hugo von Mühldorf [Kunz von Rosenheim] wird zwischen 1750 und 1930 lediglich in drei Anthologien aufgenommen (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 369–375) – unter anderem bei Richard Zoozmann (vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 157).

194 Auch Niune wird zwischen 1750 und 1930 in nur drei Anthologien aufgenommen (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 368–375) – unter anderem von Richard Zoozmann (vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 190).

195 Reinmar der Fiedler wird in fünf Anthologien aufgenommen (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 369–375) – zuletzt im Untersuchungszeitraum von Richard Zoozmann (vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 80).

196 Mindestens ein Lied von Rudolf von Rotenburg ist zwischen 1750 und 1930 in 14 Anthologien enthalten (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 364–376).

197 Nur zwei der zwischen 1750 und 1930 erschienenen Anthologien enthalten Rezeptionszeugnisse zu Ulrich von Munegiur (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 369 und 375) – eine davon Richard Zoozmann (vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 209).

198 Zu Ulrich von Singenberg verzeichnen Grosse und Rautenberg 16 Anthologien (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 367–377).

199 Zuerst bei Tieck (vgl. Tieck: Minnelieder, S. 108 f.), in drei weiteren Anthologien (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 366–372) und bei Zoozmann (vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 142).

200 Mindestens ein Lied von Wernher von Teufen ist in sieben im Untersuchungszeitraum erschienenen Anthologien enthalten (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 365–377).

201 Die Minnelyrik Geltars wird in nur zwei Anthologien zwischen 1750 und 1930 aufgenommen (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 369 und 372).

202 Einmalig im Untersuchungszeitraum bei Friedrich Rückert (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 367).

der von Sachsendorf,²⁰³ der von Scharfenberg,²⁰⁴ der von Stadeck,²⁰⁵ Ulrich von Winterstetten,²⁰⁶ Wachsmut von Mühlhausen,²⁰⁷ Walther von Klingen,²⁰⁸ der Wilde Alexander,²⁰⁹ Brunwart von Augheim,²¹⁰ der von Buchein,²¹¹ der Düring,²¹² der Dürner,²¹³ der von Gliers,²¹⁴ Gœli,²¹⁵ Hartmann von Starkenberg,²¹⁶ Heinrich

203 Erstmals bei Ludwig Tieck (vgl. Tieck: Minnelieder, S. 32–34), erneut bei Wilhelm Storck (vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 45, 52 f., 71, 93 f., 105, 161 und 176 f.), Richard Kralik (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 369 und 374) und Richard Zoozmann (vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 149).

204 Die Minnelyrik dessen von Scharfenberg wird im Untersuchungszeitraum sieben Mal rezipiert (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 368–376) – unter anderem von Richard Zoozmann (vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 166–168).

205 Je ein Lied dessen von Stadeck ist bei Wilhelm Storck (vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 179) und Richard Zoozmann enthalten (vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 156).

206 Ulrichs von Winterstetten Minnelyrik ist in acht im Untersuchungszeitraum erschienenen Anthologien enthalten (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 364–372).

207 Erstmals bei Ludwig Tieck (vgl. Tieck: Minnelieder, S. 123–126), erneut bei Wilhelm Storck (vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 92), Franz Weber, Franz Lechleitner (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 369–372) und Richard Zoozmann (vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 112).

208 Grosse und Rautenberg verzeichnen 15 Anthologien im Untersuchungszeitraum, in denen die Minnelyrik Walthers von Klingen rezipiert wird (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 363–376).

209 Grosse und Rautenberg verzeichnen 13 Anthologien, die mindestens eine Strophe des Wilden Alexanders enthalten (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 363–377) – darunter auch Zoozmann (vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 115 f.).

210 Die Minnelyrik Brunwarts von Augheim wird in fünf im Untersuchungszeitraum erschienenen Anthologien von Grosse und Rautenberg verzeichnet (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, 365–375).

211 Der von Buchein findet nur in zwei im Untersuchungszeitraum erschienene Anthologien Eingang – bei Wilhelm Storck (vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 89) und Richard Zoozmann (vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 111).

212 Zuerst bei Ludwig Tieck (vgl. Tieck: Minnelieder, S. 88–94), erneut bei Wilhelm Storck (vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 134 f.) und Franz Weber (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 371).

213 Zuerst bei Tieck (vgl. Tieck: Minnelieder, S. 146 f.), erneut bei Wilhelm Storck (vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 247–249), Franz Weber (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 371) und Richard Zoozmann (vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 101 f.).

214 Grosse und Rautenberg verzeichnen drei zwischen 1750 und 1930 erschienene Anthologien, in denen mindestens eine Strophe dessen von Gliers enthalten ist (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 369–377).

215 Nur bei Wilhelm Storck (vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 70) und Richard Zoozmann (vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 169).

216 Augenscheinlich nur bei Zoozmann (vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 159).

von Frauenberg,²¹⁷ Heinrich von Stretelingen,²¹⁸ Heinrich von Tettingen,²¹⁹ Hugo von Werbenwag,²²⁰ Konrad von Altstetten,²²¹ der Püller,²²² der Schulmeister von Esslingen,²²³ der Taler,²²⁴ Ulrich von Baumburg,²²⁵ Walther von Breisach,²²⁶ und der von Wissenloh.²²⁷ Sowohl Günther von dem Forste als auch Bruno von Horn-

217 Grosse und Rautenberg verzeichnen vier zwischen 1750 und 1930 erschienene Anthologien, in denen mindestens eine Strophe Heinrichs von Frauenberg enthalten ist (vgl. Grosse/Rautenberg: *Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung*, S. 369–375).

218 Zuerst bei Tieck (vgl. Tieck: *Minnelieder*, S. 148 f.), danach bei Wilhelm Storck (vgl. Storck: *Buch der Lieder*, S. 188 f.), Franz Lechleitner (vgl. Grosse/Rautenberg: *Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung*, S. 372), Richard Zoozmann (vgl. Zoozmann: *Der Herrin ein Grüßen*, S. 193–195), Kurt Moreck (vgl. Grosse/Rautenberg: *Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung*, S. 376) und Wilhelm von Scholz (vgl. ebd., S. 377).

219 Grosse und Rautenberg verzeichnen nur drei zwischen 1750 und 1930 erschienene Anthologien, die mindestens eine Strophe Heinrichs von Tettingen enthalten (vgl. Grosse/Rautenberg: *Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung*, S. 369–377).

220 Etwa bei Tieck (vgl. Tieck: *Minnelieder*, S. 263 f.), Storck (vgl. Storck: *Buch der Lieder*, S. 182) und Zoozmann (vgl. Zoozmann: *Der Herrin ein Grüßen*, S. 197–199).

221 Zuerst bei Tieck (vgl. Tieck: *Minnelieder*, S. 265–268), danach in vier weiteren im Untersuchungszeitraum erschienenen Anthologien (vgl. Grosse/Rautenberg: *Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung*, S. 366–375).

222 Zuerst bei Ludwig Tieck (vgl. Tieck: *Minnelieder*, S. 274), danach bei Wilhelm Storck (vgl. Storck: *Buch der Lieder*, S. 61), Franz Lechleitner (vgl. Grosse/Rautenberg: *Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung*, S. 372) und Richard Zoozmann (vgl. Zoozmann: *Der Herrin ein Grüßen*, S. 210).

223 Grosse und Rautenberg verzeichnen fünf Anthologien, die mindestens eine Strophe des Schulmeisters von Esslingen enthalten (vgl. Grosse/Rautenberg: *Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung*, S. 369–375) – die jüngste von Richard Zoozmann (vgl. Zoozmann: *Der Herrin ein Grüßen*, S. 221).

224 Die Minnelyrik des Talers wird in acht von Grosse und Rautenberg verzeichneten Anthologien rezipiert (vgl. Grosse/Rautenberg: *Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung*, S. 367–377).

225 Zuerst bei Tieck (vgl. Tieck: *Minnelieder*, S. 215), danach bei Rückert (vgl. Grosse/Rautenberg: *Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung*, S. 367) und Storck (vgl. Storck: *Buch der Lieder*, S. 110 f.).

226 Augenscheinlich einmalig im Untersuchungszeitraum bei Wilhelm Storck (vgl. Storck: *Buch der Lieder*, S. 21).

227 Ebenfalls einmalig im Untersuchungszeitraum bei Wilhelm Storck (vgl. Storck: *Buch der Lieder*, S. 266).

berg, Wilhelm von Heinzenburg, Engelhart von Adelnburg, Hugo von Mühldorf, Reinmar der Fiedler, Ulrich von Munegiur, Geltar, der von Stadeck, der von Buchein, der von Gliers, Gœli, Heinrich von Frauenberg, Heinrich von Tettingen, Walther von Breisach, von Wissenloh und Hawart sowie Heinrich von der Mure werden erst relativ spät rezipiert – das früheste Rezeptionszeugnis für diese Sänger ist die Anthologie Wilhelm Storcks, die 1872 erschien.²²⁸ Dies ist insofern bemerkenswert, als Storcks Vorlage – Friedrich Heinrich von der Hagens ‚Minnesinger‘ – bereits 1838 erschien²²⁹ (vgl. Diagramm 21).

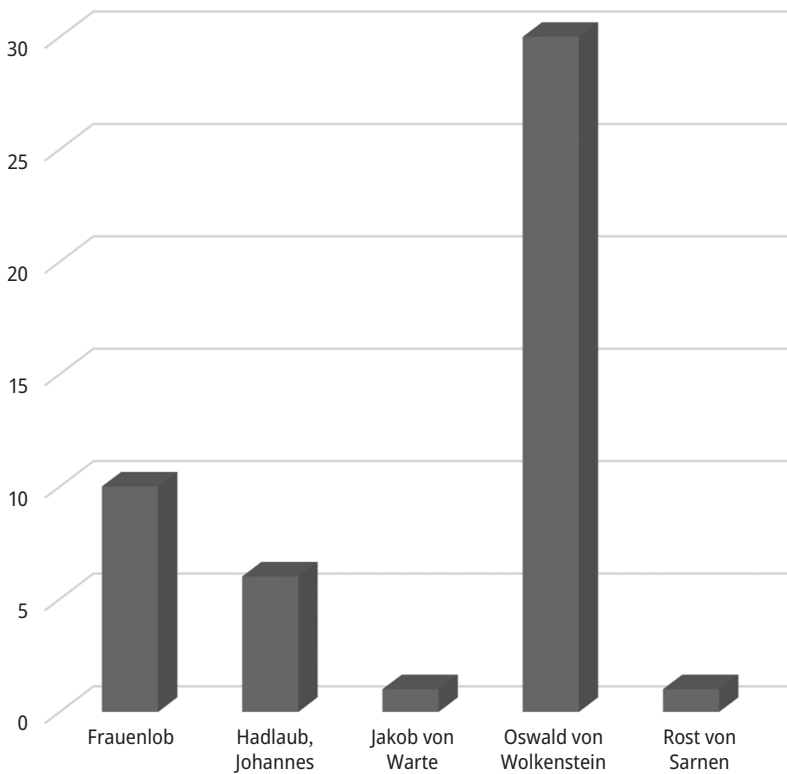


Diagramm 21: Minnesangrezeption nach rezipiertem Autor – 13./14. Jahrhundert.

²²⁸ Storck: Buch der Lieder, S. 133, 51–52, 117, 373, 23, 34, 44–45, 227, 179, 89, 112–113, 70, 152, 108–109, 21, 266, 307–308, 98.

²²⁹ Aus diesem Befund auf eine größere Distanz zwischen literarischer und wissenschaftlicher Rezeption gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu schließen, würde die Tatsache verkennen, dass auch die Rezipienten des beginnenden 19. Jahrhunderts mit Bodmers ‚Sammlung von Minnesingern‘ eine zu diesem Zeitpunkt etwa 50 Jahre alte Ausgabe verwendeten.

Unter den im ausgehenden 13. und beginnenden 14. Jahrhundert produktiven Minnesängern sticht Frauenlob (Heinrich von Meißen) als derjenige hervor, der besonders häufig rezipiert wurde. Vergleichsweise häufig wurde auch Johannes Hadlaub als historische Person zur literarischen Figur transformiert – dies begründet sich vor allem aus Gottfried Kellers erster Züricher Novelle und deren Rezeption in Bearbeitungen mit Musik,²³⁰ doch auch Hadlaubs Minnelyrik wird rezipiert, wobei ein Schwerpunkt im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert auszumachen ist.²³¹ In Anthologien rezipiert werden außerdem Albrecht, Marshall von Raprechtswil,²³² Christan von Luppin,²³³ Heinrich Hetzbold von Weißensee,²³⁴ Otto zum Turm,²³⁵ Heinrich Teschler,²³⁶ der von Trostberg,²³⁷ Wenzel von Böhmen²³⁸ und Werner von Hohenberg.²³⁹ Bemerkenswert ist, dass Os-

²³⁰ Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 45 f.

²³¹ Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 45 f. Dieser Schwerpunkt korreliert mit dem Schwerpunkt der Rezeption des Codex Manesse, der in den „Jahre[n] von etwa 1770 bis 1820“ (Rother: Die literarische Rezeption, S. 369) liegt.

²³² Zuerst bei Ludwig Tieck (vgl. Tieck: Minnelieder, S. 98–101), danach bei Wilhelm Storck (vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 219–220), Richard Zoozmann (vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 264 f.) und Wolfgang Madjera (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 375).

²³³ Grosse und Rautenberg verzeichnen neun im Untersuchungszeitraum erschienene Anthologien, die mindestens eine Strophe Christans von Luppin enthalten (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 365–376).

²³⁴ Mindestens eine Strophe von Heinrich Hetzbold von Weißensee enthalten sieben von Grosse und Rautenberg im Untersuchungszeitraum verzeichnete Anthologien (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 365–375).

²³⁵ Zuerst bei Tieck (vgl. Tieck: Minnelieder, S. 72–81), danach in fünf weiteren im Untersuchungszeitraum erschienenen Anthologien (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 367–375).

²³⁶ Zuerst 1872 bei Wilhelm Storck (vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 271–272), danach bei Franz Lechleitner (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 372), Richard Zoozmann (vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 150) und Wilhelm von Scholz (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 377).

²³⁷ Zuerst bei Tieck (vgl. Tieck: Minnelieder, S. 150–153), danach bei Storck (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 369) und Zoozmann (vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 267).

²³⁸ Die Rezeption der Minnelyrik Wenzels von Böhmen setzt mit Gleims ‚Gedichten nach den Minnesingern‘ früh ein, insgesamt findet sie in neun im Untersuchungszeitraum veröffentlichte Anthologien Eingang (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 363–375).

²³⁹ Mindestens eine Strophe Werners von Hohenberg wird in sechs zwischen 1750 und 1930 veröffentlichten Anthologien aufgenommen (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 365–369). Auffällig ist, dass zum einen nur im 19. Jahrhundert, von 1802 bis 1872, Rezeptionszeugnisse der Lyrik Werners erscheinen – das nächste Rezeptionszeugnis er-

wald von Wolkenstein trotz der zeitlichen Distanz, in der sein Œuvre zu den Minnesängern steht, in Anthologien seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts mit älteren Minnesängern gemeinsam literarisch rezipiert wird.²⁴⁰ Festzuhalten bleibt, dass von etwa 120 in der handschriftlichen Überlieferung genannten Namen 107 in der literarischen Rezeption wiederaufgegriffen werden, die Repräsentation der Sänger also auffällig vielfältig ist.

Von der Übermacht Walthers von der Vogelweide abgesehen kristallisiert sich in der Minnesangrezeption kein Kanon an rezipierten Autoren heraus, an dem über längere Zeit festgehalten würde – somit ist Siegfried Grosse zuzustimmen.²⁴¹ Ende des 18. Jahrhunderts gilt das Interesse Ulrich von Lichtenstein – diesem gar mehr als Walther von der Vogelweide –,²⁴² Frauenlob, Kaiser Heinrich, Hiltbolt von Schwangau und Christan von Hamle, während Neidhart und Heinrich von Morungen kaum literarisch rezipiert werden.²⁴³ Auffällig ist außerdem, dass in dieser Frühzeit der Minnesangrezeption auch mittelalterliche Autoren rezipiert werden, die im wissenschaftlichen Kanon des 21. Jahrhunderts kaum eine Rolle spielen: beispielsweise „Konrad von Kilchberg, Heinrich von Stretelingen und Rost von Sarnen“.²⁴⁴ Selektionsprinzip und Systematik sind nicht zu erkennen – ein Faktum, das die Minnesangrezeption von 1750 bis 1930 mit dem frühesten Minnesangrezeptionszeugnis von Hofmann von Hofmannswaldau aus dem Jahr 1679 verbindet.²⁴⁵

Laut Grosse ist auch die Anzahl „namhafter Literaten“²⁴⁶ signifikant, die als Minnesangrezipienten entweder in lyrischer Form oder unter Transformation der Gattung tätig werden:

Bodmer, Gottsched, Klopstock, Gleim, Hölty, Herder, Conz, Friedrich Schlegel, Novalis, Arnim, Ludwig Tieck, Fouqué, Bürger, Görres, Rückert, Nestroy, Chamisso, Gottfried Keller, Gräfin Hahn-Hahn, Poggi, Richard Wagner, Liliencron, Scheffel, Lienhard, Gerhart Hauptmann, v. Scholz, Vesper.²⁴⁷

scheint erst 1945 (vgl. ebd., S. 378) – und zum anderen weder Tieck noch Zoozmann Werner von Hohenberg aufnehmen.

240 Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 370–373, 375–376.

241 Vgl. Grosse: Überblick, S. 381.

242 Vgl. Grosse: Überblick, S. 381.

243 Vgl. Grosse: Überblick, S. 381.

244 Grosse: Überblick, S. 381.

245 Vgl. Grosse: Überblick, S. 380.

246 Grosse: Überblick, S. 382.

247 Grosse: Überblick, S. 382.

Die Auswertung der Bibliographie von Grosse und Rautenberg zeigt auch, welchen Textsorten die Rezeptionszeugnisse des Minnesangs überwiegend zuzuordnen sind (vgl. Diagramm 22).²⁴⁸

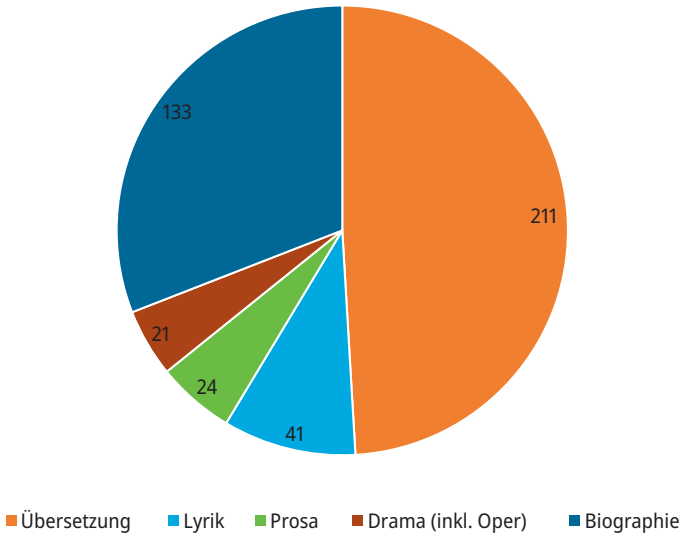


Diagramm 22: Minnesangrezeption – Anteile der Gattungen.

Diejenigen Texte, die Grosse und Rautenberg als Übersetzungen kategorisieren, sind – nach Ausschluss der wissenschaftlichen zweisprachigen Ausgaben – der Lyrik zuzuordnen.²⁴⁹ Der Anteil lyrischer Texte an den Minnesangrezeptionszeugnissen macht folglich mehr als die Hälfte aus. Gattungswechsel sind somit selten, geschieht einer, geht er in der Mehrzahl der Fälle mit einer Distanzierung vom Œuvre des mittelhochdeutschen Autors einher. Fokussiert werden dann vermehrt deren – mitunter fiktive – Biographien. Die Anteile von dramatischen Texten, unter die in dieser Auswertung auch Opernlibretti gezählt wurden, und Prosabearbeitungen entsprechen sich nahezu. Dass Grosse und Rautenberg etwas mehr

²⁴⁸ Die Textarten und Gattungen, die Grosse und Rautenberg unterscheiden, sind nicht unproblematisch, da es sich nicht immer um die üblichen Gattungsbezeichnungen handelt und sich die Kategorien auf unterschiedlichen Ebenen bewegen, sodass Überschneidungen entstehen. Vor allem die Kategorie der „Prosabearbeitungen“ ist derart weit gefasst, dass sie prinzipiell auch die – durch Grosse und Rautenberg davon unterschiedenen – Biographien und zumindest einen Teil der Dramentexte umfassen könnte. Die Kategoriebildungen nach Grosse und Rautenberg werden hier lediglich zur besseren Nachverfolgbarkeit und Transparenz der Ergebnisse beibehalten.

²⁴⁹ S. o. Kap. 2.3.

Prosabearbeitungen als Dramen verzeichnen, liegt an der Rezeption Walthers von der Vogelweide: Mit 14 Prosabearbeitungen, aber nur acht Dramen, die sich mit diesem Dichter und seinem Œuvre befassen, verschiebt sich das Verhältnis dieser Gattungen zugunsten der Prosabearbeitungen in Gänze leicht.

Ist Grosse auch darin zuzustimmen, dass sich in der Rezeption des deutschsprachigen Minnesangs kein klar erkennbarer Kanon herausbildet, so ist doch die Dominanz Walthers von der Vogelweide, die bereits in der Aufstellung der rezipierten Autoren deutlich wurde, hervorzuheben. Laut Grosse setzt diese um 1870 ein,²⁵⁰ doch bildet die Walther-Rezeption auch zeitlich eine Klammer, die die Minnesangrezeption zwischen 1750 und 1930 zusammenhält. Sowohl das erste als auch das letzte in diesem Zeitraum publizierte Minnesangrezeptionszeugnis ist eines, das Walthers Œuvre rezipiert: Als frühestes verzeichnen Grosse und Rautenberg einen Brief Bodmers an Gleim vom 2. April 1767, in dem die nach C fünfte Strophe des in der Forschung unter dem Incipit *Si wunder wol gemachet wîp* bekannten Liedes übersetzt ist;²⁵¹ als spätestes im Untersuchungszeitraum anonyme Übersetzungen mit Holzschnitten von Karl Lorenz aus dem Jahr 1930.²⁵² Auch wenn man nur publizierte Rezeptionszeugnisse berücksichtigt, bleibt Walther von der Vogelweide mit der Übersetzung des ‚Lindenliedes‘ von Carl Friedrich Lentner aus dem Jahr 1773 der erste im Untersuchungszeitraum literarisch rezipierte Autor.²⁵³

Das Verhältnis der Rezeption mittelalterlicher Lyrik zur Rezeption anderer mittelhochdeutscher Werke lässt sich ebenfalls anhand der Bibliographie von Grosse und Rautenberg aus quantitativer Perspektive zu betrachten. Insbesondere auf das Verhältnis zur Rezeption des *Wartburgkrieges*, der nicht als Minnesang gewertet wird, obwohl er in den entsprechenden Lyrikhandschriften mitüberliefert ist, muss im Folgenden kurz eingegangen werden (vgl. Diagramm 23).

Vergleicht man die Rezeption der mittelhochdeutschen Lyrik mit der des *Nibelungenlieds*, mit der sich die Forschung seit jeher intensiv beschäftigt, fällt auf, dass Letztere vor 1800 – von einzelnen Ausnahmen abgesehen –²⁵⁴ kaum stattfindet. Deutlich häufiger wird das *Nibelungenlied* ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts rezipiert.

250 Vgl. Grosse: Überblick, S. 381. Bemerkenswert ist jedoch, dass die außerliterarische Rezeption, wie etwa die Enthüllung des Walther-Denkmal in Bozen 1889, nur einen äußerst geringen Einfluss auf die literarische Rezeption hat. Das besagte Walther-Denkmal schlägt sich nur durch einen vom für die Errichtung verantwortlichen Verein herausgegebenen Gedichtband nieder, in dem drei Lieder Walthers übersetzt wurden (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 282 f.).

251 Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 279.

252 Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 286.

253 Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 279.

254 1767, 1781, 1783, 1786 und 1795 verzeichnen Grosse und Rautenberg jeweils ein Werk, das von der Rezeption des *Nibelungenliedes* zeugt.

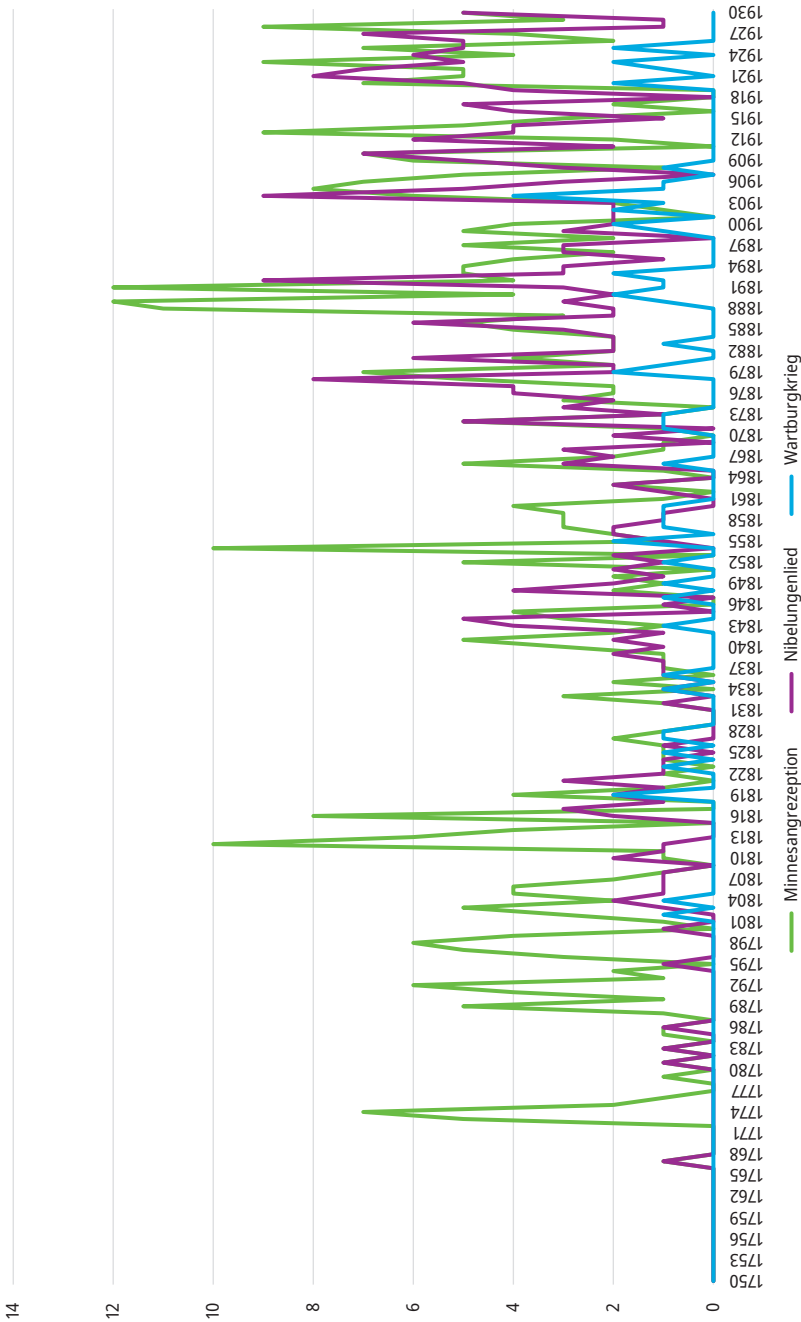


Diagramm 23: Minnesang- vs. Nibelungenlied- und Wartburgkriegrezeption.

Diese Steigerung fällt damit genau in den Zeitraum, in dem zwar nach wie vor Minnesangrezeptionszeugnisse publiziert werden, diese allerdings nicht mehr als ein knappes Drittel der publizierten Texte mit Mittelalterbezug ausmachen. Während der Minnesang also im Verhältnis weniger rezipiert wird, nimmt die Rezeption des *Nibelungenliedes* zu. Der *Wartburgkrieg* dagegen wird im gesamten Zeitraum deutlich seltener rezipiert: zum ersten und zugleich prominentesten Mal 1802 von Friedrich von Hardenberg im ‚Heinrich von Ofterdingen‘,²⁵⁵ das aufkeimende Interesse am *Wartburgkrieg* fällt damit – wenig überraschend – mit der zweiten Phase der vermehrten Minnesangrezeption in der Romantik zusammen. Erneut wiederaufgegriffen wird der *Wartburgkrieg* erst zwischen 1820 und 1836, also kurz vor der dritten längeren Phase der intensiveren Minnesangrezeption. Vereinzelt rezipiert wird der *Wartburgkrieg* auch zwischen 1843 und 1883, wobei maximal zwei Rezeptionszeugnisse in einem Jahr, in mehreren Jahren in Folge auch keine Rezeptionszeugnisse publiziert werden. Das Interesse nimmt zwischen 1890 und 1908 leicht zu, wobei auch in diesem Zeitraum vier Jahre in Folge keine Texte publiziert werden, die von der Rezeption des Wartburgkrieges zeugen. Der Hochpunkt der Rezeption des *Wartburgkrieges* ist 1904 mit vier in diesem Jahr publizierten Rezeptionszeugnissen zu verzeichnen. Ein kleines Cluster der *Wartburgkrieg*-Rezeption zeigt sich noch von 1920 bis 1925, auch hier werden jedoch maximal zwei Werke im Jahr publiziert, in denen der *Wartburgkrieg* wiederaufgegriffen wird. Dies zeigt, wie quantitativ unauffällig sich die Rezeption dieses Werks in Gänze darstellt, woraus resultiert, dass aus der quantitativen Analyse allein kein klarer Zusammenhang mit der Rezeption des Minnesangs erkennbar ist. Dass die Vorstellung von einem Wettstreit unter Sängern in der Minnesangrezeption eine große Rolle spielt, obwohl die mittelalterliche Vorlage wenig rezipiert wurde, zeigen dagegen beispielsweise die bereits zitierten Gedichte Heinrich Heines.²⁵⁶

Legt man das Augenmerk bei der Sichtung der Einträge der Bibliographie auf die Publikationskontexte der Minnesangrezeptionszeugnisse,²⁵⁷ stechen zwei besonders hervor: die Publikation von Minnesangrezeptionszeugnissen in Periodika und die Veröffentlichung ganzer Anthologien. Diese beiden Publikationskontexte werden daher im Folgenden näher betrachtet.

²⁵⁵ Novalis: Heinrich von Ofterdingen. Berlin 1802.

²⁵⁶ Vgl. Kap. 4.1.2.

²⁵⁷ Die digitalen Korpora aus dem TextGrid Repository und dem Projekt Gutenberg sind hierbei zu vernachlässigen, da sie nur Minnesangrezeptionszeugnisse enthalten, die in Gedichtbänden (z. B. Cäsar Flaischlen: Tandaradei. In: Ders.: Gesammelte Dichtungen. Erster Band. Von Alltag und Sonne. Gedichte in Prosa. Berlin/Stuttgart 1921, S. 105–106 [entstanden 1894 oder 1897]) oder eigenständig (z. B. Friedrich de la Motte Fouqué: Der Zauberring. Ein Ritterroman. Reutlingen 1814) erschienen sind. Ausschließlich in Zeitschriften publizierte Texte sind in beiden Korpora nicht enthalten, ebenso wenig Minnesanganthologien, die nicht bereits bei Grosse und Rautenberg verzeichnet sind.

4.2.2 ‚Bragur‘ und ‚Idunna und Hermode‘: Die Minnesangrezeption in Friedrich David Gräters *Altertumszeitschriften*

Der Bestand an Zeitschriften und Periodika,²⁵⁸ in denen Minnesangrezeptionszeugnisse publiziert werden, unterliegt innerhalb des Untersuchungszeitraums großer Veränderung. Über den gesamten Zeitraum von 1750 bis 1930 besteht keines der Publikationsorgane. Einzelne Zeugnisse erschienen in der ‚Zeitschrift für den deutschen Unterricht‘,²⁵⁹ ‚Musen-Almanachen‘ und jährlichen ‚Poetischen Blumenlesen‘,²⁶⁰ im ‚Kyffhäuser‘,²⁶¹ der ‚Iris‘,²⁶² dem ‚Morgenblatt‘,²⁶³ dem ‚Neuen Teutschen Merkur‘,²⁶⁴ im ‚Gral‘,²⁶⁵ den ‚Süddeutschen Monatsheften‘,²⁶⁶ der ‚Erwinia‘,²⁶⁷ der ‚Ähre‘,²⁶⁸ den ‚Preussischen Jahrbüchern‘²⁶⁹ sowie im ‚Apollo‘.²⁷⁰ Kaum überbetont werden kann allerdings – trotz relativ kurzer Erscheinungszeiten – die Rolle, die die von Friedrich David Gräter herausgegebenen *Altertumszeitschriften* ‚Bragur‘ und – nachfolgend – ‚Idunna und Hermode‘ bei der literarischen Rezeption des Minnesangs

258 Zur terminologischen Abgrenzung respektive deren Unsicherheit vgl. Sylvia Kall: „Wir leben jetzt recht in Zeiten der Fehde“. Zeitschriften am Ende des 18. Jahrhunderts als Medien und Kristallisationspunkte literarischer Auseinandersetzung. Frankfurt am Main 2004, insb. S. 32–35. Definiert werden Zeitschriften meist über ihre Begrenztheit hinsichtlich der Aktualität sowie der behandelten Thematik (vgl. ebd., S. 31 f.). Dies allein grenzt die Zeitschrift jedoch nicht ausreichend von Almanachen, Kalendern und – im 18. Jahrhundert ebenfalls periodisch erscheinenden – Taschenbüchern ab (vgl. ebd., S. 32). Geregelte Periodizität ist aufgrund unregelmäßiger Erscheinungsintervalle ebenfalls kein geeignetes Definitionsmerkmal (vgl. ebd., S. 33). Die Bezeichnung „Zeitschrift“ setzte „sich erst am Ende des 18. Jahrhunderts durch[...]“ (ebd., S. 32). Dem entspricht, dass Gräter selbst ‚Bragur‘ als „Magazin“, ‚Idunna und Hermode‘ als „Zeitung“ bezeichnet. Mangels besserer Definitionskriterien sei unter „Zeitschrift“ im Folgenden ein mehr oder minder geregelt erscheinendes Druckmedium bezeichnet, das sich an einen begrenzten Rezipientenkreis richtet und nicht tagesaktuelle Berichterstattung zum Ziel hat (vgl. Kall: „Wir leben jetzt recht in Zeiten der Fehde“, S. 34). Sowohl ‚Bragur‘ als auch ‚Idunna und Hermode‘ sind in diesem Sinne Zeitschriften.

259 Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 9.

260 Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 10, 11, 27, 45, 80, 81, 82, 85, 95, 101, 247, 260, 279, 292, 329.

261 Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 45, 123, 236.

262 Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 46, 81.

263 Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 95, 250, 251, 295.

264 Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 97, 253.

265 Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 164, 285, 299.

266 Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 165.

267 Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 243.

268 Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 243.

269 Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 281.

270 Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 314.

spielen. Die frühe Übersetzung der Lieder Ulrichs von Liechtenstein findet so beispielsweise von 1791 bis 1812 gänzlich in diesen Publikationsorganen statt.²⁷¹

In der Forschung wurde Gräters *Altertumszeitschriften* bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Weder Ernst Osterkamp²⁷² oder Sylvia Kall²⁷³ noch die älteren Arbeiten von Ernst Behler²⁷⁴ und Johannes Bobeth²⁷⁵ berücksichtigen ‚Bragur‘ und ‚Idunna und Hermode‘. Auch Gräter selbst ist in der Forschung nahezu in Vergessenheit geraten. Die einschlägigen Autorenlexika verzeichnen keinen Eintrag zu seiner Person, lediglich in Karl Goedeckes ‚Grundrisz zur Geschichte der deutschen Dichtung‘ findet sich eine ausführliche Bibliographie mit einem kurzen biographischen Abriss.²⁷⁶

Die Publikationszusammenhänge der Gräter'schen Periodika sind aufgrund häufig wechselnder respektive parallel geführter Titel auf den ersten Blick nicht einfach zu durchschauen. Ab 1791 erscheint ‚Bragur‘ – von Gräter und seinem ersten Mitherausgeber Böckh als „Magazin“ betitelt –,²⁷⁷ das ab dem vierten, 1796 erschienenen Band zusätzlich unter dem Titel ‚Braga und Hermode‘ mit eigener Bandzählung geführt wird. Die Bände vier bis sieben von ‚Bragur‘ entsprechen so den Bänden eins bis vier von ‚Braga und Hermode‘. Den Publikationen werden dabei schlicht zwei Vorsatzblätter vorangestellt. Der achte und letzte Band von ‚Bragur‘ schließlich ist nicht nur zugleich der fünfte Band von ‚Braga und Hermode‘, sondern erhielt zusätzlich den Titel ‚Odina und Teutona‘, unter welchem Gräter plante, das Projekt als neues Magazin fortzuführen.²⁷⁸ Dieser erste Band von ‚Odina und Teutona‘ blieb jedoch der letzte – Gräter realisierte den Plan zur Fortsetzung nicht. Ab 1812 erschien stattdessen die ursprünglich als Ergänzung zum Magazin geplante „Alterthumszeitung“, ‚Idunna und Hermode‘ vom selben Herausgeber.²⁷⁹ Gräters eigener Aussage zufolge verweisen die Titel auf den Ge-

271 Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 274.

272 Vgl. Ernst Osterkamp: Neue Zeiten – neue Zeitschriften. Publizistische Projekte um 1800. In: Zeitschrift für Ideengeschichte 1/2 (2007), S. 62–78, hier S. 64–65.

273 Vgl. Kall: „Wir leben jetzt recht in Zeiten der Fehde“, S. 53–121, 133–205, 223–288, 303–392.

274 Vgl. Ernst Behler: Die Zeitschriften der Brüder Schlegel. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Romantik. Darmstadt 1983, S. 2.

275 Vgl. Johannes Bobeth: Die Zeitschriften der Romantik. Preisschrift der Knust-Stiftung in Leipzig. Leipzig 1911. Nachdruck Hildesheim/New York 1970, S. 1.

276 Vgl. Karl Goedecke: Grundrisz zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. Zweite ganz neu bearbeitete Auflage. Nach dem Tode des Verfassers in Verbindung mit Fachgelehrten fortgeführt von Edmund Goetze. Bd. 7. Dresden 1900. Nachdruck Nendeln/Liechtenstein 1975, S. 203–216.

277 Christian Gottfried Böckh/Friedrich David Gräter: Vorbericht. In: Bragur 1 (1791), Bl. *2r–*6v, hier Bl. *2r.

278 Vgl. Friedrich David Gräter: Vorrede. In: Bragur 8 (1812), S. VII–XXX, hier S. IX.

279 Vgl. Gräter: Vorrede. In: Bragur 8, S. VIII.

genstand der Abhandlungen und bringen zugleich die Verankerung in einem nordischen Pantheon zur Geltung: „Braga war bey unsern Voreltern der Gott der Dichtkunst, aber auch der ganzen vaterländischen Gelehrsamkeit, und Hermode der Bote der Götter, welcher die Nachrichten zu überbringen hatte.“²⁸⁰ Vor allem die Wahl von Braga zeigt jedoch auch, welche Zeitgenossen Gräters Projekt inspirieren: Der Einfluss Klopstocks ist kaum zu leugnen.²⁸¹

Die Vorberichte und -reden der acht ‚Bragur‘-Bände geben einen interessanten Einblick in die zeitgenössische Wahrnehmung der Mittelalterrezeption um 1800. Gräters Motivation zur Herausgabe ist nach eigener Aussage eine dreifache: „Die Liebe zum einheimischen Alterthum, und die Begierde, dem ursprünglichen Nationalgeiste unserer Väter immer weiter in ihren litterarischen Denkmalen nachzuforschen und die dadurch erlangte Kenntniß mit unsern Zeitgenossen zu theilen.“²⁸² Erkennbar wird nicht nur eine starke Verbindung der Faszination von Mittelalter und Nationalismus, die nicht weiter überraschend ist, sowie der Wunsch, das Publikum zu bilden, sondern auch ein deutlich wertender Auswahlprozess: „Nicht alles was alt ist, ist deswegen auch schön und gut und bewundernswerth und wichtig. Wir aber wollen nur das Vorzügliche sammeln und ausstellen.“²⁸³ Von Beginn an wird ‚Bragur‘ als Medium der wissenschaftlichen und literarischen Rezeption konzeptualisiert,²⁸⁴ zwischen denen kein kategorischer Unterschied gemacht wird.²⁸⁵ Eine gewisse verlegerische Unsicherheit klingt an, wenn Böckh und Gräter von einer Ankündigung des zweiten Bandes absehen, „da wir mit diesem erst in das Publikum horchen, und seine Stimmen und Wünsche erfahren möchten.“²⁸⁶ Die Vorrede des zweiten Bandes zeugt schließlich davon, dass das Magazin wohl positiv aufgenommen wurde.²⁸⁷ Gräter schließt jedoch mit der Klage, dass „[d]er erste Band von Bragur [...] bis jetzt in vielen gelehrten Zeitungen nicht angezeigt worden“²⁸⁸ und „von den vorhandenen Recensionen aber [...] kaum zwey ausführlicher“²⁸⁹

280 Friedrich David Gräter: Vorrede. In: Bragur 4 (1796), S. V–XXXII, hier S. XXX.

281 Vgl. Hugo Moser: Schwäbische Vorromantik. Zum Ursprung des Tübinger romantischen Kreises. In: Euphorion 47 (1953), S. 147–160, hier S. 154–155.

282 Böckh, Gräter: Vorbericht, Bl. *2r.

283 Böckh, Gräter: Vorbericht, Bl. *2v.

284 Zur prinzipiellen Ununterscheidbarkeit dieser Rezeptionsformen insbesondere in der Romantik grundlegend Gisela Brinker-Gabler: Poetisch-wissenschaftliche Mittelalter-Rezeption. Ludwig Tiecks Erneuerung altdeutscher Literatur. Göppingen 1980.

285 Vgl. Böckh/Gräter: Vorbericht, Bl. *3v–*4v.

286 Böckh/Gräter: Vorbericht, Bl. *5v.

287 Vgl. Friedrich David Gräter: Vorrede. In: Bragur 2 (1792), Bl. *2r–*4v, hier Bl. *2r.

288 Gräter: Vorrede. In: Bragur 2, Bl. *3v.

289 Gräter: Vorrede. In: Bragur 2, Bl. *4r.

seien, und der Bitte, diesen Zustand künftig zu ändern.²⁹⁰ An die Stelle des allgemeinen Beifalls des Publikums treten jedoch bereits in der Vorrede zu Band drei mehrere Befürworter des Projekts, von denen einer als Gönner auftritt:

Die aus öffentlichen Blättern bereits bekannte Aufmerksamkeit und Unterstützung, welche der erlauchte Graf von Herzberg, dieser patriotische Beschützer der Wissenschaften und selbst im Greisenalter unermüdete Beförderer Teutscher Gelehrsamkeit und Teutschen Fleißes, unserm Unternehmen gewährt hat; [...] Der schriftliche Beyfall eines Dalbergs und der öffentliche eines Herders, würden uns schon nebst den Stimmen der gelehrten Beurtheiler Sporn genug seyn, unsere ganze Kraft zur Fortsetzung und Vervollkommenung dieses Werkes anzuwenden, wenn uns auch nicht die schätzbaren Beyträge und Verwendungen der gelehrten Vaterlandsfreunde hiezu die schönste Aussicht eröffnet hätten.²⁹¹

Bei dem genannten Grafen von Herzberg handelt es sich vermutlich um Ewald Friedrich von Hertzberg, der „[i]m bewußten Gegensatz zu Friedrich der Große [sic] [...] ein lebhaftes deutsches Nationalgefühl und ein inneres Verhältnis zu deutscher Sprache, Geschichte und Literatur“²⁹² besaß. Gräters Betonung „Teutscher“ Tugenden könnte auf dessen Abhandlung über die „Ueberlegenheit der Teutschen über die Römer“²⁹³ bezogen sein. Auch Gräters Verweis auf das Greisenalter des Gönners passt zu Ewald von Hertzberg – dieser war 1794 69 Jahre alt und verstarb ein Jahr später. Dass Gräter keine Einschränkung auf einen Rezipientenkreis innerhalb Preußens intendiert, wird deutlich, wenn er Karl Theodor von Dalberg und Johann Gottfried Herder als weitere Befürworter nennt. Dalberg war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Vorrede Koadjutor von Konstanz,²⁹⁴ Herder Hofprediger und Generalsuperintendent in Weimar.²⁹⁵ Gräter weist seinem Zeitschriftenprojekt damit deutlich einen wissenschaftlichen Anspruch zu,

²⁹⁰ Vgl. Gräter: Vorrede. In: Bragur 2, Bl. *4r.

²⁹¹ Friedrich David Gräter: Vorrede. In: Bragur 3 (1794), Bl. *2r–*5v, hier Bl. *2v–*3r.

²⁹² Stephan Skalweit: Art. ‚Hertzberg, Ewald Graf von‘. In: Neue Deutsche Biographie 8 (1969), S. 715–717, hier S. 717.

²⁹³ Abhandlung worin man die Ursachen der Ueberlegenheit der Teutschen über die Römer zu entwickeln, und zu beweisen sucht, daß der Norden des alten Teutschlands zwischen dem Rhein und der Weichsel und vorzüglich die gegenwärtige Preußische Monarchie das Stammland der heroischen Nationen gewesen sei, welche in der berühmten Völker-Wanderung das Römische Reich zerstöret und die Haupt-Staaten des heutigen Europa gegründet und bevölkert haben. Abgelesen in der öffentlichen Versammlung der Akademie der Wissenschaften und schönen Künste zu Berlin, den 27. Januar 1780, von dem Königl. Staats-Minister und Mitglieder der Akademie E. F. von Herzberg. Aus dem Französischen übersezt. Berlin o. J.

²⁹⁴ Vgl. Ludwig Lenhart: Art. ‚Dalberg, Carl Theodor Freiherr von‘. In: Neue Deutsche Biographie 3 (1957), S. 489–490.

²⁹⁵ Vgl. Hans-Wolf Jäger: Art. ‚Herder, Johann Gottfried‘. In: Neue Deutsche Biographie 8 (1969), S. 595–603.

der durch namhafte Unterstützer aus verschiedenen Kontexten gestützt werden soll – die Auswahl dieser Unterstützer weist aber auch auf ein nationalpatriotisches politisches Bestreben Gräters hin.

Der vierte Band beginnt mit einem „Verzeichnis der Subscribenten und Beförderer dieses Magazins“,²⁹⁶ das durchaus prominente Namen enthält: neben mehreren Mitgliedern der herzoglichen Familie zu Sachsen-Weimar und Eisenach²⁹⁷ stehen Gleim, Goethe,²⁹⁸ (erneut) Herder²⁹⁹ und Wieland.³⁰⁰ Allein die Tatsache, dass mit dem vierten Band von ‚Bragur‘ – respektive dem ersten von ‚Braga und Hermode‘ – auf ein Subskriptionsprinzip umgestellt wurde,³⁰¹ zeigt, dass andernfalls kein sicherer Absatzmarkt vorhanden gewesen wäre, verlegerische Sicherheit folglich auf diesem Weg geschaffen werden musste. Dies ist jedoch eine bekannte, wenn auch nicht unproblematische Vermarktungsstrategie von Periodika dieser Zeit³⁰² und lässt somit für sich genommen nicht auf abflachendes Interesse an mittelalterlicher Literatur schließen. Zwischen Band fünf, der keine eigene Vorrede, sondern lediglich einen Nachruf auf Gräters zweiten Mitherausgeber enthält,³⁰³ und Band sechs liegt eine zweijährige Unterbrechung, die jedoch „nicht aus Schuld des Publikums, noch aus Mangel an Beyträgen oder eigenem Fleiße“³⁰⁴ entstanden, sondern privaten Umständen geschuldet war.³⁰⁵ Auffällig ist, dass Gräter in dieser Vorrede den ursprünglichen Titel des Magazins verwendet, nicht den neueren, den es seit dem vierten Band zusätzlich trägt.³⁰⁶ Den siebten Band wiederum beginnt Gräter damit, zu betonen, wie groß das Publikumsinteresse an ‚Bragur‘ sei: „Mehrere Freunde und Mitarbeiter dieses Magazins legten mir die Fortsetzung desselben ziemlich ernsthaft und nachdrücklich ans Herz.“³⁰⁷ Generell scheint Gräter angesichts der länger werdenden Erscheinungsintervalle in Erklärungsnot gekommen zu sein, denn er bittet im letzten Absatz der Vorrede

296 Gräter: Vorrede. In: Bragur 4, S. V.

297 Vgl. Gräter: Vorrede. In: Bragur 4, S. V.

298 Vgl. Gräter: Vorrede. In: Bragur 4, S. VIII. Die Subskription Goethes wird im Subscribentenverzeichnis zu Band fünf erneut erwähnt – vordergründig als Korrektur des unterschlagenen Adelszusatz in Band vier (vgl. Friedrich David Gräter: Vorbericht. In: Bragur 5 [1797], S. V–VIII, hier S. VI.).

299 Vgl. Gräter: Vorrede. In: Bragur 4, S. IX.

300 Vgl. Gräter: Vorrede. In: Bragur 4, S. XVI.

301 Vgl. Gräter: Vorrede. In: Bragur 4, S. XXX.

302 Vgl. Kall: „Wir leben jetzt recht in Zeiten der Fehde“, S. 29–30.

303 Vgl. Gräter: Vorbericht. In: Bragur 5, S. VII–VIII.

304 Friedrich David Gräter: Vorrede. In: Bragur 6 (1800), zweyte Abtheilung, S. V–VII, hier S. V.

305 Vgl. Gräter: Vorrede. In: Bragur 6, S. V–VI.

306 Vgl. Gräter: Vorrede. In: Bragur 6, S. V und VI.

307 Friedrich David Gräter: Vorrede. In: Bragur 7 (1802), erste Abtheilung, S. V–VI, hier S. V.

zu bedenken, daß es bey einer Zeitschrift dieser Art nicht jedesmal auf schnelle Bekanntmachung eines Aufsatzes ankommt, und daß es billig der Beurtheilung des Herausgebers überlassen seyn muß, zu welcher Zeit und in welcher Gesellschaft dieser oder jener Aufsatz am besten erscheinen möchte.³⁰⁸

Über einen Mangel an Beiträgern oder Abnehmern klagt Gräter hingegen wohlgermerkt nicht. Auch in der Vorrede des achten und letzten Bandes von ‚Bragur‘ betont Gräter erneut die Zustimmung des Publikums sowie dessen Drängen auf Wiederaufnahme des Magazins.³⁰⁹ Auch diese Vorrede kommt nicht ohne die Nennung bekannter Befürworter des Projekts aus: Niemand anderem als Herder habe Gräter das Versprechen gegeben, ‚Bragur‘ fortzusetzen.³¹⁰

In dieser letzten Vorrede bietet Gräter darüberhinaus einen Abriss der wissenschaftlichen und literarischen Mittelalterrezeption,³¹¹ der erneut zeigt, wie wenig zwischen diesen beiden Rezeptionsformen differenziert wurde. Im Gegenteil erlegt Gräter auch der literarischen Rezeption wissenschaftliche Standards auf, wenn er Achim von Arnim und Clemens Brentano zwar lobend erwähnt, zugleich aber um „genaue Nachweisungen auf ihre Quellen“³¹² bittet. Die literarische Übersetzung aus dem Mittelhochdeutschen sieht Gräter zehn Jahre nach der Publikation des ersten Bandes unter gänzlich anderen Vorzeichen,

da nach dem Urtheil des Herrn von der Hagen [...] alle die früheren Nachbildungen der Minnelieder von Gleim, Miller, Haug, Conz, mir und andern, durch die Minnelieder des Herrn Tieck [sic] nicht nur überflüssig, sondern geradezu vernichtet werden.³¹³

Dieses Urteil von der Hagens hindert Gräter jedoch nicht daran, ‚Idunna und Hermode‘, die keinerlei Vorreden oder sonstige kommentierende Paratexte erhält, mit der Übersetzung eines Minnelieds von Johann Christoph Friedrich Haug zu beginnen und in späteren Ausgaben weitere zu veröffentlichen. Diese Übersetzungen sind dabei ebensowenig auf Wortebene gebunden wie vor von der Hagens

³⁰⁸ Gräter: Vorrede. In: Bragur 7, S. VI.

³⁰⁹ Vgl. Gräter: Vorrede. In: Bragur 8, S. VII.

³¹⁰ Vgl. Gräter: Vorrede. In: Bragur 8, S. VII.

³¹¹ Vgl. Gräter: Vorrede. In: Bragur 8, S. X–XI und XIII–XXI.

³¹² Gräter: Vorrede. In: Bragur 8, S. XXI.

³¹³ Gräter: Vorrede. In: Bragur 8, S. XXVIII. Gräter nimmt damit Bezug auf eine Äußerung von der Hagens in dessen Ausgabe des *Nibelungenliedes* von 1807: „Alle früheren [vor Tiecks ‚Minneliedern‘, A. B.], liebenswürdig nachlässigen Nachbildungen der Minnelieder von Gleim, Miller, Haug, Conz, Gräter, Bökh, Hermes u. a. (besonders in Bragur) werden durch jene [Tiecks, A. B.] überflüssig und vernichtet“ (Friedrich Heinrich von der Hagen: Anhang. In: *Der Nibelungen Lied*. Hrsg. von dems. Berlin 1807, S. 467–527, hier S. 477 f., Anm. 19).

Urteil. Genausowenig handelt es sich um Ergänzungen zu Tieck.³¹⁴ Gräter hält folglich bewusst gegen von der Hagen an einem freieren Übersetzungsstil fest.

Neben Minnesang- und Lyrikübersetzungen werden in Gräters Zeitschriften Texte verschiedensten Inhalts veröffentlicht: Wissenschaftliche Abhandlungen zur nordischen Literatur³¹⁵ und der Geschichte der deutschsprachigen Literatur im Mittelalter³¹⁶ stehen neben Handschriftentranskriptionen³¹⁷ und Übersetzungen, Nachdichtungen und Nacherzählungen längerer³¹⁸ wie auch kürzerer literarischer Formen verschiedener Herkunft.³¹⁹ Diese Verbindung von wissenschaftlicher und literarischer Mittelalterrezeption, deren Interesse dem gesamten europäischen Kontinent und Skandinavien gilt, bleibt über den gesamten Publikationszeitraum bestehen, auch wenn sich das quantitative Verhältnis der Teilbereiche durchaus von Band zu Band unterscheidet. Eine systematische Unterscheidung wird dabei nur zwischen Abhandlungen und literarischen Texten getroffen, ob es sich bei Letzteren um Übersetzungen oder Wiedergaben des Originals handelt, wird nicht zuverlässig kenntlich gemacht.

Über den gesamten Publikationszeitraum von 1792 bis 1812 sind in „Bragur“ Texte enthalten, die sich grob den folgenden Kategorien zuordnen lassen (vgl. Diagramm 24).

Unter „Nachrichten“ fallen dabei höchst unterschiedliche Kurztexte: die Spanne reicht von Publikationsankündigungen über Rezensionen bis zu Todesanzeigen. Auch die (prä- oder populär-)wissenschaftlichen „Aufsätze“ stammen aus höchst unterschiedlichen Bereichen: neben sprach- oder literaturgeschichtlichen Abhandlungen stehen historiographische Beiträge und Interpretationen. „Übersetzungen“ und „Transkriptionen“ sind von alt-, mittel- und frühneuhochdeutschen sowie lateinischen, dänischen und isländischen Texten enthalten. Betrachtet man die Anteile der verschiedenen Kategorien im zeitlichen Verlauf, fällt auf, dass der Anteil der Übersetzungen sukzessive geringer wird, „Nachdichtungen und Zusammenfassungen“, die stärker modifizierend in den Prätext eingreifen, erst ab 1796 überhaupt enthalten sind und den Nachrichten und Transkriptionen immer mehr Raum gewährt wird (vgl. Diagramm 25).

314 Ausführlich zum Verhältnis der Übersetzungen Friedrich Haugs zu denjenigen Tiecks s. u. Kap. 5.2.1.

315 Vgl. Ueber den Geist der Nordischen Dichtkunst und Mythologie. Erster Brief. Von ebendemselben [d. i. Friedrich David Gräter, A. B.]. In: Bragur 1 (1791), S. 55–87.

316 Vgl. Gang der ersten deutschen Schriftstellerey bis zum Ende der Minnesingerepoche. Eine Abhandlung von Böckh. In: Bragur 1 (1791), S. 88–150.

317 Vgl. Dit is van den doden koningen Ind [sic] van den leuenden [sic] koyngen. In: Bragur 1 (1791), S. 369–378.

318 Vgl. Friedrich David Gräter: Tyrfing, oder das Zwergengeschmeide. Ein Nordischer Kämpferroman. In: Bragur 1 (1791), S. 160–192. Der Roman ist zur Fortsetzung in den folgenden Bänden des Magazins konzipiert.

319 Vgl. o. A.: Der im Meth ertrunkene König. Aus der Ynglinga-Saga. In: Bragur 1 (1791), S. 219–221.

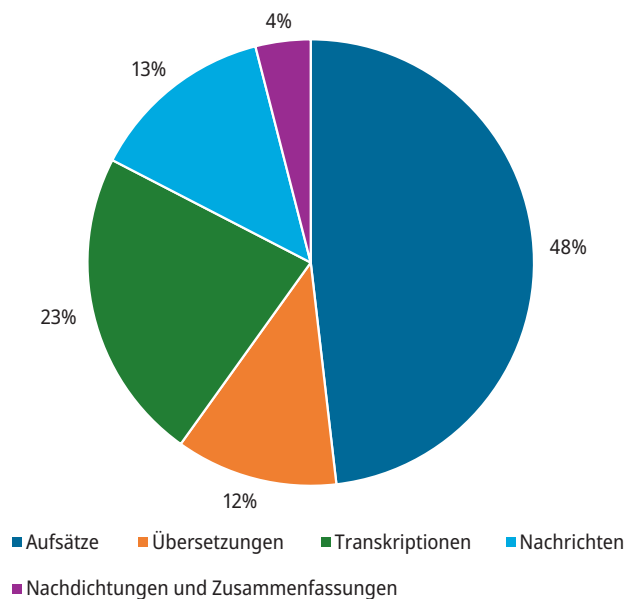


Diagramm 24: Verteilung der Inhalte in ‚Bragur‘.

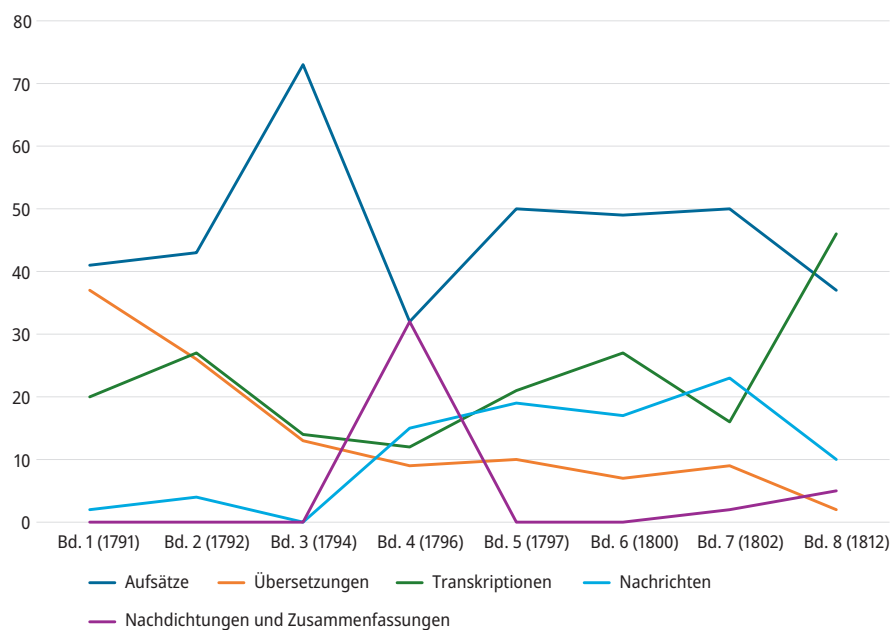


Diagramm 25: Anteil der Inhalte in ‚Bragur‘ in Prozent.

Die verschiedenen Inhalte in ‚Idunna und Hermode‘ ähneln dem insofern, als die Mischung der im modernen Wissenschaftssystem ausdifferenzierten Fachdisziplinen dieselbe ist und (prä- und populär-)wissenschaftliche Aufsätze in etwa die Hälfte der publizierten Texte stellen (vgl. Diagramm 26).

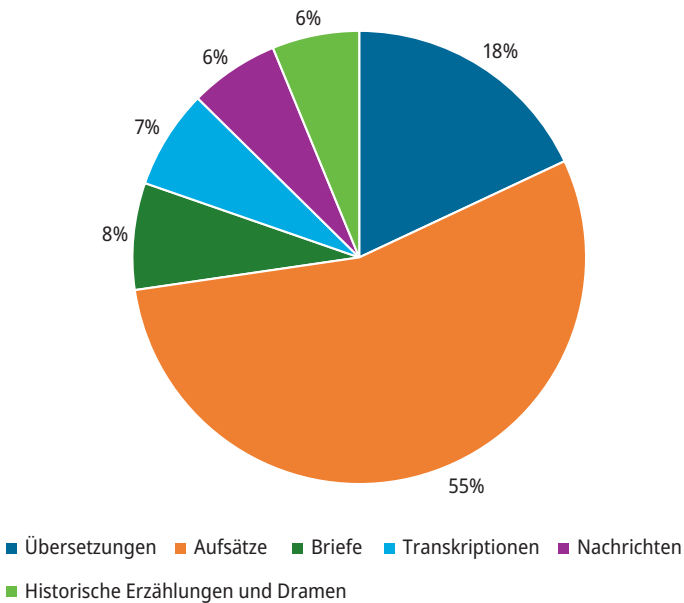


Diagramm 26: Verteilung der Inhalte in ‚Idunna und Hermode‘.

Die beiden Periodika unterscheiden sich jedoch darin, dass in ‚Idunna und Hermode‘ die Veröffentlichung von Briefen und Briefwechseln deutlich als eigene inhaltliche Kategorie auszumachen sind. Auch werden in dieser Zeitung ab 1814 historische Erzählungen und Dramen veröffentlicht, Nachdichtungen oder Zusammenfassung mittelhochdeutscher oder nordischer literarischer Texte finden sich jedoch nicht mehr. Wie bereits in ‚Bragur‘ zeigt sich auch in ‚Idunna und Hermode‘ der Trend, Übersetzungen weniger, Aufsätzen dagegen mehr Raum einzuräumen (vgl. Diagramm 27).

Es entsteht der Eindruck einer zunehmenden Verwissenschaftlichung des Periodikums, der sich auch in den Beiträgern äußert, zu denen Friedrich Heinrich von der Hagen und Bernhard Docen zählen. Unmittelbar neben diesen frühen wissenschaftlichen Beiträgen stehen über den gesamten Publikationszeitraum literari-

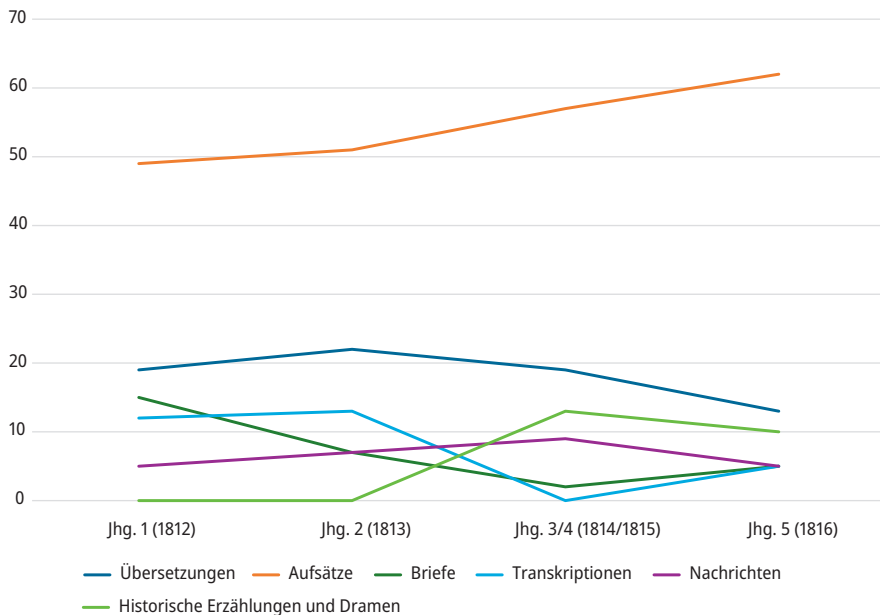


Diagramm 27: Anteil der Inhalte in ‚Idunna und Hermode‘ in Prozent.

sche Rezeptions- und Bezugsformen wie Johann Christoph Friedrich Haugs Minneangübersetzungen, die im Folgenden nähere Betrachtung verdienen.³²⁰

Das enge Zusammenspiel von wissenschaftlichen Anfängen und kreativer Auseinandersetzung kennzeichnet nicht nur Gräters Magazine, sondern auch die Rezeption mittelalterlicher Lyrik durch Ludwig Tieck in dessen Anthologie ‚Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter‘;³²¹ es kann folglich als Charakteristikum des Mittelalterbezuges um 1800 gelten.

4.2.3 Von Tieck bis Zoozmann: Übersetzungen mittelhochdeutscher Lyrik in Anthologien

Unter den Anthologien fallen – wie die Darstellung der Rezeption einzelner Minnesänger im vorangegangenen Kapitel zeigt – aufgrund ihres Umfangs drei besonders auf: die ‚Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter‘ (1803) von Ludwig

³²⁰ Vgl. Kap. 5.

³²¹ Grundlegend vgl. Brinker-Gabler: Poetisch-wissenschaftliche Mittelalter-Rezeption, S. 69–100.

Tieck, das ‚Buch der Lieder aus der Minnezeit‘ (1872) von Wilhelm Storck und die Sammlung ‚Der Herrin ein Grüßen‘ (1915) von Richard Zoozmann. Während Tiecks ‚Minnelieder‘ bekanntermaßen auf Bodmers und Breitingers Edition des Codex Manesse basieren,³²² hat die Forschung bisher nicht nach den Vorlagen der beiden anderen Anthologien gefragt. Neben den Quellen der beiden späteren Anthologien ist auch deren Konzeption im Vergleich zur besser erforschten Anthologie Tiecks zu erarbeiten.

Tieck ordnet den Minnesang programmatisch in ein romantisches Dichtungskonzept ein.³²³ Die von ihm übersetzten – oder besser: transkribierten – Lieder seien Teil der „Einen Poesie“,³²⁴ die überzeitlich, allgemein und intuitiv verständlich sei, denn diese Poesie sei

nichts weiter, als das menschliche Gemüth selbst in allen seinen Tiefen, jenes unbekannte Wesen, welches immer ein Geheimniß bleiben wird, das sich aber auf unendliche Weise zu gestalten sucht, ein Verständniß, welches sich immer offenbaren will, immer von neuem versiegt, und nach bestimmten Zeiträumen verjüngt und in neuer Verwandlung wieder hervortritt.³²⁵

Tiecks Selbstverständnis nach agiert er dabei „nicht als Übersetzer, sondern als Kurator einer Ausgabe“.³²⁶ Die Konzeption, Ähnliches zu Ähnlichem zu stellen, Abwechslung über unterschiedliche Vers- und Strophenformen zu schaffen und von leicht verständlichen zu schwerer verständlichen wieder zurück zu leicht verständlichen Texten zu gelangen, hat Volker Mertens herausgestellt.³²⁷ Mertens hält ebenso fest, Tieck kenne „noch nicht die Fokussierung auf die großen Namen“.³²⁸ Zu bemerken ist jedoch, dass bei den 73 von Tieck berücksichtigten Sängern durchaus Unterschiede im Umfang bemerkbar sind. Am umfangreichsten repräsentiert werden die Œuvres Walthers von der Vogelweide und Johannes Hadlaubs (jeweils 15 ein- oder mehrstrophige Lieder),³²⁹ gefolgt von Ulrich von Liechtenstein (12 ein-

322 Ausführlich zu Tiecks Quellen und dem Verhältnis der einzelnen Lieder in Bodmers und Breitingers Ausgabe zur handschriftlichen Überlieferung in C vgl. Mertens: Minnesangs zweiter Frühling, S. 161 und 170–179.

323 Ausführlich zum Konzept der „Einen Poesie“ und der Reaktion der Romantiker auf Tiecks Konzeption vgl. Uwe Meves: ‚Altdeutsche‘ Literatur. In: Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Claudia Stockinger/Stefan Scherer. Berlin/Boston 2016, S. 207–218, hier S. 209–210.

324 Tieck: Minnelieder, S. I und II.

325 Tieck: Minnlieder, S. II.

326 Mertens: Minnesangs zweiter Frühling, S. 162.

327 Vgl. Mertens: Minnesangs zweiter Frühling, S. 162.

328 Mertens: Minnesangs zweiter Frühling, S. 164.

329 Vgl. Tieck: Minnelieder, S. 191–206 und 243–262.

oder mehrstrophige Lieder)³³⁰ und Reinmar (10 ein- oder mehrstrophige Lieder),³³¹ wodurch diese Sänger allein durch den Umfang der Korpora hervorgehoben werden. Dass Tiecks Übersetzungskonzept der absoluten Textnähe seiner Faszination für die Form einerseits und dem romantischen Poesieverständnis andererseits geschuldet ist, stellt Mertens schlüssig dar.³³²

Folgt man Michael Rother, ging von Tiecks ‚Minneliedern‘ „[d]er entscheidende Impuls zur Rezeption des Minnesangs und speziell der Manesseschen Handschrift [...] aus“.³³³ Fasst man diesen Impuls als explizit nicht an Verkaufszahlen gekoppelt, so ist dem zuzustimmen. Was den zeitgenössischen Publikumerfolg angeht, hebt Stefan Scherer zu Recht hervor, dass Tiecks literarische Mittelalterrezeptionen „weitaus weniger erfolgreich gewesen sind als die daran anknüpfenden Adaptationen von Arnim und Brentano“.³³⁴ Zentrales Element nach Scherer ist die von Tieck angestrebte Popularität.³³⁵

Popularität soll [...] ermöglicht werden kraft einer sekundär erzeugten Verständlichkeit durch diese Fremdartigkeit [der mittelalterlichen Lyrik, A. B.] hindurch, indem die Lieder ihre ‚Künstlichkeit‘ wie Musik bezaubernd überspielen. In diesem Sinn stellt Tieck sein Anthologie-Projekt in die Popularisierungsdebatte um 1800 ein, ohne damit die Kunstidee bzw. die Autonomie der romantischen Poesie preiszugeben. Er macht mittelalterliche Lyrik für den zeitgenössischen Leser verfügbar, indem er sie nach Maßgabe der romantischen Stimmungslirik *umgestaltet* und auf diese Weise ihre historische Alterität abmildert. Diese Aktualisierung begründet das Versprechen, für ein breiteres Publikum attraktiv sein zu können.³³⁶

330 Vgl. Tieck: Minnelieder, S. 126–144.

331 Vgl. Tieck: Minnelieder, S. 211–220. Diese Unterschiede im Umfang gehen auch aus Mertens' Übersicht hervor (vgl. Mertens: Minnesangs zweiter Frühling, S. 175–176). In der Analyse gewichtet Mertens die Abwertung Reinmars durch Tieck (vgl. Tieck: Minnelieder, S. XXIX) stärker, indem in der quantitativen Auswertung nur von Tieck aufgenommene mehrstrophige Lieder berücksichtigt, Einzelstrophen jedoch übergeht (vgl. Mertens: Minnesangs zweiter Frühling, S. 164). Dass für das darauffolgend betrachtete Korpus Walthers von der Vogelweide nur Strophen, keine Lieder gezählt werden (vgl. ebd.), lässt die Diskrepanz größer erscheinen als sie tatsächlich ist: In Mertens Darstellung stehen 7 Lieder 45 Strophen gegenüber, folgt man Tiecks Liednummerierung ist das Verhältnis dagegen 10 zu 15.

332 Vgl. Mertens: Minnesangs zweiter Frühling, S. 165–169.

333 Rother: Die literarische Rezeption von Bodmer bis Keller, S. 400.

334 Stefan Scherer: Populäre Künstlichkeit. Tiecks *Minnelieder*-Anthologie im Kontext der Popularisierungsdebatte um 1800. In: Rezeptionskulturen. Fünfhundert Jahre literarischer Mittelalterrezeption zwischen Kanon und Populärkultur, Hrsg. von Mathias Herweg/Stefan Keppler-Tasaki. Berlin/Boston 2012, S. 89–111, hier S. 90.

335 ‚Popularität‘ respektive das zugehörige Adjektiv ‚populär‘ wird dabei als „synonym mit ‚leicht fasslich‘, ‚gemeinverständlich‘, ‚volkstümlich‘“ verstanden (Scherer: Populäre Künstlichkeit, S. 95).

336 Scherer: Populäre Künstlichkeit, S. 93. Kursivierungen ebd.

Scherer schlussfolgert, dass dieser Popularitätsanspruch „erst im künstlich erzeugten ‚Volksliedton‘, den Arnim und Brentano in *Des Knaben Wunderhorn* begründen werden“, ³³⁷ erfüllt werden wird. Dieser ‚Volksliedton‘ werde „als ‚Kunstton‘ durch Anverwandlung auch von Gedichten aus dem Mittelalter dann in der Lyrik des 19. Jahrhunderts – von Eichendorff über Heine und Mörike bis Storm – tatsächlich populär“. ³³⁸ Tiecks Wünsche nach Popularität mögen sich damit erfüllt haben – als Rezeption des Minnesangs ist der Volksliedton allein dagegen nicht mehr zu fassen. ³³⁹

Tieck beeinflusste nicht nur Achim von Arnim und Clemens Brentano mit seinen ‚Minneliedern‘ – wobei Brentanos Reaktion freilich zunächst in einer gezielten Abgrenzung bestand –, ³⁴⁰ sondern regte laut Bernd Weil auch Ludwig Uhlands Walther-Biographie an. ³⁴¹ Konkrete Belege weiß Weil allerdings nicht zu nennen. Unabhängig von den direkten Einflüssen, die Tiecks Anthologie hatte, kann die quantitative Analyse der Minnesangrezeption in den darauffolgenden Jahren zeigen, dass nach deren Erscheinen ein Aufschwung zu verzeichnen ist – bei aller Problematik der organologischen Metapher ist Mertens These zuzustimmen, dass Tiecks Anthologie „Minnesangs zweiten Frühling ein[läutete]“. ³⁴² Die ‚Minnelieder‘

337 Scherer: Populäre Künstlichkeit, S. 111. Kursivierung ebd.

338 Scherer: Populäre Künstlichkeit, S. 111.

339 Vor allem über den Begriff des Liedes ist die Rezeption des Minnesangs um 1800 durchaus mit der Vorstellung von Volksliedern verbunden. Koller arbeitet heraus, dass sowohl in der wissenschaftlichen als auch der literarischen Rezeption des Minnesangs Ansätze, die Minne- als Volkslieder verstehen, mit solchen konkurrieren, die eine strikte Trennung der beiden lyrischen Gattungen fordern (vgl. Koller: Minnesang-Rezeption um 1800, S. 296–308). Während Tiecks Popularitätskonzept zu Ersterem tendiert (vgl. ebd., S. 297), grenzt Arnim im Kontext der Kritik Bernhard Docens am ‚Wunderhorn‘ Minnelied und Volkslied deutlich voneinander ab (vgl. ebd., S. 307). Bereits im Nachwort des ersten Bandes legt Arnim sein Volksliedkonzept dar, das keinen Raum für Minnelieder lässt. Die von ihm gesammelten Volkslieder sollen ausdrücklich aus den „unteren Klassen“ (Ludwig Achim von Arnim: Von Volksliedern. An Herrn Kapellmeister Reichert. In: *Des Knaben Wunderhorn*. Alte deutsche Lieder. Erster Theil. Hrsg. von dems., Clemens Brentano. Heidelberg ²1819. Neudruck der Originalausgabe Meersburg 1928, S. 435–474, hier S. 459) stammen, die seiner Ansicht nach wichtigste Quelle stammt aus dem 16. Jahrhundert (vgl. Arnim: Von Volksliedern, S. 439, Anm. [unnummeriert]). Wesentlich an Arnims Konzept sind nationalistische Bestrebungen (vgl. ebd., S. 453 f.), bei denen die „Sprachtrennung“ von zentraler Bedeutung ist, „die auf lange Zeit alles Hohe und Herrliche vom Volke trennte“, was letzten Endes zur „Nichtachtung des besseren poetischen Theiles vom Volke“ und somit dazu geführt habe, dass „dem neueren Deutschland großentheils Volkspoesie [mangelt]“ (ebd., S. 461). Die Traditionslinie von Tieck zu Arnim und Brentano ist somit nur mit Blick auf die angestrebte Popularisierung der publizierten Lieder gerechtfertigt, nicht jedoch in Hinblick auf den Rezeptionsgegenstand.

340 Vgl. Brinker-Gabler: Poetisch-wissenschaftliche Mittelalter-Rezeption, S. 167–169.

341 Vgl. Weil: Die Rezeption des Minnesangs in Deutschland seit dem 15. Jahrhundert, S. 225.

342 Mertens: Minnesangs zweiter Frühling, S. 169.

stehen am Beginn einer Phase der vermehrten literarischen Rezeption des Minnesangs. Wie aus dem Vorangegangenen deutlich wurde, ist Tiecks Minnesangrezep- tion gut erforscht. Tiecks Anthologie wurde daher kein Kapitel gewidmet, sie dient ausschließlich als Vergleichsfolie für die im Folgenden näher zu untersuchenden Anthologien von Wilhelm Storck und Richard Zoozmann.

4.2.3.1 Wilhelm Storck: Buch der Lieder aus der Minnezeit (1872)

Der heute weitgehend in Vergessenheit geratene Minnesangrezipient Wilhelm Storck war seit 1868 Professor der deutschen Sprache und Literatur in Münster.³⁴³ Neben dem im Folgenden näher analysierten ‚Buch der Lieder aus der Minne- zeit‘³⁴⁴ veröffentlichte er 1868 eine zweisprachige Ausgabe der Lieder dessen von Sachsendorf.³⁴⁵ Der literarische Ruf als Übersetzer, den er sich unter Zeitgenossen wohl erworben hatte,³⁴⁶ hat die Zeiten nicht überdauert, so verzeichnet keines der einschlägigen Literatur- und Autorenlexika einen Eintrag zu seiner Person.

Das 1872 erschienene ‚Buch der Lieder aus der Minnezeit‘ enthält Übersetzun- gen von Einzelstrophen, Liedteilen und Liedern von – folgt man bei deren Identi- fizierung Storck – 157 mittelalterlichen Autoren sowie 17 Strophen und Liedern, die laut Storck unbekannten Autoren zuzuweisen sind. Modernen wissenschaftli- chen Standards würde Storcks Autorschaftskonzept freilich nicht standhalten: So verzeichnet er etwa Winsbeke und Winsbekin als Dichter/-in, ebenso „Neune“ und übersetzt ein siebenstrophiges Lied, als dessen Autor er Niune im Anschluss an von der Hagen und damit an den Codex Manesse identifiziert.³⁴⁷ Der von Storck übertragene Auszug aus dem Minneleich³⁴⁸ ist in C außerdem im Rudolf von Rotenburg-Korpus überliefert. Da eine historische Person namens Niune ur- kundlich nicht greifbar, das unter diesem Namen in A und C überlieferte Korpus außerdem sehr heterogen ist, geht die Forschung inzwischen davon aus, dass es sich bei Niune nicht um einen Dichter, sondern um ein Vortrags- oder Sammler-

³⁴³ Vgl. Meyers Konversations-Lexikon. 4. Aufl. Leipzig 1885–1892. Bd. 2, S. 352.

³⁴⁴ Ob es sich bei diesem Titel um eine Anspielung auf Heinrich Heines 1827 erstveröffentlichtes ‚Buch der Lieder‘ handelt, ist nicht zu rekonstruieren. Wäre dies der Fall, läge eine Sekundärre- zeption bei gleichzeitiger Rückbesinnung auf den Hypotext oder womöglich eine implizite Kritik an Heines textfernem Minnesangbezug vor.

³⁴⁵ Der von Sachsendorf. Carmina quot supersunt recognovit emendavitque Frid. Guil. Paul. Storck. Monasterii 1868.

³⁴⁶ Vgl. Meyers Konversations-Lexikon, S. 352.

³⁴⁷ Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 56–57. Der Prätext findet sich in HMS II, S. 171.

³⁴⁸ Zur Tendenz zur Gattungsmischung in Anthologien s. o. Kap. 4.1.4.

korpus handelt.³⁴⁹ Gleiches gilt für Gedrut und Geltar,³⁵⁰ die Storck ebenfalls als Dichter verzeichnet. Auch die 17 unbekannten Autoren erhalten Strophen, die einer kritischen Prüfung nicht standhalten: Im Anschluss an ‚Des Minnesangs Frühling‘ übersetzt Storck die in B und C Kaiser Heinrich zugeschriebenen – Storck hält die Überlieferung für „irrig[]“³⁵¹ – Strophen als anonyme, trägt Kaiser Heinrich VI. aber dennoch als Autor in das Dichterverzeichnis ein,³⁵² sodass die entsprechenden Übersetzungen im Verzeichnis doppelt erscheinen. Ähnlich gelagert ist der Fall der Strophe, die Storck als angebliche Antwort eines Ungenannten an Friedrich den Knecht aufnimmt,³⁵³ den er unmittelbar davor übersetzt.³⁵⁴ Was Storck so zu einem fünfstrophigen Lied und einer einstrophigen Antwort werden lässt, ist bei von der Hagen schlicht ein sechsstrophiges Lied Friedrichs des Knechts.³⁵⁵

Das bereits erwähnte Dichterverzeichnis ist alphabetisch nach – von Storck offenbar als solche verstandenen – „Nachnamen“, d. h. nach Herkunftsbezeichnungen der Dichter geordnet.³⁵⁶ Dies entspricht der Ordnung, die auch von der Hagen im Register pflegt, ist folglich für das 19. Jahrhundert nicht ungewöhnlich. Befremdlich ist, dass auch Attribute konsequent als Eigennamen behandelt werden – Friedrich der Knecht ist im Dichterverzeichnis also unter K, Rudolf der Schreiber wie auch der tugendhafte Schreiber sind unter S zu finden. Ob dies auf Unverständnis Storcks zurückzuführen ist oder als Erleichterung für fachfremde Rezipienten intendiert war, lässt sich nicht ermitteln.

Im Hauptteil sind die Texte allerdings weder alphabetisch noch der Vorlage entsprechend geordnet, sondern in neun thematische Kapitel unterteilt. Anstelle der (vermeintlichen) überzeitlichen Verständlichkeit, die Tieck als Ordnungskriterium diente, tritt folglich der Inhalt der Lieder, der entsprechend vielfältig dargestellt wird. Eine feingranularere Ordnung – etwa der Chronologie oder des Alphabets nach – findet innerhalb der Kapitel nicht statt. Das erste Kapitel „Umschau und Einblick“ eröffnet eine Übersetzung von Walthers von der Vogelweide

349 Vgl. Niune. Autorkommentar. Hrsg. von Simone Leidinger u. a. In: LDM. <http://ldm-digital.de/autoren.php?au=Niune>. Kommentar veröffentlicht am 24.01.2022; zuletzt geändert am 14.06.2022 (letzter Zugriff am 01.09.2022).

350 Vgl. Autorkommentar ‚Niune‘. Storck übersetzt zwei respektive eine Strophe (vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 113–114 und 227).

351 Storck: Buch der Lieder, S. 141 und 253.

352 Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. XXI.

353 Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 226.

354 Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 225.

355 Vgl. HMS II, S. 169.

356 Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. XIX–XXVI.

Ir sult sprechen willekomen (HMS I, S. 242 f.),³⁵⁷ wobei Storck die sechste und letzte Strophe tilgt, die sowohl von der Hagen als auch Lachmann verzeichnen.³⁵⁸ Das zweite, „Sinnen und Sehnen“, beginnt mit einer Strophe des Kürenbergers, die durch einfache Anführungszeichen als Figurenrede gekennzeichnet ist.³⁵⁹ Es folgen überwiegend traditionelle Minneklagen, zum Teil reduziert auf bloße Natureingänge, auf die Storck mit einer leichten Tendenz zur Einstrophigkeit die meist umfangreicheren Lieder kürzt. Den Abschluss des Kapitels bildet wiederum Walther von der Vogelweide mit einer Übersetzung von *Bin ich dir unmaere*.³⁶⁰ Das dritte Kapitel „Minnen und Meinen“ weist eine auffällig geringe Differenz zum zweiten auf: Auch dieses enthält überwiegend Minneklagen. Den Anfang bildet die als ‚Tegernseer Liebesgruß‘ bekannte Strophe,³⁶¹ den Abschluss Heinrichs von Morungen *Sach ieman die frouwen*.³⁶²

Stärkere thematische Varianz entsteht erst im vierten Kapitel – „Gunst und Huld“ –, das im Vergleich zu den ersten drei deutlich mehr Frauenstrophen sowie Lieder der erfüllten Liebe enthält. Den Abschluss dieses Kapitels bildet Walthers *Under der linden*,³⁶³ wodurch an einprägsamer Stelle die beiden wesentlichen Merkmale der Strophen und Lieder dieses Kapitels zusammengeführt werden. Sowohl die weibliche Sprecherposition als auch die erfüllte Liebe begegnen auch im fünften Kapitel „Tanz und Spiel“, das zudem mehrere Lieder enthält, die nicht-höfische Liebe verhandeln. Es mag nicht überraschen, dass Neidhart mit fünf Liedern der in diesem Kapitel am häufigsten vertretene Autor ist.³⁶⁴ Den Abschluss des Kapitels bildet allerdings nicht Neidhart, sondern erneut Walther von der Vogelweide – nun mit einer Übersetzung von *Nemet, vrouwe, disen kranz*, das bezeichnenderweise um die entscheidende wie vieldiskutierte Traumstrophe gekürzt wurde.³⁶⁵ Das sechste Kapitel trägt die Überschrift „Lust und Laune“ und

357 Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 3–4.

358 HMS I, S. 243; L 57,15.

359 Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 39. Diese Anführungszeichen könnten ein Hinweis darauf sein, dass Storck ‚Des Minnesangs Frühling‘ als Vorlage verwendete (vgl. MF/LH 8,25), da die Strophe bei von der Hagen nicht als Figurenrede markiert ist (vgl. HMS I, S. 97).

360 Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 72–73. Die Strophenabfolge entspricht der Walther-Edition Lachmanns: L 50,19; 50,27; 50,35; 51,5.

361 Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 77 (MF/LH 3,1).

362 Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 118–119 (HMS I, S. 123; MF/LH 129,14).

363 Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 166 (HMS I, S. 236–237; L 39,11–40,18).

364 Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 185–187, 192–193, 201–203, 215.

365 Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 204. Die Strophenabfolge entspricht erneut Lachmann: L 74,20; 74,28; 75,1.

lässt keine besondere thematische Ausrichtung erkennen. Nach einem explizit sexuelle Inhalte behandelnden Mutter-Tochter-Dialog Neidharts³⁶⁶ steht ein Vokalspiel Rudolfs des Schreibers,³⁶⁷ auf das seinerseits wiederum ein recht stereotyper Frauenpreis mit sommerlichem Natureingang des Schenken von Limburg folgt.³⁶⁸ Klarer nach inhaltlichen Kriterien ausgewählt sind demgegenüber die Strophen und Lieder im siebten Kapitel „Scheiden und Meiden“. Dieses enthält erneut zahlreiche Frauenstrophen, aber vor allem auch Tagelieder, Wechsel und Dialoglieder. Das letzte Lied in diesem Kapitel ist ein Tagelieddialog zwischen Wächter und Dame Wolframs von Eschenbach.³⁶⁹ In Kapitel acht – „Rüstung und Kreuzfahrt“ – folgen, wie der Titel vermuten lässt, überwiegend Minnekreuzlieder, die teilweise über das Element des Abschiednehmens an das siebte Kapitel rückgebunden sind. Das neunte und letzte Kapitel schließlich trägt die Überschrift „Zeit und Ewigkeit“ und enthält Strophen und Lieder, die sich mit Vergänglichkeit, christlicher Erlösung und unvergänglicher (Gottes-)Minne befassen. Den Abschluss des Kapitels und damit den Abschluss der Anthologie bildet Walthers von der Vogelweide *Frô Werlt, ir sult dem wirte sagen*.³⁷⁰

Storck versieht seine Übersetzungen jeweils mit einem eigenen Titel. Das letztgenannte Walther-Lied heißt bei ihm so ‚Abschied von der Welt‘.³⁷¹ Die Machart der Titel ist dabei jeweils unterschiedlich: In manchen Fällen konkretisiert der Titel das Thema der Strophe (z. B. trägt die Übersetzung der Kürenberger-Strophe *Der tunkel sterne, der birget sich*³⁷² den Titel ‚Heimliche Liebe‘³⁷³), in anderen wird schlicht der erste Vers wiederholt (z. B. ‚Unter der Linden‘³⁷⁴). Einen deutlich nationalistischen Ton verleiht Storck der gesamten Anthologie, indem er Walthers *Ir sult sprechen willekomen* nicht nur an den Anfang setzt, sondern den Strophen darüberhinaus den Titel ‚Deutschland über Alles‘ gibt.³⁷⁵

Was mögliche Prätexte und Quellen für Storcks Übersetzungen angeht, ist allein aufgrund des Umfangs der rezipierten Autoren Friedrich Heinrich von der Ha-

366 Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 215 (HMS II, S. 116).

367 Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 216 (HMS II, S. 264–265).

368 Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 217–218 (HMS I, S. 133).

369 Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 290.

370 Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 398–399 (HMS I, S. 233; L 100,24–101,23).

371 Storck: Buch der Lieder, S. 398.

372 C Kürn 13. Hrsg. von Simone Leidinger. In: LDM. Veröffentlicht seit 02.10.2021. <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Kürn&hs=C&str=13&mode=0x600> (letzter Zugriff am 01.11.2022).

373 Storck: Buch der Lieder, S. 126.

374 Storck: Buch der Lieder, S. 166.

375 Storck: Buch der Lieder, S. 3.

gens ‚Minnesinger‘-Edition³⁷⁶ die wahrscheinlichste Quelle für das ‚Buch der Lieder aus der Minnezeit‘. So enthält die Anthologie beispielsweise mit Übersetzungen von Texten Boppes, Brunwards von Augheim, Heinrichs von Anhalt, Johanns von Brabant, Konrads von Altstetten, Konrads von Bickenbach, Ottos von Botenlauben, Ottos von Brandenburg, Reinmars von Brennenberg, Walthers von Breisach, Wenzels von Böhmen und des Wilden Alexanders zahlreiche Autoren, die nicht in ‚Des Minnesangs Frühling‘ enthalten sind. Dass aber Wilhelm Storck die Lachmann'sche Edition nicht nur bekannt war, sondern er diese auch als Vorlage für seine Übersetzungen nutzte, lässt sich an mehreren Stellen zeigen. So übersetzt Storck ein Lied Albrechts von Johansdorf, das nicht in von der Hagens ‚Minnesingern‘, wohl aber in der Erstaufgabe von ‚Des Minnesangs Frühling‘³⁷⁷ enthalten ist:

Von ihrer Liebe kann der Tod mich scheiden, Doch anders Niemand: das beschwor ich ja. Feind heißt mir, wer die Frau mir will verleiden, Die mir zu Freud' und Wonn' ich ausersah. Wenn sie mir zürnt und das mit Recht geschah, So bin ich gottverflucht sowie [sic] die Heiden; Doch steht sie hochgesinnt und edel da O heil'ger Gott, sei gnädig du uns beiden!	<i>Mich mac der tôt von ir minnen wol scheiden; anders nieman: des hân ich gesworn. ern ist mîn vriunt niht, der mir si wil leiden, wand ich zeiner vroide si hân erkorn. swenne ich von schulden erarne ir zorn, sô bin ich vervluochet vor gote als ein heiden. si ist wol gemuot und ist vil wol geborn. heileger got, wis genædic uns beiden!</i>
Als sie das Kreuz erblickt' an meinem Kleide, Sprach, eh ich ging, die Schöne noch zu mir: ,Wie willst du leisten nun die Dinge beide, Zieh'n über See und bleiben doch allhier?' Sie sagte, wie ich handeln woll' an ihr, [Daß ich sie lass' und nun von hinnen scheide, Und daß der Schmerz sie überwält'ge schier]. Von Leide wußt' ich, nie von solchem Leide	<i>Dô diu wolgetâne gesach an mîm kleide daz kriuze, dô sprâch diu guote, do ich gie, ,wie wiltu nu geleisten diu beide, varn über mer und iedoeh wesen hie?' si sprach ê was mir wê: dô geschach mir nie sô leide.</i>
Laß, Herzensfrau, zu sehr dich's nicht beschweren;	<i>Nu mîn herzevrowe, nu entrure niht sêre:</i>

376 Minnesinger. Deutsche Liederdichter des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts, aus allen bekannten Handschriften und früheren Drucken gesammelt und berichtigt mit den Lesarten derselben, Geschichte des Lebens der Dichter und ihrer Werke, Sangweisen der Lieder, Reimverzeichnis der Anfänge, und Abbildungen sämtlicher Handschriften, von Friedrich Heinrich von der Hagen. Neudruck der Ausgabe 1838. Aalen 1963 [= HMS I, II, III].

377 Des Minnesangs Frühling. Hrsg. von Karl Lachmann/Moriz Haupt. Leipzig 1857 [= MF/LH].

Was ich beschloß, das bleibt mir lieb und werth:	<i>daz wil ich iemer zeim liebe haben.</i>
Wir zieh'n dahin, dem mächt'gen Gott zu Ehren,	<i>wir suln varn dur des rîchen gotes êre</i>
Daß Keiner mehr das heil'ge Grab versehrt. Wer dorten fällt, wohl sinkt er hochgeehrt; Wem könnte bessern Lohn der Herr bescheeren?	<i>gerne ze helfe dem heilegen grabe. swer daz bestruchet, der mac wol besnaben; dane mac niemen gevallen ze sêre:</i>
Den Seelen wird die Wonne nicht verwehrt, Wenn sie mit Jubelschall zum Himmel kehren. ³⁷⁸	<i>daz meine ich, die sêle werden gevage, sô si mit schalle ze himele kêren.</i> (MF/LH 4,5–28)

Diese Strophen können nicht nur als Beleg dafür dienen, dass Storck neben von der Hagens ‚Minnesingern‘ auch ‚Des Minnesangs Frühling‘ vorgelegen haben muss, an ihnen lassen sich auch einige Charakteristika der Storck'schen Übersetzungen zeigen. Er übersetzt überwiegend Vers für Vers, wobei kleinere Abweichungen – wie etwa die Tilgung des Enjambements in Str. 2, V. 1–2 – durchaus vorkommen. Meist lassen sich diese aus dem Bestreben erklären, sowohl das Reimwort als auch eine korrekte neuhochdeutsche Syntax zu erhalten. Das Primat der Form, insbesondere des Reimschemas, bedeutet allerdings auch, dass Storck im Wortlaut teils stärker vom mittelhochdeutschen Hypotext abweichen muss – rein lautliche Entsprechungen des Neuhochdeutschen stehen in der ersten Strophe nur in den Versen eins, drei, sechs und acht. In den übrigen Versen, die im Mittelhochdeutschen auf *-orn* reimen, weicht die Übersetzung stärker vom Prätext ab, obwohl auch die äquivalenten Formen im Neuhochdeutschen miteinander auf „-oren“ reimen würden. Storck behält in den Versen zwei, vier, fünf und sieben zwar das Reimschema, nicht aber das Reimwort bei. In der dritten Strophe³⁷⁹ findet sich gar keine rein lautliche Entsprechung zum Mittelhochdeutschen: Storcks Übersetzungsprinzip erkennt folglich das Strophenschema des mittelalterlichen Liedes als Richtmaß an, verfährt dabei aber eher zielsprachenorientiert und entfernt sich damit zwingend weiter vom Hypotext als sein Vorgänger Tieck. Inhaltlich ergeben sich daraus kleinere Abweichungen. So liegt die Motivation für die Kreuzfahrt im mittelhochdeutschen Prätext vor allem in *des rîchen gotes êre* (MF/LH 4,23) und der Aussicht auf die Erlösung der Seele des Kreuzritters (*die sêle werden gevage, / sô si mit schalle zu himele kêren* [MF/LH 4,27 f.]). Diese Aspekte bleiben in der Übersetzung erhalten, doch wird zusätzlich der Zweck der Kreuzfahrt verdeutlicht: „Daß Keiner mehr das heil'ge Grab versehrt“ (Str. III, V. 3). Wo die neuhochdeutsche Übersetzung also ein

³⁷⁸ Storck: Buch der Lieder, S. 324–325.

³⁷⁹ Die zweite Strophe bietet aufgrund ihrer lückenhaften Überlieferung und Storcks noch darzustellendem kreativen Umgang damit wenig Grundlage für die Analyse der Übersetzungstechnik.

Fehlverhalten der gegnerischen Gruppe als Grund für die Kriegsführung anbringt, heißt es im Mittelhochdeutschen nur, man fahre dem Heiligen Grab *ze helfe* (MF/LH 4,24) – weshalb oder wogegen diese Hilfe nötig ist, bleibt dagegen offen.

Eine weitere Eigenart der Übersetzungen Storcks ist der pseudo-wissenschaftliche Anschein, den er ihnen dadurch verleiht, dass etwa Ergänzungen ohne Entsprechung im Original in eckige Klammern gesetzt werden – so in Str. 2, V. 6–7. Pseudo-wissenschaftlich ist dies vor allem deshalb, weil Storck die Markierung nicht konsequent durchführt. Im vorliegenden Beispiel ist so bereits die indirekte Frage der Dame „wie ich handeln wollt’ an ihr“ eine Ergänzung Storcks, die nicht nur stillschweigend erfolgt, sondern auch in einem merkwürdigen Kontrast zur Wahl des Verbs im Hauptsatz („sagte“) steht. Insgesamt sind Storcks Übersetzungen damit weniger wort- und zeichengetreu als Tiecks, was zwar mitunter zu Verfremdungen des mittelhochdeutschen Prätextes führt, aber auch einen – in den meisten Fällen – für sich verständlichen neuhochdeutschen Text erzeugt.

In wenigen Fällen griff Storck auf weitere Quellen neben von der Hagens ‚Minnesingern‘ und ‚Des Minnesangs Frühling‘ zurück. So übersetzt er zwei Lieder Wolframs von Eschenbach, von welchen nur eines in von der Hagens ‚Minnesingern‘ enthalten ist.³⁸⁰ Das zweite ist ein Tagelieddialog zwischen dem Wächter und einer Dame, dessen mittelhochdeutsches Original nicht in HMS und auch nicht in der Erstauflage von ‚Des Minnesangs Frühling‘ (MF/LH), die Storck als einzige zur Verfügung gestanden haben kann, enthalten ist. Storck wird folglich nicht nur Lachmanns Walther-Ausgabe bekannt gewesen sein, sondern auch dessen Edition der Werke Wolframs. Da keine Autorenbibliothek Storcks erhalten ist, lässt sich nicht ermitteln, ob ihm die erste Auflage von 1833 oder die zweite von 1854 vorlag, da beide das betreffende Lied im identischen Wortlaut enthalten.³⁸¹ Die drei Frauenstrophen Heinrichs von Mügeln, die Storck unter dem Titel ‚Falke und Blaufuß‘ übersetzt,³⁸² stammen aus einer weiteren Quelle neben von der Hagens ‚Minnesingern‘ und ‚Des Minnesangs Frühling‘, die aufgrund der rudimentären Verweisstrukturen nicht mehr zu ermitteln ist.³⁸³ Ebenfalls nicht zu

³⁸⁰ Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 155–156. Einer der mittelhochdeutschen Prätexte findet sich bei von der Hagen (HMS I) auf S. 285–286.

³⁸¹ Vgl. Karl Lachmann: Wolfram von Eschenbach. Berlin 1833, S. 4. Vgl. ebenso ders.: Wolfram von Eschenbach. 2. Aufl. Berlin 1854, S. 4.

³⁸² Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 256–257.

³⁸³ Schröer (Karl Julius Schröer: Die Dichtungen Heinrichs von Mügeln [Mogelin]. Nach den Handschriften besprochen. In: Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaft in Wien. Philosophisch-Historische Klasse. Bd. 55,9. Wien 1867, S. 451–520, hier S. 490) verweist unter dem Incipit des von Storck übertragenen Liedes auf W. Müller, S. 28. Diese Angabe ist jedoch nicht nachverfolgbar.

klären sind die konkreten Prätexte zu sieben Strophen, die Storck als „Lieder von Ungenannten“³⁸⁴ verzeichnet.³⁸⁵

Die thematische Ordnung der Anthologie täuscht leicht darüber hinweg, dass einzelnen Dichtern deutlich mehr Raum zugebilligt wird als anderen. Bei genauerem Hinsehen fällt jedoch auf, dass manche Dichter nahezu in jedem Kapitel auftreten oder in einzelnen Kapiteln gehäuft übersetzt werden. Mehrere Strophen und Lieder übersetzt Storck so von Hartmann von Aue (ausschließlich im Kapitel „Rüstung und Kreuzfahrt“), Friedrich von Hausen (ebenfalls überwiegend im Kapitel „Rüstung und Kreuzfahrt“, nur eine Strophe dieses Dichters steht im Kapitel „Sinnen und Sehnen“), Albrecht von Johannsdorf (dessen Werk wird breiter gestreut: sowohl in den Kapiteln „Sinnen und Sehnen“, „Minnen und Meinen“ als auch in „Rüstung und Kreuzfahrt“), dem von Kürenberg (von „Sinnen und Sehnen“ über „Minnen und Meinen“ bis „Scheiden und Meiden“ – das Kürenberg-Korpus nach HMS übersetzt Storck nahezu vollständig, es fehlen lediglich drei Strophen), Heinrich von Morungen (insgesamt vier mehrstrophige Lieder in den Kapiteln „Sinnen und Sehnen“, „Minnen und Meinen“ und „Scheiden und Meiden“), Reinmar (in den Kapiteln „Gunst und Huld“, „Lust und Laune“ und „Rüstung und Kreuzfahrt“), Neidhart (in den Kapiteln „Tanz und Spiel“, „Lust und Laune“, „Rüstung und Kreuzfahrt“ und „Zeit und Ewigkeit“), Heinrich von Rugge (in den Kapiteln „Sinnen und Sehnen“, „Gunst und Huld“ und „Rüstung und Kreuzfahrt“), dem von Sachsendorf (in den Kapiteln „Sinnen und Sehnen“, „Minnen und Meinen“, „Gunst und Huld“ und „Tanz und Spiel“ – das von Sachsendorf-Korpus nach HMS übersetzt Storck, von einer Strophe abgesehen, vollständig), Spervogel (in den Kapiteln „Umschau und Einblick“ und „Zeit und Ewigkeit“), Heinrich von Veldeke (in den Kapiteln „Sinnen und Sehnen“, „Minnen und Meinen“ und „Lust und Laune“) und Walther von der Vogelweide (das einzige Kapitel, in dem nicht mindestens ein Lied Walthers übersetzt wird, ist „Scheiden und Meiden“). Mit 13 übersetzten Liedern ist Walther der am häufigsten vertretene Dichter, gefolgt von dem von Kürenberg mit zehn Nennungen. Im Falle des Kürenbergers handelt es sich allerdings notwendigerweise, von zwei zweistrophigen Verbänden abgesehen, um Einzelstrophen. Die Repräsentation in der Anthologie

³⁸⁴ Storck: Buch der Lieder, S. XXVI.

³⁸⁵ Dies betrifft die Strophen von „Ungenannten“ auf S. 66, 164, 171, 177, 267, 268 und 276. Die Strophen auf S. 267 und 276 sind zwar in der 38. Auflage von ‚Des Minnesangs Frühling‘ (Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren. I. Texte. 38., erneut revidierte Auflage. Mit einem Anhang: Das Budapester und Kremsmünsterer Fragment. Stuttgart 1988 [= MF/MT], S. 20 und 23), nicht jedoch in dessen Erstauflage enthalten.

verzerrt die Überlieferungslage folglich stark, sie spiegelt die Bedeutungszuschreibung durch den Übersetzer wider.

Auffällig kurz kommen bei Storck Johannes Hadlaub und Ulrich von Liechtenstein. Dem Œuvre dieser Dichter wurde von Tieck noch mehr Aufmerksamkeit gewidmet: Tiecks Anthologie enthält 15 Übersetzungen von Liedern Johannes Hadlaubs, die teils zu Einzelstrophen verkürzt wurden,³⁸⁶ und zwölf mehrstrophige Lieder Ulrichs von Liechtenstein.³⁸⁷ Letztlich stellt Storcks Anthologie gegenüber derjenigen Tiecks vor allem eine drastische Umfangsvermehrung dar. Während Tieck Lieder von 71 mittelhochdeutschen Dichtern übersetzte, sind es bei Storck bereits mehr als doppelt so viele. Generell übersetzt Storck deutlich freier als Tieck, bloße lautliche Angleichungen finden sich selten. Was Storck gegenüber Tieck gänzlich vermissen lässt, ist eine paratextuelle Einordnung der Übersetzungen. Während bei Tieck die Minnesangrezeption noch deutlich Teil eines romantischen Dichtungskonzept war, lässt sich über Storcks Intention wenig sagen. Über dessen Konzept und literaturtheoretische Auffassung ist nichts bekannt, was nicht aus dem Aufbau der Anthologie selbst hervorginge.

4.2.3.2 Richard Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen (1915)

Richard Hugo Max Zoozmann (geb. 1863, gest. 1934) war Privatbankbeamter und nebenberuflich aktiv als Lyriker, Epiker, Dramatiker, Novellist, Redakteur, Übersetzer und Herausgeber. Ende des 19. Jahrhunderts gelangte er insbesondere durch seine Lyrik in der Nachfolge Heines und Geibels zu einiger Bekanntheit.³⁸⁸ Seine Lebzeiten überdauernde Bedeutung erlangte Zoozmann durch seine Übersetzungen – allerdings nicht der mittelhochdeutschen Lyrik, sondern der poetischen Werke Dantes.³⁸⁹ Als Herausgeber ist er insbesondere bekannt für „seine Sammlungen komischer Literatur u. Zitatschätze“.³⁹⁰ Die hier betrachtete Minnesang-Anthologie ist nicht das einzige Werk Zoozmanns, in dem er das Mittelalter und dessen Literatur literarisch rezipiert: Er übersetzte den ‚Gürtel‘ Dietrichs von der Glezze³⁹¹ sowie Lieder Walt-

³⁸⁶ Vgl. Tieck: Minnelieder, S. 243–262.

³⁸⁷ Vgl. Tieck: Minnelieder, S. 126–144.

³⁸⁸ Vgl. Walter Pape: Art. ‚Zoozmann, Richard‘. In: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. 2., vollständig überarbeitete Auflage. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann. Bd. 12. Vo – Z. Berlin/Boston 2011, S. 700–701, hier S. 700.

³⁸⁹ Vgl. Pape: Art. ‚Zoozmann‘, S. 700.

³⁹⁰ Pape: Art. ‚Zoozmann‘, S. 700.

³⁹¹ Vgl. Richard Zoozmann: Dietrich von Glaz „Der Gürtel“. Mit Steinzeichnungen von Rudolf Grossmann. München 1921.

hers von der Vogelweide,³⁹² bearbeitete den *Laurin*,³⁹³ gab eine weitere Anthologie mit Übersetzungen und Bearbeitungen verschiedener Autoren³⁹⁴ sowie eine weitere Minnesang-Anthologie geringeren Umfangs heraus³⁹⁵ und verfasste einen – von der Forschung bisher nicht beachteten – biographischen Roman über Walther von der Vogelweide.³⁹⁶

Zoozmans Anthologie mit Minnesangübersetzungen ‚Der Herrin ein Grüßen‘ erschien erstmals 1915, die darin enthaltenen Übersetzungen wurden 1927 und 1946 unter anderem Titel teilweise wiederabgedruckt.³⁹⁷ Hinter dem ursprünglichen Titel verbirgt sich möglicherweise ein Zitat aus der Anthologie selbst: Zoozmann übersetzt die erste Strophe Walthers von der Vogelweide *In dem dône: Ich wirbe umb allez daz ein man*. In dieser Übersetzung heißt es: „Von der Herrin ein Grüßen viel besser tut“³⁹⁸ als Reinmars angebliche Absage an die Minnedame.³⁹⁹ Die Phrase wurde im Titel um die entscheidende Präposition gekürzt, die die Di-

392 Vgl. Richard Zoozmann: Walther von der Vogelweide aus dem Mittelhochdeutschen übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen. Buchschmuck von Franz Stassen. Stuttgart 1907. Als Walther-Übersetzer findet Zoozmann nach wie vor Erwähnung in der aktuellen Forschung (vgl. Thomas Bein: Vorwort. In: Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche. Ins Neuhochdeutsche übersetzt von Thomas Bein. Auf der Grundlage der mittelhochdeutschen Textausgabe von Karl Lachmann [1827/1843], Christoph Cormeau [1996] und Thomas Bein [16. Auflage 2023]. Berlin/Boston 2023, S. IX–LX, hier S. XXIV).

393 Vgl. Richard Zoozmann: Laurin. Ein Spielmannslied aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts. Dem Mittelhochdeutschen frei nachgedichtet. In: Gral 2 (1907/1908), H. 5, S. 206–216, H. 6, S. 253–262, H. 7, S. 289–300.

394 Vgl. Deutscher Minnesang. Hrsg. und eingeleitet von Richard Zoozmann. Mit Nachbildungen alter Miniaturen. Regensburg 1910.

395 Vgl. Richard Zoozmann: Altdeutsche Minnelieder. Übertragungen aus dem Mittelhochdeutschen. Zürich u. a. 1922.

396 Vgl. Richard Zoozmann: Walther von der Vogelweide. Für Georg Trakl. Schnitte von Karl Lorenz. Gremsmühlen 1927. Zu Walther von der Vogelweide im historischen Roman vgl. Bastert: „Die Reimerei, die sich in seinem Kopf zusammengesetzt hatte“, insb. S. 224, Anm. 4. Zusammenfassend zur Walther-Rezeption vgl. zuletzt Jan-Dirk Müller: Dichterbilder. Walther von der Vogelweide in der deutschen Literatur. In: Wolfram-Studien XXVI (2020), S. 125–146. Weder Bastert noch Müller erwähnen Zoozmann.

397 Vgl. Richard Zoozmann: Deutsche Minnesänger. Neudeutsch. München 1927 und Der Rosengarten. Deutsche Minnelieder aus dem 12.–14. Jahrhundert. Neudeutsch von Richard Zoozmann. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Kurt Erich Meurer. Heidelberg 1946.

398 Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 43.

399 Zur Ambiguität der mittelhochdeutschen Vorlage – die grammatikalische Konstruktion kann als genitivus obiectivus oder subiectivus verstanden werden – vgl. die einander widersprechenden Positionen bei Bein (Kommentar zu B 81, S. 413) und Beate Kellner: Minnesang als Spiel. Formen lyrischer Selbstbezüglichkeit bei Reinmar und Walther. In: Formen der Selbstthematization in der vormoderne Lyrik. Hrsg. von Dorothea Klein. Hildesheim 2020, S. 341–359, hier S. 357. Zoozmann vereindeutigt den Vers in der Übersetzung zu der Lesart, die die Dame als Grüßende versteht.

rektionalität des Grußes vereinheitlicht. Während in Zoozmans Walther-Übersetzung eindeutig ist, dass die Dame die Grüßende ist, liegt im Titel „Der Herrin ein Grüßen“ zunächst die Lesart als vorangestelltes Dativobjekt näher, was den Sänger respektive das Sprecher-Ich zum Grüßenden macht. Den Titel trotz der fehlenden Präposition als Gruß von der Herrin, die erste Nominalphrase also als vorangestelltes Genitivattribut zu lesen, strapaziert die Grammatik des Neuhochdeutschen stark. Mit Inversion zu argumentieren ist zwar möglich, jedoch weniger belastbar als der Verweis auf ebenjenen Vers, der den Titel Wort für Wort enthält. Zumindest im Verlauf der Lektüre der Anthologie muss sich dem Rezipienten damit das zusätzliche Bedeutungspotenzial des Titels erschließen. Der Gruß wird potentiell wechselseitig: Zunächst grüßt der Sprecher die Dame, welche anschließend ihrerseits den Sprecher grüßt. Beachtenswert ist darüberhinaus, dass der Titel nirgends als Zitat kenntlich gemacht wird. Im Titel wird darüberhinaus das für den Minnesang charakteristische Verhältnis von werbendem Ich und hierarchisch höherstehender Dame („Herrin“) nicht nur an prominenter Stelle aufgerufen, sondern durch die Nennung im Paratext zugleich auf der Zeitachse verschoben. Diese mit der Hoffnung auf Erwiderung zu grüßende Herrin ist nicht Bestandteil einer Übersetzung, und damit nicht im Mittelalter, sondern in der Gegenwart der Veröffentlichung der Anthologie zu suchen. Über den Titel wird die gesamte Anthologie so nicht nur als Rezeptionszeugnis, sondern auch als Aktualisierung des Minnedienstes selbst lesbar, denn der Gruß, der der „Herrin“ geboten wird, muss im Inhalt der Anthologie und somit im Minnesang bzw. dessen Übersetzung selbst bestehen.⁴⁰⁰

Ähnlich wie Storck versieht auch Zoozmann die von ihm übersetzten Strophen mit eigenen Titeln. Anders als jener markiert Zoozmann deren Nachträglichkeit jedoch dadurch, dass er sie in Klammern setzt. Die Machart der in Klammern gesetzten Titel ähnelt wiederum Storck. Auch bei Zoozmann geben die Titel entweder Auskunft über das Thema der Strophe (etwa im Falle des ersten Neidhart-Liedes in Zoozmans Anthologie, einem Mutter-Tochter-Dialog, dem er den Titel ‚Die böse Alte‘⁴⁰¹ gibt), greifen ein zentrales Motiv auf (Walthers Lindenlied erhält etwa den Titel ‚Die verschwiegene Nachtigall‘,⁴⁰² die Kürenberger-Strophe, die Storck unter dem Titel ‚Heimliche Liebe‘ übersetzte, heißt bei Zoozmann den ersten Vers wieder aufgreifend ‚Der Abendstern‘⁴⁰³), weisen die darauffolgende Strophe einer bestimmten Subgattung zu (beispielsweise trägt das zweite von Zoozmann übersetzte Lied Wolframs von Eschenbach den Titel ‚Taglied‘⁴⁰⁴ [sic]) oder auf formale Beson-

⁴⁰⁰ Weitere Paratexte, mittels derer sich diese These weiter ausarbeiten ließe, fehlen.

⁴⁰¹ Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 71.

⁴⁰² Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 16.

⁴⁰³ Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 5.

⁴⁰⁴ Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 52.

derheiten hin (so wird das dritte von Zoozmann übersetzte Lied Ulrichs von Singenberg schlicht ‚Vokalspiel‘⁴⁰⁵ betitelt).

Anders als Tieck und Storck strebt Zoozmann eine chronologische Ordnung der Übersetzungen in seiner Anthologie an. Zu diesem Zweck weist er jedem von ihm übersetzten mittelalterlichen Dichter einen mehr oder weniger präzise gefassten Schaffenszeitraum zu, der – wenig überraschend – in den meisten Fällen nicht historisch belegt werden kann. Den Kürenberger datiert Zoozmann so auf „um 1120–1140“,⁴⁰⁶ Rudolf von Fein und Hartwig von Raute auf „um 1188“⁴⁰⁷ und Hiltbolt von Schwangau auf „1221–1254“. ⁴⁰⁸ Diese vier Dichter stehen exemplarisch für das Spektrum, auf dem sich Zoozmans Datierungen bewegen: von völlig vagen Angaben, was die Dauer der Schaffenszeit betrifft (um ein Jahr herum), über ungefähre Angaben von Beginn und Ende einer Produktionsdauer (um ... – ...) bis zu exakten Jahreszahlen. Sie stehen auch exemplarisch für Zoozmans Umgang mit seinen Quellen: die Datierung Hiltbolts von Schwangau entspricht der Datierung in von der Hagens ‚Minnesingern‘,⁴⁰⁹ die des Kürenbergers hat kein Vorbild bei von der Hagen⁴¹⁰ und die Hartwigs von Raute steht im Widerspruch zu von der Hagens Datierung des Dichters.⁴¹¹ Eine eindeutige Vorlage für Zoozmans historische Einordnungen lässt sich damit nicht ausmachen. Entscheidend dafür, an welcher Stelle Zoozmann die Übersetzungen des Œuvres des jeweiligen Dichters einordnet, ist jeweils der von ihm angenommene Beginn des Schaffenszeitraums. Insgesamt entsteht so nicht nur eine chronologische Abfolge von Minnesängern, sondern auch eine Darstellung von Zeitgenossenschaft, die im Nacheinander der Anthologie freilich unterginge, wiese Zoozmann nicht ausdrücklich an denjenigen Stellen auf Abhängigkeiten und Bezüge der Minnesänger untereinander hin, die ihm besonders relevant scheinen – so etwa darauf, dass Gottfried von Neifen und der Taler Zeitgenossen gewesen seien.⁴¹² Mit bloßen Hinweisen begnügt sich Zoozmann jedoch nicht, um das Verhältnis zwischen Reinmar und Walther von der Vogelweide darzustellen. Er streut stattdessen Walther-Strophen ins Reinmar-Korpus ein, die er als scherzhafte Entgegnungen Walthers auf Reinmars Lyrik ausweist.⁴¹³ Wenig überraschend mischt Zoozmann Walthers

405 Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 64.

406 Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 5.

407 Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 37 und 38.

408 Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 85.

409 Vgl. HMS IV, S. 911.

410 Von der Hagen datiert das Œuvre des Kürenbergers nicht (vgl. HMS IV, S. 109 f.). Er setzt es lediglich in der chronologischen Ordnung vor Dietmar von Aist, den er auf 1143 datiert (vgl. ebd., S. 911).

411 Vgl. HMS IV, S. 911.

412 Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 106.

413 Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 43 und 44.

Strophen *In dem dône: Ich wirbe umbe allez daz ein man* (L 111,22 und L 111,32) unter die Strophen ebenjenes Reinmar-Liedes.⁴¹⁴ Indem Walthers Strophen als direkte Reaktion auf Reinmar ausgewiesen werden, die nicht nur dessen Ton wiederaufgreifen, sondern diesen gar unterbrechen, verengt Zoozmann das transtextuelle Verhältnis so weit, dass Walthers Strophen im wörtlichen Sinn zum Intertext werden, und suggeriert gar eine direkte Interaktion der beiden Minnesänger. Auch in der sonstigen Kommentierungsstrategie lässt Zoozmann einen deutlichen Fokus auf Walther erkennen, indem er mehrfach auf dessen Vorbildfunktion hinweist.⁴¹⁵ Für kommentierungswürdig hält Zoozmann sonst vor allem Kornreime,⁴¹⁶ literarhistorische Zusammenhänge⁴¹⁷ sowie historische Bezüge.⁴¹⁸

Insgesamt übersetzt Zoozmann Lieder von 158 mittelalterlichen Autoren. Die in Bezug auf Storcks Anthologie dargestellten Vorbehalte hinsichtlich der Identifikation der Autoren gelten allerdings auch hier. Die Anzahl der vertretenen Œuvres ist dieselbe wie bei Storck, inhaltlich unterscheiden sich die beiden Anthologien allerdings. Zoozmann kennt keine anonymen Strophen – deshalb weist er den ‚Tegernseer Liebesgruß‘ einem „Wernher von Tegernsee“⁴¹⁹ zu – und übersetzt mit dem Jüngeren Spervogel, Her(i)ger, dem Winsbeken und der Winsbekin, Goeli, Meister Singûf, Heinzelin von Konstanz, Hugo von Montfort, Oswald von Wolkenstein und Bruder Hans Texte, die weder bei Tieck noch bei Storck Aufnahme fanden.

Was mögliche Quellen angeht, stehen Zoozmann zu Beginn des 20. Jahrhunderts offensichtlich mehr Editionen zur Verfügung, als Storck Ende des 19. Jahrhunderts nutzen konnte. Dass Zoozmann von ihnen auch Gebrauch machte, zeigt insbesondere die Aufnahme der Œuvres Oswalds von Wolkenstein und Bruder Hans, die beide weder in von der Hagens ‚Minnesingern‘ noch in ‚Des Minnesangs Frühling‘ enthalten sind. Die Marienlieder Bruder Hans’ könnte Zoozmann aus der 1863 erschienen Edition von Rudolf Minzloff gekannt haben.⁴²⁰ Zoozmann übersetzt die ersten acht Strophen des *Marien danz*⁴²¹ und erhält dabei das Strophen-Akrostichon, sodass sein Titel ‚Ave Maria‘ im Akrostichon wieder auftaucht.⁴²² Da die Strophenanfänge von einer Einrückung abgesehen im Schriftbild

414 Die von Zoozmann übersetzte Strophenfolge entspricht dabei nicht HMS, sondern derjenigen in MF: 159,1; 159,10; 159,19; 159,28; 159,37.

415 Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 65 und 84.

416 Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 87, 164, 180, 227 und 295.

417 Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 20, 157, 192 und 295.

418 Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 28 und 161.

419 Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 14.

420 Vgl. Bruder Hansens Marienlieder.

421 Vgl. Bruder Hansens Marienlieder, S. 215–218.

422 Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 296–297.

der Anthologie kaum hervorgehoben werden, scheint jedoch fraglich, ob das Akrostichon einem Rezipienten auffällt, der mit dem mittelhochdeutschen Prätext nicht vertraut ist, oder ob es sich nicht mehr um ein Detail für eingeweihte Fachleute handelt.

Zoozmanns Übersetzungen der Lieder Oswalds von Wolkenstein, dessen Œuvre weder bei Tieck noch bei Storck Aufnahme gefunden hatte, könnten potenziell auf zwei Editionen zurückgehen.⁴²³ Insbesondere die Überschriften der Übersetzungen zeigen jedoch einen engen Zusammenhang mit den bereits 1886 erschienenen Oswald-Übersetzungen Johannes Schrotts.⁴²⁴ So überschreibt Zoozmann das siebte von ihm übersetzte Lied Oswalds mit ‚Die Eidgenossen‘,⁴²⁵ das neunte mit ‚Das Sklävelein‘,⁴²⁶ das elfte mit ‚Das Alter‘,⁴²⁷ das zwölfte mit ‚Höchste Zeit‘,⁴²⁸ das vierzehnte mit ‚Reue und Buße‘⁴²⁹ und das fünfzehnte und letzte mit ‚Die sieben Höllenkammern‘.⁴³⁰ Alle diese Überschriften finden sich mit identischem Wortlaut bei Schrott.⁴³¹ Auch die Unterteilung in Einzellieder entspricht derjenigen, die bei Schrott aufzufinden ist, und damit nicht zwingend der Einteilung, die die wissenschaftlichen Editionen der Zeit vornehmen. Beispielsweise übersetzt Schrott die ersten drei Strophen des ersten Liedes nach Weber⁴³² jeweils als eigenständige Lieder, die entsprechend eigene Überschriften enthalten.⁴³³ Dieselbe Einteilung findet sich auch bei Zoozmann.⁴³⁴ Einen weiteren Beleg dafür, dass Zoozmann die Übersetzungen Schrotts bekannt gewesen sein müssen, liefert die Tatsache, dass sowohl Schrott als auch Zoozmann die Strophenreihenfolge gegenüber der Edition von Weber auf identische Weise abändern. In den Übersetzungen des nach Weber 13. Liedes⁴³⁵ vertauschen beide die Strophen neun

423 Die Gedichte Oswalds von Wolkenstein. Mit Einleitung, Wortbuch und Varianten hrsg. von Beda Weber. Innsbruck 1847 und Die Gedichte Oswalds von Wolkenstein. Zweite verbesserte Ausgabe des in den Publikationen der Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich veröffentlichten Textes. Hrsg. von J. Schatz. Göttingen 1904.

424 Gedichte Oswald's von Wolkenstein, des letzten Minnesängers. Zum erstenmale in den Vermaßen des Originals übersetzt, ausgewählt, mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Johannes Schrott. Stuttgart 1886.

425 Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 280.

426 Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 283.

427 Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 286.

428 Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 287.

429 Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 291.

430 Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 292.

431 Vgl. Gedichte Oswald's von Wolkenstein, S. 122, 90, 169, 45, 167 und 145.

432 Vgl. Die Gedichte Oswalds von Wolkenstein, S. 21–23.

433 Vgl. Gedichte Oswald's von Wolkenstein, S. 3–5.

434 Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 271–274.

435 Vgl. Die Gedichte Oswalds von Wolkenstein, S. 58–63.

und zehn.⁴³⁶ Dass diese Übereinstimmungen gänzlich zufällig und unabhängig voneinander entstanden sind, ist nicht wahrscheinlich.

Es steht außer Frage, dass Zoozmann die Übersetzungen Schrotts bekannt waren. Fraglich ist, welcher Schluss aus diesem Befund gezogen werden muss. Nimmt man aufgrund der dargestellten Nähe der Übersetzungen Zoozmanns zu denjenigen Schrotts Letztere als Quelle für Erstere an, müsste man die Oswald-Übersetzungen in der Anthologie als Sekundärrezeption klassifizieren. Dass Schrotts Übersetzungen Zoozmanns alleinige Quelle waren, kann allerdings ebenso ausgeschlossen werden, da Zoozmann in der Übersetzung das nach Weber zweite Lied⁴³⁷ weniger stark kürzt als Schrott.⁴³⁸ Während Schrott in der nach Weber dritten Strophe abbricht, enthält Zoozmanns Übersetzung noch Auszüge aus der vierten und fünften Strophe und endet insbesondere wie die mittelhochdeutsche Vorlage mit einem eindrücklichen *memento mori*-Motiv,⁴³⁹ das Schrotts Übersetzung gänzlich vermissen lässt. Reine Sekundärrezeption kann folglich nicht vorliegen, vielmehr handelt es sich um eine Mischform, die sowohl Primär- als auch Sekundärrezeption beinhaltet. Stets von einer Staffelung der Rezeptionsvorgänge auszugehen – wie die von Cramer geprägte Begrifflichkeit es suggeriert –, ist somit irreführend. Auch für Texte, die von einer höherstufigen Rezeption zeugen, ist der Rückgriff auf mittelalterliche Prätexte nicht von vornherein auszuschließen, sondern im Detail zu prüfen. In ihrer Gesamtheit lässt die Anthologie Zoozmanns nicht nur eine Pluralisierung der wissenschaftlichen Primärquellen, sondern auch der nicht zwingend wissenschaftlichen sekundären Einflüsse erkennen.

Den Liedern Oswalds räumt Zoozmann mit 15 Übersetzungen den größten Raum nach Walther von der Vogelweide ein (16 respektive 17 Übersetzungen, wenn man die ins Reinmar-Korpus eingestreuten Walther-Strophen mitzählt). Bei allen Differenzen entspricht Zoozmanns Auswahl doch in etwa der Hälfte der Fälle derjenigen Storcks. Anhand dreier Beispiele sei folgend dargestellt, dass Zoozmann sowohl im Wortlaut als auch im Umgang mit dem Reim mitunter den mittelalterlichen Hypotext sehr ähnlich behandelt wie Storck. Diese Nähe soll allerdings nicht suggerieren, dass sich Zoozmann etwa auf die Übersetzungen Storcks anstatt der mittelalterlichen Prätexte bezieht. Vielmehr handelt es sich um Passagen, die nahelegen, dass Zoozmann die Anthologie Storcks gekannt haben

⁴³⁶ Vgl. Gedichte Oswald's von Wolkenstein, S. 18–24 und Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 276–280.

⁴³⁷ Vgl. Die Gedichte Oswalds von Wolkenstein, S. 27–31.

⁴³⁸ Vgl. Gedichte Oswald's von Wolkenstein, S. 46–50.

⁴³⁹ Vgl. Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 290–291.

könnte, um reine Sekundärrezeption handelt es sich deshalb in diesem Fall nicht, da Zoozmann auch direkt auf die mittelhochdeutschen Prätexte zugreift.

Auffällig ähnlich sind sich die Übersetzungen Storcks und Zoozmanns etwa bei Wernher von Teufen. Beide übersetzen die Phrase *stolzen man* in Vers 6 der ersten Strophe (HMS I, S. 108) mit „Maid und Mann“,⁴⁴⁰ sodass das Publikum in den Übersetzungen aus einer merkwürdigen Dreierkonstellation aus Mann, Maid und mehreren „reinen Frauen“⁴⁴¹ besteht, die aufgefordert werden, die sommerliche Einkleidung der Natur zu begutachten. Mit Blick auf den Reim lohnt sich eine vergleichende Betrachtung der Übersetzungen Storcks und Zoozmanns von Gottfrieds von Neifen *Hî, wie wunneklich diu heide* (HMS I, S. 43–44). Der besseren Vergleichbarkeit wegen wird zunächst die Edition in HMS im Paralleldruck mit den Übersetzungen wiedergegeben:

⁴⁴⁰ Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 92. Identischer Wortlaut bei Storck: Buch der Lieder, S. 196.

⁴⁴¹ Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 97; Storck: Buch der Lieder, S. 196.

Storck	Zoozmann	Gottfried von Neifen
<p>Seht, die Haid' ist wohlgekleidet Mit gar wonniglichem Kleide, Rosen sind ihr bestes Kleid. Davon ihr viel Sorgen leidet – Denn sie war in manchem Leide – Ganz verschwunden ist ihr Leid Durch des lichten Maien Blüthe: Den bekränzt gar reiche Bluth. Mehr erfreut noch Weibsgüte; Denn sie sind für Sehnsuchtsleid so gut.</p>	<p>Seht, wie sich die Heide kleidet Mit gar wonniglichem Kleide, Rosen sind ihr schönstes Kleid; War der Winter ihr verleidet, Weil er sie bedrängt mit Leide, Ist doch jetzt vorbei ihr Leid, Denn des Maien lichte Blüte Schnückte sie mit Blust und Blut: Doch noch mehr freut Weibsgüte, Denn sie lindert Sehnsucht sanft und gut.</p>	<p><i>Hi, wie wunneklich diu heide sich mit manigem spæhen kleide gegen dem meijen hat bekleit! Loup, gras, bluomen, vogelin, beide, die man sach in manigem leide, gar verschwunden ist ir leit: Also mehte ouch mir verswinden sorge, diu von vröude ie swant; wolde vröude e sorge enbinden, sit daz vröude ie sorge enbant, so wurde ich sorgen vri.</i></p>
<p>Alles, was ich sang von Frauen, Das geschah von einer Fraue, Die mir lieb vor jeder Frau. Fröhlich kann ich ihr vertrauen; Will sie, daß ich ihr vertraue, Spreche sie das Wort: 'Vertrau!' Frohgemuth dann wollt ich singen, Wie ich frohgemuth einst sang; Meinen Gram kann sie bezwingen, Die bisher mein sehnend Herz bezwang.</p>	<p>Was ich jemals sang von Frauen, Das geschah von einer Fraue, Die mir lieb vor jeder Frau, Weil ich froh ihr kann vertrauen; Will sie, daß ich ihr vertraue, Spreche sie zu mir: vertrau! Frohgemut dann wollt ich singen, Frohgemut wie sonst ich sang; Meinen Gram kann sie bezwingen, Die schon eh mein sehnend Herz bezwang.</p>	<p><i>Do min ouge erkos die suezen, do wart mir ein lieplich gruezen, ræseleht ein roter gruoz, Do dæhte ich: diu ougen muezen dir vil senden kumber buezen, anders dir wirt niemer buoz Sorgen, ez enwende ir guete. damnoch was ir guete guot; sam der rose in touwes bluete, was ir munt, rot als ein bluot: owe, damnoch was ich vro!</i></p>

(fortgesetzt)

(fortgesetzt)

Storck	Zoozmann	Gottfried von Neifen
Süße Minne, kannst du binden Sie, von der ich bin gebunden, Die mein sehnend Herz mir band? Läßt sie Gunst und Huld mich finden, Die ich selten doch gefunden, Seit ich sie im Herzen fand, Die Geliebte, Wonnereiche? Sie ist lieb und wonnereich: Wollt ihr, daß ich sie vergleiche? Sie ist lieben Frauen völlig gleich. ⁴⁴²	Süße Minne, such zu binden Jene, die mich hat gebunden, Die mein sehnend Herz mir band! Ließ sie mich doch Gnade finden, Die ich nie bisher gefunden, Seit ich sie im Herzen fand, Sie, die Liebe Wonnereiche, [sic] Die vor allen wonnereich! Hört, mit wem ich sie vergleiche: Sie ist lieben Frauen völlig gleich! ⁴⁴³	<i>Wer kan vrölich beliben, wan bi reinen, lieben wiben? hi, wie sueze name ein wip! Wip kann sendiu leit vertriben; wol, ir reinen, lieben liben! ach, si hant so lieben lip, Daz mich nach in muoz belangen; bi in ist diu wile unlanck. swa liep lieb' hat ümbevangen, dast ein suezer ümbevank, lieplich nach der müne ger.</i>

442 Storck: Buch der Lieder, S. 144–145.
443 Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 113.

We der gar verlornen stunde,
 daz mir senden nien' enkunde
 lieplich küssen werden kunt
 Von ir rosevarwen munde!

owe, minne, daz din wunde
 mich so lange hant verwunt!
 Ich bin von dir ungeheilet;
 ich gewan gegen dir nie heil:
 minne, daz du sist verteilet!
 hab' ouch dir der minne ein teil;
 du verwundest mich niht me.

Waz touk minneklichez singen,
 wa sint wip, die können twingen,
 wa sint man, die minne ie getwank?
 Wer kan st#te vröude bringen?

wer kan sorge uz herzen dringen?
 minne ie sorge uz herzen drank,
 Von des wibes ougen blikken,
 da man sach ein suezen blik.
 si weint sich der minne entstriken.
 man sint sunder minne strik.
 welt, da von trage ich dir haz. (HMS I, S. 43–44).

Sowohl Zoozmann als auch Storck verkürzen das Minnelied von fünf auf drei Strophen. Das auffälligste Merkmal der Strophen – die Mischung aus Endreimen und grammatischen Reimen – übernehmen Storck und Zoozmann nicht nur, sie verstärken es auch. Enthält die Kanzonenstrophe im mittelhochdeutschen Prätext einen Schweifreim im Aufgesang, in dem zusätzlich über grammatische Verwandtschaft der zweite und dritte respektive der fünfte und sechste Vers miteinander verbunden sind, und einen Kreuzreim im Abgesang, dessen nicht reimende Wörter über den Wortstamm zu Paaren verknüpft sind, auf den eine Waisenzeile folgt, stellt sich die lautliche und grammatische Verschränkung in den Übersetzungen etwas komplexer dar. Sowohl Storck als auch Zoozmann tilgen zunächst die Waisenzeile, sodass die Strophen in den Übersetzungen nur aus zehn statt aus elf Versen bestehen. An Stelle des Schweifreims steht in beiden Übersetzungen ein verschränkter Reim, der durch den jeweils selben Wortstamm in zwei Gruppen zu je drei Versen unterteilt ist. Wie im mittelhochdeutschen Prätext steht im Abgesang der Übersetzungen ein Kreuzreim, dessen nicht reimende Wörter mittels grammatischer Verwandtschaft zu zwei Paaren verknüpft sind. Die Kürzung von fünf auf drei Strophen erreichen Storck und Zoozmann nicht dadurch, dass sie – wie in anderen Fällen – schlicht Strophen auslassen, sondern dadurch, dass einzelne Motive und vor allem Reimwörter aus allen Strophen gewissermaßen in drei komprimiert werden. Während der Aufgesang der ersten Strophe in den Übersetzungen so noch vergleichsweise nah am mittelhochdeutschen Prätext bleibt, übernimmt bereits der Abgesang mit „Blüt(h)e“ – „Blut(h)“ – „[G]üte“ – „gut“ den Reimklang, wenn auch nicht die Semantik, des Abgesangs der zweiten Strophe des Prätextes. Der Reim auf verschiedene Flexionsformen von „Frau“ im ersten Stollen der zweiten Strophe greift den Reim auf *wîp* im ersten Stollen der dritten Strophe des Hypotextes auf, der Abgesang variiert mit „singen“ – „sang“ – „bezwingen“ – „bezwang“ dagegen den Reim von *singen* auf *twingen* im ersten Stollen der fünften Strophe des Prätextes. Die folgende Apostrophe der personifizierten Minne findet ihr Pendant in Str. 4, V. 5 des Hypotextes, das Adjektivattribut „[s]üße“ ist dabei ohne Vorbild. *Süeze* ist bei Gottfried von Neifen lediglich die Dame respektive ihr Blick, nicht jedoch die Minne. Die Variation auf „lieb“ im Abgesang der dritten Strophe, die bei Storck stärker noch als bei Zoozmann hervortritt, durchzieht im Prätext die gesamte dritte Strophe. Gänzlich getilgt werden in den Übersetzungen sämtliche Hinweise auf eine körperliche Existenz der Dame. Weder deren Mund, der in den Strophen zwei und vier bei Gottfried von Neifen eine zentrale Rolle spielt, noch das – im Neuhochdeutschen freilich auch nicht funktionierende – Wortspiel von *liep* – *lîp* in der dritten Strophe wird in den Übersetzungen abgebildet. Getilgt werden außerdem das Motiv der Liebeswunde sowie die Vorstellung des davon geheilt Werdens, an das sich bei Gottfried von Neifen die Forderung nach Gegenseitigkeit der

Minne anschließt (vgl. Str. 4, V. 4–11). Ohne Vorbild im Hypotext ist dagegen das Motiv des Vergleichens der Dame mit anderen, womit sowohl Storck als auch Zoozmann ihre dreistrophigen Übersetzungen beenden. Der Winter, den Zoozmann als Verursacher des Leids in den Natureingang einbringt, hat gar weder im mittelhochdeutschen Prätext noch in der früheren Übersetzung Storcks ein Pendant. Insgesamt ist festzuhalten, dass Zoozmans Übersetzung – bei allen Unterschieden im Detail – derjenigen Storcks deutlich näher ist, als beide Übersetzungen es Gottfrieds von Neifen Lied sind.

Bei Konrad von Bickenbach ergänzen Storck und Zoozmann jeweils stillschweigend den bei von der Hagen als fehlend markierten siebten Vers der ersten Strophe (HMS III, S. 408). Beide reimen „Knecht“ mit „Recht“ und tadeln denjenigen, der sich des *rüemens* schuldig macht.⁴⁴⁴

Auffällig ist, dass Zoozmann – anders als Storck, der, wie oben dargestellt, eine klare Kürzungstendenz zeigt – in den meisten Fällen Umfang und Strophenreihenfolge der Lieder beibehält. Umso mehr sticht es hervor, wenn er dies nicht tut. Als erstes Lied Gottfrieds von Straßburg übersetzt Zoozmann einen in C Gottfried zugeschriebenen, in zwei weiteren Handschriften (B und K₁) anonym überlieferten Marienpreis.⁴⁴⁵ Minnesang dient Zoozmann damit noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der literarischen Rezeption als Oberbegriff für sämtliche mittelalterliche Lyrik. Vorlage dürften erneut von der Hagens ‚Minnesinger‘ gewesen sein, die alle Überlieferungszeugen berücksichtigende Edition Wolffs erschien erst 1924.⁴⁴⁶ Zoozmann übersetzt:

⁴⁴⁴ Vgl. Storck: Buch der Lieder, S. 5 und Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 130.

⁴⁴⁵ Die ersten fünf Strophen sind in den Handschriften C und K₁ parallel überliefert (vgl. die Strophensynopse bei LDM: C Gottf 7–69 et al. Hrsg. von Simone Leidinger. In: LDM. Veröffentlicht seit 28.07.2020 / Fassung vom 21.03.2022. <http://ldm-digital.de/textsynopse.php?li=2301&mode=0x600> [letzter Zugriff am 08.09.2022]). Da C aufgrund der Autorzuweisung als gesicherte Teilquelle gelten kann, wird K₁ im Folgenden nicht näher berücksichtigt.

⁴⁴⁶ Ludwig Wolff: Der Gottfried von Straßburg zugeschriebene Marienpreis und Lobgesang auf Christus. Jena 1924.

Ihr reichen Himmel neigt euch dar,
 Und nehmt des holden Lobes wahr,
 Daß jetzt sich klar
 Ihr heilig Bild enthülle.
 Die sich uns vorgebildet hat
 In reiner Zucht auf keuschem Pfad,
 Auf deren Rat
 Das Herz fühlt Trostesfülle,
 O sieh mit Gnaden nun darein,
 Wenn ich ein Loblied singe,
 O Herr, der lieben Mutter dein,
 Daß sie gesegnet möge sein,
 Sie ist allein
 Ein Schatz voll guter Dinge.

Dir klinge Lob und labe dich
 Wie Blatt und Blüten freuen sich,
 Wenn sänftiglich
 Der Regen sie besprühte.
 Es mach uns Herz und Sinne kühn,
 Als ließe Tau der Himmel sprühn
 Aufs frische Grün,
 Sodaß uns im Gemüte
 So freudig wie das Morgenrot
 Erstrahlt das Licht der Sonnen,
 Daß er uns giebt lebendig Brot,
 Zu steuern unsrer Seele Tod
 In wahrer Not,
 Das hilf, lebendiger Bronnen!

*Ir bernden himel neiget iuch har,
 unt nemet des suezen lobes war,
 daz ich enbar
 von dem gewihten bilde,
 Diu sich uns vor gebildet hat
 mit reiner scham, mit kiuscher tat,
 diu suezen rat
 git manigem herzen wilde.
 Neige ouch diu heiligen oren din
 ze dem lobe, daz ich da singe,
 Jesus, der suezen muoter din,
 daz si gesegent mueze sin,
 wan si ist ein schrin
 vol aller guoter dinge. (HMS II, S. 274)⁴⁴⁷*

*Ir lop mit bernder wurde uf ge,
 sam loup, gras, bluomen unt der kle,
 durch gruenez le,
 von berndes regens guete.
 Ez muoz uns sigen in den muot,
 alsam der tou von himel tuot
 uf bernde bluot;
 ez muoz uns daz gemuete
 Entliuhten, sam den morgen rot
 der vröuden bernder sunne;
 ez muoz uns bern daz lebende brot,
 daz guot ist vür der sele tot
 an rehter not:
 des hilf uns, lebender brunne! (HMS III, S. 454)⁴⁴⁸*

⁴⁴⁷ Vgl. B Namenl/229 1. Hrsg. von Simone Leidinger. In: LDM. Veröffentlicht seit 28.07.2020 / Fassung vom 14.03.2022. <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Namenl&hs=B&str=1&kid=194&mode=0x6f8> (letzter Zugriff am 08.09.2022). Von der Hagen ediert diese Strophe als 54. des zweiten Liedes unter Gottfried von Straßburg in Band II.

⁴⁴⁸ Vgl. B Namenl/229 2. Hrsg. von Simone Leidinger. In: LDM. Veröffentlicht seit 28.07.2020 / Fassung vom 14.03.2022. <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Namenl&hs=B&str=2&kid=194&mode=0x6f8> (letzter Zugriff am 08.09.2022). Die Strophe ist unikal in B überliefert. Von der Hagen ediert sie im dritten Band als zweite Strophe, auf die vorangehende erste wird lediglich mittels des Incipit verwiesen.

Du Rosental, du Veilchenfeld,
 Das unser Herz mit Freuden schwellt,
 Du Blumenzelt
 In lichter Himmelszone;
 Du glanzerfülltes Morgenrot,
 Du treuste Freundin aller Not,
 Lebendig Brot
 Gebarst du, uns zum Lohne,
 Das manches Herz, sonst tot und kalt,
 Erweckt zu hellem Brande
 Mit süßer Minne mannigfalt,
 Denn stark ist seine Allgewalt,
 Darum erschallt
 Dein Lob von Land zu Lande.

Du Rosenblüte, Lilienblatt,
 Du Königin in Gottes Staat,
 Den nie betrat
 Ein Weib wie du, du Hehre.
 Du Herzenstrost für alles Leid,
 Du Süßigkeit in Bitterkeit,
 Dir sei geweiht
 In Wort und Sang die Ehre.
 Des ewigen Gottes Zelle war
 Dein Leib einst, Hort der Wonne,
 So wie durchs Glas die Sonne klar
 Hindurchflammt, bot sich süß dir dar
 Und gern fürwahr
 Christus, die höchste Sonne.

*Du rosen tal, du viol velt,
 du wunne berndez herzen gelt,
 du bluender helt,
 du sueze Gotes wünne!
 Du liehte bernder morgen rot,
 du rehte vriundin an der not,
 daz lebende brot
 gebære du, küniges künne,
 Daz manik vinster herze kalt
 entluhte und ouch enbrande
 mit suezer minne manikvalt,
 so rehte stark ist sin gewalt;
 des wirt gezalt
 din lob an manigem lande. (HMS II, S. 267)⁴⁴⁹*

*Du rosenbluot, du giljenblat,
 du künigin in der hohen stat,
 dar nie getrat
 ie vrouwen bilde mere;
 Du herze liep vür allez leit,
 du vröude in rehter bitterkeit,
 dir si geseit,
 gesungen lob und ere:
 Des lebenden Gotes zelle was
 din lip vil sældenbære;
 reht als der sunne dur daz glas
 kann dringen, suezer unde baz
 drang ane haz
 zuo dir Krist der gewære. (HMS II, S. 266 f.)⁴⁵⁰*

⁴⁴⁹ Vgl. C Gottf 8. Hrsg. von Simone Leidinger. In: LDM. Veröffentlicht seit 28.07.2020 / Fassung vom 21.03.2022. <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Gottf&hs=C&str=8&mode=0x6f8> (letzter Zugriff am 08.09.2022). Von der Hagen ediert diese Strophe als zweite des zweiten Liedes unter Gottfried in Band II.

⁴⁵⁰ Vgl. C Gottf 7. Hrsg. von Simone Leidinger. In: LDM. Veröffentlicht seit 28.07.2020 / Fassung vom 21.03.2022. <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Gottf&hs=C&str=7&mode=0x6f8> (letzter Zugriff am 08.09.2022). C folgend ediert von der Hagen diese Strophe als erste des zweiten Liedes.

Du minniglicher Blumenglanz,
 Du aller Jungfrau Tugendkranz,
 Wie bist du ganz
 Von Himmelsruhm umfängen.
 Du bist das blühende Himmelsreis,
 Du blühst und leuchtest jederweis,
 Denn Gottes Fleiß
 Ist in dir aufgegangen.
 Drum wird dir hoher Lobgesang
 Aus liebster Brust gesungen,
 Und manche Seele heiß durchdrang
 Zu deinem Preise süßer Klang,
 Der ihm entsprang,
 So ganz hast du bezwungen.
 Du Blumenschein im grünen Klee,
 Du blühend Holz der Alo*,
 Du Gnadensee,
 Der wonnig zu bewahren.
 Du glückumhegend Freudendach,
 Das nie durchbricht ein Regenschach,
 Du Lustgemach,
 Stets gastlich zu gewahren.
 Du, hilfbereiter Kraft ein Turm,
 Du wirst vorm Feind zum Schilde,
 An dir zerbricht sich jeder Sturm,
 Ob ihn berennt der Hölle Wurm
 In Saus und Sturm
 Und andrer Drachen Gilde.

Du aller Süße süßer Schein,
 Du süßer als der reinste Wein,
 Die Süße dein
 Sei mir zum Heil verliehen.
 Du bist der selige Minnetrank,
 Den Gottes Liebe selbst durchdrang,
 Sirenenang
 Ist süßer nie gediehen.
 Du gehst durch Ohr und Auge ein
 In Herzen und in Sinne,
 Dort zeugst du Wonnen hehr und rein,
 Vertreibst der Seele Not und Pein
 Und führst herein
 Die wahre Gottesminne.⁴⁵¹

*Du minneklicher bluome glanz,
 du bluemest aller megde kranz,
 der sælden swanz
 dich hat al ümbe vangen.
 Du bist daz bluende himelris,
 daz bluende bluejet manige wis;
 wan Gotes vliż
 der ist an dir ergangen.
 Des ist dir hohes lobes sank
 ze wunsche wol gesungen;
 vil maniges herzen guot gedank
 klenket (dir) suoze manigen klank,
 an' allen wank,
 des hastu si betwungen. (HMS II, S. 267)
 Du bluomen schin dur gruenen kle,
 du bluender lignum aloë,
 du gnaden se,
 da man mit vröuden lender.
 Du wunne bernder vröude ein dach,
 da dur man regen nie gesach,
 du guot gemach,
 des ende niemer endet.
 Du helfe bernder kraft ein turn
 vor vîentlichem bilde,
 du wendest manigen harten sturn,
 den an uns tuot dur sinen hurn
 der helle wurn,
 und ander wûrme wilde. (HMS II, S. 267)*

*Du aller sueze ein suezer schin,
 du suezer, danne ie wurde win,
 diu sueze din
 mir bluen ze sælde mueze.
 Du bist daz sueze minne trank,
 darin diu gotheit sueze drank;
 sirenen sank
 nie wart so rehte sueze.
 Du gast dur ore, dur ougen in
 (ze) herzen unt ze sinne,
 da bîrstu wunne bernden sin,
 unt stærst alle unvröude hin;
 du bist gewin
 der herzeklichen minne. (HMS II, S. 267)*

451 Zoozmann: Der Herrin ein Grüßen, S. 55–57.

Zoozmann übersetzt folglich den Anfang des Marienpreises nach der Weingartner Liederhandschrift B, lässt dann entweder drei Strophen aus oder, was naheliegender scheint, wechselt auf den Anfang des Preises nach C. Zoozmanns Strophen fünf bis sieben entsprechen den Strophen drei bis fünf nach C. Gänzlich ohne Vorlage ist das Vertauschen der ersten beiden Strophen nach C respektive der Strophen fünf und sechs nach B. Sollte Zoozmann hierfür tatsächlich mit von der Hagens ‚Minnesingern‘ gearbeitet haben, entspräche dem eine Strophenfolge, die nicht nur Strophen aus verschiedenen Bänden miteinander kombiniert, sondern auch deren Reihenfolge scheinbar willkürlich gestaltet. Plausibel ist diese Abfolge nur, wenn man den Überlieferungskontext mitdenkt. Die Kürzung dürfte vor allem dem Zweck dienen, den Marienpreis zumindest der Form nach den Minneliedern in der Anthologie anzunähern.

Ebenso lässt sich an den zitierten Gottfried-Strophen Zoozmanns Übersetzungstechnik demonstrieren: Er erhält das Reimschema des Prätexts, bleibt jedoch nicht – wie noch Tieck – bei einer bloßen lautlichen Übertragung stehen, die den Reim per default erhält, sondern erlaubt sich durchaus Freiheiten, um einen, in den meisten Fällen, für sich verständlichen neuhochdeutschen Text zu erzeugen. Artistische Feinheiten des Hypotextes gehen in der Übersetzung so mitunter verloren, wie beispielsweise in der bei Zoozmann letzten Strophe des Gottfried’schen Marienpreises, in der im mhd. Prätext *süeze* in insgesamt sieben Flexions- und Derivationsformen wiederholt wird und so in fast jedem Vers des Aufgesangs auftaucht (vgl. C Gottf 11, V. 1, 2, 3, 5, 6, 8). Da Zoozmann *süeze* respektive *suoze* in den Versen 5 und 6 mit „selig“ bzw. deutlich freier als „Gottes Liebe“ übersetzt, wird das Konzept der *süeze*, das Rezipienten des frühen 20. Jahrhunderts wohl auch weit weniger geläufig war, weniger stark in den Vordergrund gerückt.

Ähnliche Strategien lassen sich vielfach beobachten. Mitunter begegnen auch Veränderungen, die den Sinn verunklaren, wie etwa die Übersetzung von [i]r *lop* [...] *ûf gê* mit „[d]ir klinge Lob“ im ersten Vers der zweiten Strophe. Durch die Änderung des Personalpronomens von der dritten in die zweite Person Singular verschiebt sich die Referenz: Während Gottfried eindeutig Maria lobt, bezieht sich das Lob bei Zoozmann strenggenommen auf den im Abgesang der ersten Strophe adressierten Christus. Erst die Ansuchung des „lebendige[n] Bronnen[s]“ im letzten Vers der zweiten Strophe lässt in der Übersetzung deutlich werden, dass es sich tatsächlich um ein Marien- und kein Gotteslob handelt. Recht inkonsistent geht Zoozmann mit dem Versmaß der Prätexte um. Während er es in manchen Fällen – wie in den oben zitierten Strophen des Marienpreises Gottfrieds – erhält, weicht er in anderen davon ab. Besonders deutlich ist dies in seinen Übersetzungen Oswalds von Wolkenstein zu erkennen, wodurch sich seine Übersetzungen auch auf formaler Ebene von denen Schrotts unterscheiden.

Ein abschließender Vergleich der drei näher betrachteten Minnesang-Anthologien kommt zu folgendem Ergebnis: Während Tieck Anfang des 19. Jahrhunderts die Übersetzung des Minnesangs noch in ein übergeordnetes Dichtungskonzept eingliedert, lassen die Anthologien aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert von Storck und Zoozmann eine solche Eingliederung vermissen. Lyrikübersetzung wird zum nicht kommentierungsbedürftigen – oder kommentierungswürdigen – Selbstzweck. Die größer werdende Verfügbarkeit mittelhochdeutscher Prätexte führt außerdem dazu, dass für Storcks und Zoozmanns Übersetzungen die konkreten Quellen nicht immer zweifelsfrei bestimmt werden können. Insbesondere die Gemengelage in Zoozmanns Übersetzungen zeigt darüberhinaus, dass die klare Unterscheidung von Primär-, Sekundär- und höherstufiger Rezeption eine Idealisierung durch die Forschung ist. In der Praxis kann Sekundär- und höherstufige Rezeption durchaus mit einem direkten Rückgriff auf mittelhochdeutsche Prätexte kombiniert werden, sodass beide Spuren im so entstandenen Text hinterlassen.