

5 Minnesangrezeption zwischen Klassizismus und Romantik: Johann Christoph Friedrich Haug (1761–1829)

Johann Christoph Friedrich Haug zählt mit 35 bei Grosse und Rautenberg verzeichneten Mittelalterrezeptionszeugnissen zu den produktivsten Mittelalterrezipienten um 1800 – berücksichtigt man selbstständige und unselbstständige Einzelpublikationen und nicht den Umfang der selbstständigen Publikationen, ist er sogar der produktivste.¹ Die Forschung hat ihm und seiner Rolle als Mittelalter- und Minnesangrezipient bisher jedoch keine Aufmerksamkeit geschenkt.² Nach einem einleitenden Unterkapitel zu seiner Person und gesellschaftlichen Stellung, in dem vor allem sein Verhältnis zu zeitgenössischen wissenschaftlichen und literarischen Minnesangrezipienten – vor allem Friedrich David Gräter und Ludwig Uhland – aufgezeigt wird, werden die von ihm verfassten Minnesangrezeptionszeugnisse in mehreren *close readings* analysiert und interpretiert. Die Gliederung folgt dabei den ursprünglichen Publikationskontexten: Neben der Publikation in Almanachen und Zeitschriften ist diejenige in eigenständigen Gedichtbänden relevant, da darin die Gedichte, die von einer Rezeption des Minnesangs zeugen, in neue Kontexte gestellt werden. Im Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar liegen außerdem in Haugs Nachlass unveröffentlichte Gedichte mit Mittelalterbezug, deren erstmalige Erschließung ein eigenes Unterkapitel verdient. Abschließend ist für Friedrich Haug zu fragen, ob und inwiefern die Minnesangrezeptionszeugnisse für die Frage nach seiner literaturhistorischen Einordnung relevant sind.

5.1 Biographie und gesellschaftlicher Kontext

Johann Christoph Friedrich Haug wurde am 9. März 1761 in Niederstotzingen (Württemberg) geboren und besuchte von 1775 bis 1783 die Karlsschule, wo er die Bekanntschaft Friedrich Schillers machte.³ Diese Bekanntschaft prägt die Wahrnehmung seiner Person maßgeblich. Die ohnehin spärliche Auseinandersetzung

¹ Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 419. Von Friedrich David Gräter verzeichnen Grosse und Rautenberg nur 14 Mittelalterrezeptionszeugnisse, von Friedrich Heinrich von der Hagen zwölf (vgl. ebd., S. 418), von Ludwig Tieck neun und von Ludwig Uhland 15 (vgl. ebd., S. 429).

² Vgl. Haustein: Minnesangrezeption literarisch, S. 798, Anm. 19.

³ Vgl. Hermann Fischer: Art. ‚Haug, Johann Christoph Friedrich‘. In: Allgemeine Deutsche Biographie. Elfter Band. Auf Veranlassung Seiner Majestät des Königs von Bayern herausgegeben durch

mit Haugs Schaffen fokussiert meist dessen Verbindung zu Friedrich Schiller.⁴ Tätig war Haug ab 1783 als Sekretär und geheimer Kabinettskanzlist, ab 1794 als geheimer Sekretär und von 1816 bis zu seinem Tod 1829 als Bibliothekar an der königlich öffentlichen Bibliothek in Stuttgart.⁵ Darüberhinaus war Haug von 1807 bis zum Zerwürfnis mit Johann Friedrich Cotta 1817 (Mit-)Redakteur des ‚Morgenblatts für gebildete Stände‘.⁶

Haugs sozialer Stellung und kultureller Bedeutung wird die bisher häufige alleinige Konzentration auf seine Verbindung zu Schiller nicht gerecht. Allein seine Position in Cottas ‚Morgenblatt‘ verdiente – wie Helmut Mojem zeigt – genauere Betrachtung,⁷ und auch gesellschaftlich bewegte sich Haug in renommierten Kreisen. Er verkehrte regelmäßig im Hartmann-Reinbeckschen Hause,⁸ das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einer der zentralen Treffpunkte der literarisch interessierten Gesellschaft in Stuttgart war, wo nicht nur Friedrich von Matthisson und Therese Huber, Mitherausgeberin des Cotta’schen ‚Morgenblattes‘, sondern auch namhafte Literaten wie Wilhelm Hauff, Justinus Kerner und Gustav Schwab verkehrten,⁹ und war mit namhaften Persönlichkeiten des kulturellen und literarischen Betriebs bekannt. So pflegte er engen Kontakt mit Karl Philipp Conz,¹⁰ der ebenfalls als Mittelalterrezipient in Erscheinung tritt.¹¹ Dass Haug in der Stuttgarter Gesellschaft gut vernetzt und mit dem Literaturbetrieb vertraut war, zeigt sich

die historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften. Neudruck der 1. Auflage von 1880. Berlin 1969, S. 51.

⁴ Besonders prominent bei Julius Hartmann: Schillers Jugendfreunde. Stuttgart, Berlin 1904, insb. S. 214–224. Wiederabgedruckt als Julius Hartmann: Friedrich Schillers Jugendfreund aus Niederstotzingen. Der Dichter Friedrich Haug. In: Der Hellenstein. Heimatkundliches aus dem Kreis Heidenheim/Brenz. Bd. 6, Nr. 35 (20. Mai 1961), S. 137–140.

⁵ Vgl. Fischer: Art. ‚Haug, Johann Christoph Friedrich‘, S. 51.

⁶ Vgl. Fischer: Art. ‚Haug, Johann Christoph Friedrich‘, S. 51. Ausführlich zu Haugs Verhältnis zu Cotta vgl. auch Bernhard Fischer: Johann Friedrich Cotta. Verleger – Entrepreneur – Politiker. Göttingen 2014, insb. S. 71 sowie S. 293–301.

⁷ Vgl. Helmut Mojem: Spurensuche nach einem Voerschollenen. Vor 250 Jahren wurde der Epigrammatiker Friedrich Haug geboren. In: literaturblatt Baden-Württemberg 2 (2011), S. 9–11.

⁸ Vgl. Bernhard Gerlach: Die literarische Bedeutung des Hartmann-Reinbeckschen Hauses in Stuttgart, 1779–1849. Münster 1910, S. 106–111.

⁹ Vgl. Bernhard Zeller: Literarisches Leben in Stuttgarter Bürgerhäusern um 1800. In: „O Fürstin der Heimath! Glückliches Stutgard“. Politik, Kultur und Gesellschaft im deutschen Südwesten um 1800. Hrsg. von Christoph Jamme/Otto Pöggeler. Stuttgart 1988, S. 77–100, hier S. 90 f.

¹⁰ Zu Haug und Conz vgl. Stefan Knödler: Dichtung und Philologie zwischen Klassizismus und Romantik. Ludwig Uhland und sein Lehrer Karl Philipp Conz. In: Provinzielle Weite. Württembergische Kultur um Ludwig Uhland, Justinus Kerner und Gustav Schwab. Hrsg. von Barbara Potthast. Heidelberg 2014, S. 121–140, hier S. 133.

¹¹ Vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 415.

auch in einem im Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar erhaltenen Brief an Friedrich David Gräter, in dem sich nicht nur Haugs soziales Netzwerk zeigt,¹² sondern er auch seine Position zur seit dem 18. Jahrhundert geführten Debatte um nordische Mythologie ausformuliert. Haug äußert generelle Zweifel an Gräters Plan, ein groß angelegtes Werk zur nordischen Mythologie herauszugeben:

[D]as Prachtwerk wird zu theuer, so, daß nur wenige subscribieren können, andere wollen nicht, weil nordische Mythologie für sie keinen Reiz hat. [...] Wenn Sie entweder kleineres Format wählen, oder nur Umrisse gäben, wie Tischbein etc. aus Homer, so möchte es eher gehen. die [sic] römische und griechische Götterlehre hängt aber zu sehr mit den besten Schriftstellern alter und neuer Zeit zusammen, als daß sie je durch die Nordische, selbst wenn diese wahre Vorzüge vor jener hätte, verdrungen werden könnte. Klopstock, Kretschmann etc. vormochten diesen Plan nicht durchzuführen.¹³

Haugs Bedenken gegen Gräters Projekt betreffen folglich drei Punkte: Der erste ist rein monetär, der lediglich die ökonomische Umsetzbarkeit betrifft, der zweite antizipiert jedoch auch die Rezeption, der mangelndes Publikumsinteresse befürchtet. Ob Haug hier seine eigene Interessenslage auf das Publikum projiziert oder tatsächlich Einblick in Absatzzahlen hat, muss offen bleiben. Der dritte Punkt schließlich ist der, dass Haug aus produktionsästhetischer und literaturkritischer Perspektive an Gräters Idee zweifelt. Er schreibt der griechisch-römischen Mythologie einen höheren literarischen Stellenwert zu, die – wie Gräters erklärtes Vorbild Klopstock und der ebenfalls zu den „Bardendichtern“ des 18. Jahrhunderts zählende Karl Friedrich Kretschmann bereits vergeblich versucht hätten – nicht durch die nordisch-germanische zu verdrängen sei. Diese Haltung spiegelt sich, wie noch zu zeigen sein wird, auch in Haugs eigenem literarischen Schaffen wider. Gräter dagegen scheint diesen Bedenken Haugs nicht zu teilen, den Plan eines „Prachtwerks“ über die nordische Mythologie jedoch auch nicht rasch in die Tat umzusetzen. So kündigt er vier Jahre später in der Vorrede zum achten Band von ‚Bragur‘ noch 1812 an, die komplementäre Zeitung ‚Idunna und Hermodé‘ solle

auch zur Beförderung eines Prachtwerks über die Nordische Mythologie, die Ansichten des Herausgebers, die Aufforderungen an Künstler, den merkwürdigsten Theil des Briefwech-

12 Neben Johann Friedrich Cotta nennt Haug dort den Architekten Nikolaus Friedrich von Thouret, den Verleger Christoph Heinrich Erhard, damaliger Leiter des Metzler-Verlages, Johann Wilhelm Petersen, Georg Gottlieb Sigismund Reinbeck und Gottlob Heinrich Rapp als Bekannte und Gesprächspartner (vgl. Johann Christoph Friedrich Haug an Friedrich David Gräter. 9.12.1808. DLA Marbach, A:Gräter, Friedrich David [HS007065455]).

13 Johann Christoph Friedrich Haug an Friedrich David Gräter. 9.12.1808. DLA Marbach, A:Gräter, Friedrich David (HS007065455).

sels mit ihnen, und die Schilderung derjenigen Sitten, Gewohnheits- und Kunstalterthümer bekannt machen, die zu der Ausführung und den Umgebungen ihrer Darstellung erforderlich sind.¹⁴

Eine direkte Reaktion Gräters auf Haugs Kritik in Form eines Antwortschreibens ist nicht erhalten.¹⁵

Wesentlich mehr Einblick in Haugs persönliches Verhältnis zur Mittelalterrezeption und deren literarische Ausführung bieten seine Briefe an Ludwig Uhland, mit dem er verschwägert war.¹⁶ In einem nicht genauer datierten Brief von 1807 lobt Haug Uhland: „Ihr Fragment aus dem Heldenbuche verglich ich sorgfältig mit dem Original, und fand mit Vergnügen, wie glücklich Sie abkürzten, änderten, u. im Geiste des alten Dichtens blieben“.¹⁷ Kritisch äußert er sich zu Versform und Reim, insbesondere Uhlands Hang zum Hiatus bemängelt er, doch insgesamt fällt Haugs Urteil durchweg positiv aus: „Bleiben Sie Ihrem Gefühl, Ihrem Tone getreu“.¹⁸ So bittet er Uhland im selben Schreiben: „Wenn Gräter einen neuen Band von Braga und Hermode herausgibt, so bitt' ich Sie um dieß Fragment zum Einrücken“.¹⁹ Angesichts der Tatsache, dass fünf Jahre vergehen werden, bis Gräter den nächsten Band von ‚Bragur‘ herausgibt, ist es nicht weiter überraschend, dass darin keine Publikation von Uhland enthalten ist. Vermutlich bezieht sich Haug auf Uhlands Bearbeitung des ‚Ortnit‘, die im ‚Musenalmanach für das Jahr 1807‘ erschien.²⁰ Möglicherweise referiert Haug aber auch auf Uhlands Nibelungen-Bearbeitung, die im Februar desselben Jahres im ‚Sonntags-Blatt für gebildete

14 Gräter: Vorrede. In: Bragur 8 (1812), S. VIII–IX.

15 Da von diesem Brief abgesehen keine Konversation zwischen Haug und Gräter erhalten ist, kann auch nicht belegt werden, ob Haug von der Kritik Friedrich Heinrich von der Hagens an seinem und Gräters Konzept bei der Übersetzung von Minneliedern wusste (s. o. Kap. 4.2.1).

16 Haugs Ehefrau Luise Henriette, geb. Stäudlin, war eine Halbschwester von Uhlands Großmutter väterlicherseits Gottliebin Uhland, geb. Stäudlin (vgl. Hermann Fischer: Beiträge zur Litteraturgeschichte Schwabens. Tübingen 1891, S. 83; Gottlob Christian Storr: Trauer-Rede weyland Frau Gottliebin, geb. Stäudlin, D. Ludwig Joseph Uhlands, Professors der Theologie und ersten Superattendenten des Herzogl. theol. Stifts in Tübingen geliebtester Gattin an Dom. Cantate den 28. April 1793. Nach Ihrer Beerdigung vor dem Altar der hiesigen Stifts-Kirche über Röm. VIII. 11. gehalten. Tübingen 1793, S. 13–15).

17 Johann Christoph Friedrich Haug an Ludwig Uhland. 1807. DLA Marbach, A:Uhland, Ludwig (HS007066908). In der Edition des Briefwechsels Ludwig Uhlands sind die Briefe Friedrich Haugs nur in kurzen Zusammenfassungen wiedergegeben (vgl. Uhlands Briefwechsel. Im Auftrag des Schwäbischen Schillervereins hrsg. von Julius Hartmann. Erster Teil. 1795–1815. Stuttgart/Berlin 1911, S. 37, 60, 62 und 68). Vollständig abgedruckt werden nur die von Uhland verfassten Briefe.

18 Haug an Uhland. 1807.

19 Haug an Uhland. 1807.

20 Vgl. Ludwig Uhland: Bruchstücke aus dem Heldenbuche. Die Linde zu Garten. Ortnits Rächer. In: Musenalmanach für das Jahr 1807. Hrsg. von Leo von Seckendorf. Regensburg 1807, S. 13–37.

Stände‘ veröffentlicht wurde.²¹ Da sich Haugs Schreiben nicht genauer datieren lässt, wird dies nicht abschließend zu klären sein.

Haug schließt den Brief mit dem Postskriptum: „[D]ie Minnesinger konnt‘ ich nicht auffinden. Vielleicht späterhin!“²² Da keine Antwortschreiben Uhlands an Haug erhalten sind, lässt sich nicht bestimmen, was genau Haug damit meint. Kann er lediglich die Ausgabe von Bodmers ‚Sammlung von Minnesingern‘, mit der er üblicherweise arbeitet, nicht finden? Oder deutet diese Äußerung darauf hin, dass sich Uhland bereits 1807 – und damit deutlich vor der Publikation über den Schenken von Limburg 1819 –²³ literarisch produktiv mit dem Minnesang befasst hat, was eine kritische Betrachtung durch Haug erfordert hätte?

Um den Jahreswechsel 1807/1808 herum wird das Verhältnis von Haug und Uhland dadurch belastet, dass im ‚Morgenblatt für gebildete Stände‘, in dessen Redaktion Haug in dieser Zeit tätig war, ohne Uhlands Zustimmung einer von dessen Texte veröffentlicht worden war.²⁴ Nach Beilegung der Differenzen hinsichtlich des ‚Morgenblattes‘ geht Haug in seinen Briefen an Uhland abschließend erneut auf die Rezeption mittelalterlicher Literatur ein. Er äußert sich dabei zunächst scheinbar skeptisch:

Goethe dichtete nicht vieles im altdeutschen Tone. Dazu hatt' er weise Gründe. Nicht die Hülle, die Gedanken sind das Gedicht. Warum soll man den neuen Sprachschatz vergessen, und künstlich altern? Wie leicht entsteht zuletzt Einseitigkeit, und am Ende wäre die trefflichste Ausbeute, welche wir unseren Dichtern verdanken, wieder Alterthum, und das Veraltete neumodisch.²⁵

Interessanterweise nimmt Haug mit Johann Wolfgang von Goethe einen Autor zum Maßstab, dessen Verhältnis zur mittelhochdeutschen Literatur durchaus als ambivalent bezeichnet werden kann.²⁶ Der starke Fokus auf den Inhalt, den Haug

²¹ Vgl. Ludwig Uhland: Bruchstück aus dem Nibelungen-Liede mit Beziehungen auf's Ganze. In: Sonntags-Blatt für gebildete Stände 1 (1807), Nr. 7 v. 22. Februar.

²² Haug an Uhland. 1807.

²³ Vgl. Ludwig Uhland: Der Schenk von Limburg. In: Archiv für Geographie, Historie, Staat und Kriegskunst 10 (1819), Nr. 142 v. 26. November, S. 565 f.

²⁴ Vgl. Fischer: Johann Friedrich Cotta, S. 298. Ganz so einfach über verwandtschaftliche Verbindungen, wie Fischer es darstellt, war der Konflikt zwischen Uhland und dem ‚Morgenblatt‘ nicht zu lösen. Der teilweise erhaltene Briefwechsel zwischen Haug und Uhland im Zeitraum vom 29.12.1807 bis zum 11.02.1808 zeugt durchaus von einigen diplomatischen Bemühungen.

²⁵ Johann Christoph Friedrich Haug an Ludwig Uhland. 11.02.1808. DLA Marbach, A:Uhland, Ludwig (HS007067208).

²⁶ Vgl. dazu die Zusammenstellung in: Goethe über das Mittelalter. Hrsg. von Jens Haustein. Frankfurt a. M. 1990. So äußert Goethe 1807 etwa, dass die Ausgabe des *Nibelungenliedes* von Christoph Heinrich Myller, die ihm zugesandt worden war, ungeheftet und ungelesen in seinem

im Folgenden betont, birgt zweierlei: zum einen eine kaum verborgene Spur gegen Ludwig Tiecks Übersetzungskonzept, das auch die Brüder Schlegel vertraten,²⁷ zum anderen – wie noch zu zeigen sein wird – sein eigenes Übersetzungs- und Rezeptionskonzept, das auf sprachlicher Modernisierung und Vermischung mehrerer Quellen beruht. Haug antizipiert anschließend Uhlands Reaktion darauf, das Veraltete könnte neumodisch werden:

Desto besser! antworten Sie vielleicht; aber ich würde mein: Desto schlimmer! nicht zurückhalten können. Nur wenigen Geweihten ist vorbehalten, im Tone der Minnesinger, des Heldenbuchs, u. s. w. so zu dichten, daß es röhrt, entzückt, hinreißt. Beurkunden dies nicht die unzähligen misrathenen Versuche?²⁸

Wie bereits im Schreiben von 1807 behält sich Haug auch hier die Position des Literaturkritikers vor, der darüber zu urteilen vermag, ob ein literarisches Werk als solches gelungen ist oder nicht. *A priori* ein positives Urteil auszusprechen, weil auf mittelalterliche Literatur zurückgegriffen wird, steht ihm fern. Ausschlaggebendes Merkmal, das ein Rezeptionszeugnis für Haug zu einem gelungenen werden lässt, ist die emotionale Reaktion des Rezipienten – wohlgeraten ist, was „röhrt, entzückt, hinreißt“.²⁹

Über Uhlands literarische Mittelalterrezeption urteilt Haug nach wie vor wohlwollend:

Ihnen gelang's. Das ist keine Schmeicheley. [...] Sie bleiben von italienischer Spielerei, und französischer Manier gleich weit fern, und treffen das Herz. Auch die Empfindungen der Freundschaft und Liebe klingen aus Ihren Gesängen wieder, und erwärmen den Leser. Fahren Sie fort!³⁰

Der abschließende Ratschlag Haugs an Uhland lautet – nahezu symptomatisch:

Besitz verblieben war (vgl. ebd., S. 124). Friedrich Heinrich von der Hagen dankt er im selben Jahr für dessen Nibelungen-Übersetzung, da sie die Rezeption desselben erheblich erleichterte: „Man hatte bisher zu sehr mit den altertümlichen Eigenheiten zu kämpfen, welche das Gedicht [gemeint ist das *Nibelungenlied*, A. B.] für einen Jeden umhüllen, der es nicht ganz eigen studiert und sich hiezu aller Hülfsmittel bemächtigt. Beides haben Sie getan, und uns ist nun die Betrachtung um so viel bequemer gemacht“ (ebd., S. 121). Die Beschäftigung mit dem mittelhochdeutschen Original ist Goethes Sache nicht.

27 Vgl. Kap. 4.2.2.

28 Haug an Uhland. 11.02.1808. Das Lob Haugs für Uhlands Dichten im Tone der Minnesinger hebt auch die Zusammenfassung im von Julius Hartmann herausgegebenen Briefwechsel Uhlands hervor (vgl. Uhlands Briefwechsel, S. 68).

29 Haug an Uhland. 11.02.1808.

30 Haug an Uhland. 11.02.1808.

Dennoch ist mein Rath, und mein Wunsch, daß Sie auch in anderen Gattungen der Dichtkunst, Sich ferner üben möchten, besonders in der sentimental en epigrammatischen, die Sie ganz in Ihrer Gewalt zu haben scheinen.³¹

Dass Haug Uhland ausgerechnet dazu rät, sich mehr im Epigramm zu üben, wirkt nahezu komisch: Er rät dem Romantiker, eine antike Form zu verwenden. Dass dahinter eher persönliche als programmatische Gründe stehen, verrät Haugs eigenes Œuvre. Bereits von Zeitgenossen wird Haugs literarisches Schaffen primär als das eines Epigrammatikers wahrgenommen. So lobt ein anonymer Rezensent im ‚Mitternachtsblatt für gebildete Stände‘ Haugs „Feinheit und Schärfe des Verstandes, Gewandtheit des Geistes, Gelehrsamkeit, classische Ausbildung, klare Weltanschauung, Empfänglichkeit des Gemüthes, und eine durch reine Neigung zu den schönen Künsten geleitete ästhetische Selbsterziehung“.³² Der Anonymus hebt hervor, dass sämtliche Kritiker „wenigstens den Epigrammatiker [...] als einen der Besten gelten lassen müssen“.³³ Deutlich kritisiert diese anonyme Rezension Haugs „vorherrschende Neigung zur Spielerei mit den technischen Formen, besonders mit den Reimformen“.³⁴

Gerade in der Form längerer Strophen bemerkt Emil Steiner in Haugs Epigrammen einen Einfluss mittelalterlicher Lyrik.³⁵ Inhaltliche Bezugnahmen auf das Mittelalter sind in den Epigrammen sehr selten. Solche finden sich lediglich in Haugs Nachlass in fünf sämtlich unveröffentlichten Epigrammen, die zudem deutliche politische Tendenzen mit patriotischen Untertönen enthalten. In diesen glorifiziert er das Mittelalter als verlorenes Ideal:

Kehrst du nicht mehr wieder,
Alte Ritterzeit,
Zeit der Minnelieder,
Zeit der Biderkeit [sic]? –
Schließt ein Bündniß, Brüder,
Und sie wird erneut.³⁶

31 Haug an Uhland. 11.02.1808.

32 O. A.: Preßzeitung. In: Mitternachtsblatt für gebildete Stände. Herausgegeben von Müllner 144 (1827), 7. September, S. 574–576, hier S. 575.

33 O. A.: Preßzeitung, S. 576.

34 O. A.: Preßzeitung, S. 576.

35 Vgl. Emil Steiner: Friedrich Haugs Epigramme und ihre Quellen. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde einer Hohen Philosophischen Fakultät der Universität zu Tübingen. Borna/Leipzig 1907, S. 28 f.

36 Johann Christoph Friedrich Haug: 1. (ohne Titel) [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940).

Rittertum und Minnesang stehen metonymisch für das Mittelalter,³⁷ das als besonders rechtschaffene Zeit idealisiert wird. Das Bündnis, das im fünften Vers zur Erneuerung dieses Ideals gefordert wird, könnte ein politisches sein, was das dar-auffolgend notierte Epigramm allerdings unterläuft:

Liebt nach Ritterweise, liebt und preist
Edle Frauen, Wein und Minnesänger!
Ja, bey Kuß, Gesang und Rebengeist,
Freunde, schließt den Herzenbund [sic] noch enger!³⁸

Hier wird das zu schließende Bündnis deutlich als persönliches charakterisiert – Liebe und Freundschaft sind es, die das Mittelalter zum Ideal werden respektive es als solches wiederauferstehen lassen. Dass Minnesangbezug als solcher bereits Ausdruck eines lokalpatriotischen Bewusstseins sei,³⁹ bestätigt sich in Haugs unveröffentlichten mediävalistischen Epigrammen nicht: Der Sachse Luther verdient seinen Lobpreis ebenso wie die Minnesänger.⁴⁰ Vielmehr zeigen diese Texte Ansätze des Patriotismus, der auf den gesamten deutschsprachigen Raum bezogen ist, wie er auch in den Vorreden Gräters in ‚Bragur‘ zum Ausdruck kam:⁴¹

Könnt Ihr im Panzerhemd, nach Ritterart,
Die alte deutsche Kraft nicht mehr beweisen? –

³⁷ Diese metonymische Relation ist kein Alleinstellungsmerkmal des Mittelalterbildes Haugs. Auch Ludwig Uhland charakterisiert das Mittelalter in seinem Beitrag ‚Über das Romantische‘ auf diese Weise (vgl. Ludwig Uhland: Über das Romantische. In: Ders.: Werke. Hrsg. von Hertmut Fröschle, Walter Scheffler. Bd. II. Sämtliche Dramen und Dramenfragmente, dichterische Prosa, ausgewählte Briefe. Nach den Ausgaben letzter Hand, den Erstdrucken und Handschriften mit Anmerkungen hrsg. von Walter Scheffler. München 1980, S. 399–403, hier S. 401).

³⁸ Johann Christoph Friedrich Haug: 2. (ohne Titel) [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940).

³⁹ Vgl. Günter Volz: Schwabens streitbare Musen. Schwäbische Literatur des 18. Jahrhunderts im Wettstreit der deutschen Stämme. Stuttgart 1986, S. 100–101. Die Vereinnahmung der Minnesänger als Helden eines schwäbischen Lokalpatriotismus durch Volz ist generell kritisch zu betrachten. Der Titel der Bodmer'schen Edition – ‚Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeit-puncte‘ (Hervorhebung A. B.) – leistet dem nur scheinbar Vorschub: In einem zeitgenössischen Verständnis des Adjektivs konnte auch der Schweizer Bodmer diese Dichtung, insbesondere den in Zürich entstandenen Codex Manesse, seinerseits für lokalpatriotische Bestrebungen vereinnahmen (vgl. Mertens: Bodmer und die Folgen, S. 57–58). Eine Eingrenzung auf die im 20. und 21. Jahrhundert gebräuchliche Verwendung des Begriffs, also auf den südwestdeutschen Raum im heutigen Baden-Württemberg, wäre ahistorisch und damit unzulässig.

⁴⁰ Vgl. Johann Christoph Friedrich Haug: 3. (ohne Titel) [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940).

⁴¹ S. o. Kap. 4.2.1.

Doch Heil, wer in der Zeit von Eisen
Ein altes deutsches Herz bewahrt!⁴²

Haugs nostalgischer Preis beschränkt sich nicht auf Schwaben, sondern erstreckt sich über den gesamten deutschsprachigen Raum. Die folgenden beiden Epigramme variieren mehrfach die bereits dargestellten Ideen von Brüderlichkeit, Freundschaft, Rittertum, Minne und Wiedereintreten in einen glorifizierten Zustand, zeichnen sich jedoch durch starke Bearbeitungsspuren in Form von teils ersatzlosen Streichungen und Expungierungen aus.⁴³ Haug scheint mit dieser Form des Mittelalterbezuges nicht soweit zufrieden zu sein, als dass er sie fertiggestellt oder gar veröffentlicht hätte. Häufiger ist sein Zugang zum Mittelalterlichen einer, der von direkter Rezeption mittelalterlicher Literatur geprägt ist. Emphatisch notiert er etwa:

Wie schön ist folgende Strophe aus einem alten Liede „von den Wollusten
der funf Sinne“.

Der Maie frische Blüti maht,
So daß ihr farb zu Augen braht,
Und ir geschmack durch Nasen draht.
So müet die Zunge ir früchte fro,
Das Ore Vogelsanges ho.
Nu mügent die viere Sinne also
Vil mange kurze Weise führen
der fünfte Sinn ist greifen, röhren.
deß Wollust für die andern gat,
Sine mans an einem Weibe hat,
die sich durch Liebe röhren lat.

(S. Graff Diutiska. I. B. S. 311 u. 312)⁴⁴

Diese Abschrift zeigt, dass sich Haug bis an sein Lebensende mit der mittelalterlichen Literatur befasst und deren wissenschaftliche Rezeption respektive Edition verfolgt hat. Auffällig an der Abschrift selbst ist, dass Haug teilweise Lautstand und Schriftbild an seine neuhochdeutschen Gewohnheiten anpasst: So schreibt er statt

⁴² Johann Christoph Friedrich Haug: 4. (ohne Titel) [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940).

⁴³ Vgl. Johann Christoph Friedrich Haug: 5. (ohne Titel) [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940) sowie ders.: 6. (ohne Titel) [Gedichte]. DLA Marbach, A: Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940).

⁴⁴ Johann Christoph Friedrich Haug: Nachklänge [Notizen und Abschriften]. DLA Marbach, A: Haug, Johann Christoph Friedrich (HS007064215). Unterstreichungen ebd. Haug zitiert hier aus Duitiska. Denkmäler deutscher Sprache und Literatur, aus alten Handschriften zum ersten Male theils herausgegeben, theils nachgewiesen und beschrieben. Den Freunden deutscher Vorzeit gewidmet von E[berhard] G[ottlieb] Graff. Erster Band. Stuttgart/Tübingen 1826, S. 311 f.

gesmak, grifen und *wibe*⁴⁵ „Geschmack“, „greifen“ und „Weibe“, führt also Palatalisierungs- und Diphthongierungsprozesse stillschweigend durch; um eine rein grammatische Angleichung an ein neuhighdeutsches Schriftbild handelt es sich bei der Wiedergabe von *frühte*⁴⁶ mit „früchte“. Dass Haug keinerlei semantische Angleichungen vornimmt, mag an seinem schwäbischen Dialekt liegen – insbesondere „Geschmack“ als Synonym für „Geruch“ ist in diesem auch im Neuhighdeutschen geläufig.

Inhaltlich zeichnet sich die von Haug ausgewählte Passage durch ihre Simplizität aus. In einfacher Aufzählung wird die menschliche Naturwahrnehmung mit den Freuden des Liebesspiels enggeführt. Die sexuelle Konnotation wird in Haugs Abschrift allein durch die lautliche Modernisierung abgeschwächt: Während mhd. *ruoren* primär physische Aspekte des Berührrens meint, wird mit nhd. „rühren“ – ohne Präfix – in hochgradig konventioneller Metaphorik meist der emotionale Aspekt bezeichnet. Inwiefern Entsexualisierung eine generelle Komponente der Minnesangrezeption Haugs ist, wird noch darzustellen sein.

Die zeitgenössische Rezeption von Haugs Werken ist nur über zwei posthum erschienene Anthologien ausgewählter Gedichte nachzuvollziehen. Bereits ein Jahr nach seinem Tod erschien 1830 die ‚Anthologie aus den sämmtlichen Schriften‘,⁴⁷ in der nur ein einziges von Haugs Minnesangrezeptionszeugnissen enthalten ist.⁴⁸ Es folgen in dieser Anthologie ausgewählte Gedichte Friedrich Rückerts – eine Verbindung, die der Titel nicht ankündigt. Das quantitative Verhältnis der beiden Dichter zueinander ist auffälligerweise beinahe identisch. Haugs Œuvre und seiner Person widmet die Anthologie 74 Seiten, Rückert 61. Inhaltlich ist auffällig, dass aus Rückerts Œuvre ausschließlich Lieder mit deutlich nationalistischen Tönen ausgewählt wurden, Mittelalterrezeptionszeugnisse sucht der Leser vergeblich – und dies, obwohl Rückert ein durchaus produktiver Mittelalterrezipient war, wie auch die Vorrede der ‚Anthologie‘ ankündigt.⁴⁹ Erneut aufgelegt wurde diese Kombination 1840 in der ‚Miniatur-Bibliothek der Deutschen Classiker‘.⁵⁰

Die zweite posthume Ausgabe der Gedichte Haugs erschien zehn Jahre später 1840.⁵¹ In dieser Ausgabe sind keinerlei Minnesangrezeptionszeugnisse enthalten.

⁴⁵ Graff: Duitiska, S. 322.

⁴⁶ Graff: Duitiska, S. 322.

⁴⁷ Friedrich Haug: Anthologie aus den sämmtlichen Schriften. Hildburghausen/New York 1830.

⁴⁸ Friedrich Haug: Die Kreuzfahrt. Graf Otto von Bottenlaub und seine Gattin. In: Ders.: Anthologie aus den sämmtlichen Schriften, S. 37 f.

⁴⁹ Vgl. o. A.: Biographisch-Literärisches Vorwort. In: Haug: Anthologie aus den sämmtlichen Schriften, S. 77–79, hier S. 77.

⁵⁰ Anthologie aus den sämmtlichen Schriften von Fr. Haug und Fr. Rückert. Miniatur-Ausgabe. Hildburghausen/Philadelphia 1840.

⁵¹ Friedrich Haug: Gedichte. Mit dem Bildnis des Verfassers. Stuttgart 1840.

Der Weg zur Wahrnehmung Haugs als reinem Epigrammatiker wird geebnet, indem mit 260 Seiten den Epigrammen der meiste Raum gewährt wird. In der Sektion „Vermischte Gedichte“ sind vor allem Wein- und Trinklieder abgedruckt.⁵² Diese Verkürzung, die die Forschung bisher übernommen hatte, wird – wie zu zeigen sein wird – Haugs Schaffen nicht gerecht.

5.2 „Frauenlob der Jüngere“: Friedrich Haug als Minnesangrezipient

Als Mittelalter- und Minnesangrezipient wurde Friedrich Haug in der Forschung bislang wenig beachtet.⁵³ Das für dieses Kapitel titelgebende Pseudonym „Frauenlob der Jüngere“ verwendet Haug in einer 1816 erschienenen Epigrammsammlung mit dem Titel ‚Huldigung, den Würdigsten des schönen Geschlechts in zweihundert Epigrammen geweiht‘⁵⁴ Die Herausgeberschaft ist fingiert. Die Wahl des Pseudonyms funktioniert dabei auf zwei Ebenen: Erstens besteht ein enger Bezug zwischen dem sprechenden Namen und dem Titel wie auch dem Inhalt der Sammlung, der auch für diejenigen Rezipienten zu erkennen ist, die nicht mit der Minnesangtradition vertraut sind. Zweitens stellt Haug mit diesem Pseudonym einen Bezug zu Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob, her.⁵⁵ Die Pointe, die nur für Rezipienten zu erkennen ist, denen der mittelalterliche Dichter bekannt ist, besteht darin, dass keine Minnelieder, sondern Epigramme folgen und damit eine antike, keine genuin mittelalterliche Gattung bedient wird. Wie noch zu zeigen sein wird, ist die Mischung verschiedener Traditionslinien ein Merkmal, das sich durch Haugs gesamtes Œuvre zieht. Die wesentlichen Bezugnahmen gelten dabei der Antike und dem Mittelalter – dem Minnesang wie auch der Lyrik Petrarcas –, aber auch zeitgenössischen Lyriktraditionen. Unter den Letztgenannten verdient v. a. Haugs transtextuelle Referenz auf Gottfried August Bürgers lyrisches Werk Beachtung.⁵⁶

Haugs literarische Rezeption des Minnesangs besteht vor allem aus Übersetzungen. Er publizierte zwischen 1796 und 1817 in verschiedenen Kontexten 74 Minnesangrezeptionszeugnisse. In die letzte von ihm selbst herausgegebene Ge-

52 Vgl. Haug: Gedichte, S. 298, 300, 314, 317, 320, 335 f., 341.

53 Vgl. Hugo Moser: Schwäbische Vorromantik. Zum Ursprung des Tübinger romantischen Kreises. In: Euphorion 47 (1953), S. 147–160, hier S. 157 f.

54 Vgl. Frauenlob der Jüngere: Huldigung, den Würdigsten des schönen Geschlechts in zweihundert Epigrammen geweiht. Hrsg. von Friedrich Haug. Tübingen 1816.

55 Das lyrische Œuvre Heinrich Frauenlobs wird Haug aus Bodmers ‚Sammlung von Minnesingern‘ bekannt gewesen sein (vgl. Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 213–219).

56 S. u. Kap. 5.2.2.1.

dichtsammlung⁵⁷ nimmt er neben zwei Hypertexten zu altokzitanischer Troubadourlyrik⁵⁸ auch zwei Minnesangrezeptionszeugnisse auf.⁵⁹ Dass der Minnesang als Referenzrahmen bis zum Ende von Haugs Schaffenszeit präsent bleibt, obwohl die Anzahl der Minnesangrezeptionszeugnisse – vor allem der Übersetzungen – in seiner letzten Gedichtsammlung deutlich reduziert erscheint, zeigt sich etwa in dem in seinen früheren Lyriksammlungen nicht enthaltenen Gedicht „Liebesherrschaft“:

- Sie kränkte mich,
Und doch bin ich
An Sie gekettet.
Ist's Zauberei,
5 Daß Nichts mich rettet,
Und ewig neu
Und täglich enger
Mich armen Sänger
Die Kette hält,
10 Mich Hoffnunglosen [sic],
Fern von den Rosen
Der schönen Welt?
O weh mir, wehe!
Und ob ich flöhe,
15 Frei würd' ich nie.
In fernen Landen
Sing' ich in Banden,
Mein Herr ist Sie.
Die Dornen stechen –
20 Ich darf nicht sprechen,
Will nie mich rächen,
Mein Herz kann brechen,
Die Kette nie.⁶⁰

Bereits der Titel verrät ein hierarchisches Verhältnis der Liebenden, das im ersten Vers dahingehend präzisiert wird, dass die Dame diejenige ist, die über Macht über den „Sänger“, wie er sich selbst in V. 8 nennt, verfügt. Das Stichwort „Minne“ fällt nie, und doch weist das Gedicht einige Merkmale auf, die es – vor allem im Kontext von Haugs Œuvre – zu einem mediävalistischen machen, das Bezug auf die Gattung

57 Friedrich Haug: Gedichte. Auswahl. 2 Bde. Leipzig, Hamburg 1827.

58 Vgl. Friedrich Haug: Theoda. In: Ders.: Gedichte. Auswahl. Zweiter Band. Leipzig/Hamburg 1827, S. 21 sowie ders.: Euphoria. Ebd., S. 75.

59 Vgl. Friedrich Haug: An Sie. Nach dem von Kürenberg. In: Ders.: Gedichte. Auswahl. Zweiter Band, S. 119 sowie ders.: Minnelied, nach Rudolf von Rothenburg. Ebd., S. 120 f.

60 Friedrich Haug: Liebesherrschaft. In: Ders.: Gedichte. Auswahl. Zweiter Band, S. 104–105.

Minnesang nimmt: Neben dem bereits erwähnten hierarchischen Verhältnis zwischen Sprecher-Ich, das einleitend durch seine emotionale Verletzung gekennzeichnet wird, und Dame sticht das Motiv der Kette durch mehrfache Wiederholung besonders hervor. In V. 2 f. behauptet der Sänger, an die Dame gekettet zu sein, ohne genauer auszuführen, von wem dieser Vorgang ausgeht. Wiederholt wird die Metapher V. 9 und, das Gedicht beschließend, in V. 23, jeweils mit dem Ziel, die Beständigkeit des unglücklichen Liebesverhältnisses zu betonen. Damit verwandt ist auch die Beteuerung, das Sprecher-Ich sänge „in Banden“ (V. 17). Die Vorstellung des Gebundenseins durch die Minne begegnet insbesondere im Minnesang des 13. Jahrhunderts häufig, den Haug, wie noch zu zeigen sein wird, in seiner Minnesangrezeption präferiert. Mit dem Motiv der *stæte* kombiniert wird dieses bei Ulrich von Lichtenstein: *då von bin ich ir gebunden, / minne mich ir mit der stæte bant.*⁶¹

Dass die Wirkung der Dame auf den Sänger, deren Ablehnung seiner Wünsche sowie die Tatsache, dass keine äußeren Einflüsse dies ändern, als „Zauberei“ (V. 4) bezeichnet werden, ist kein Unikum im Werk Haugs. Denjenigen Lesern, die mit Haugs Werken vertraut sind, dürfte das Motiv der Zauberei allerdings auch – wie noch zu zeigen sein wird – aus seinen Minnesangrezeptionszeugnissen bekannt sein, sodass mindestens von einer sekundären Verknüpfung von Zauberei und Minnesang(rezeption) ausgegangen werden kann. Ob Haug dabei Walther von der Vogelweide Verse Vorbild waren, kann wohl nicht endgültig be- oder widerlegt werden. Bei Walther heißt es:

*Mich nimet iemer vvunder vvas ein vvip
An mir habe ersehen
Das ir zouber leit an minen lip[.]*⁶²

Walther Sprecher weiß auch zu berichten, wie genau dieser Zauber beschaffen ist:

*Lat üch sagen Wie es umbe ir zouber stat
Des si vvunder treit
Si ist ein vvip du schœne und ere hat
Da bi liep und leit[.]*⁶³

⁶¹ C Liecht 278. Hrsg. von Simone Leidinger. In: LDM. Veröffentlicht seit 01.01.2019, Fassung vom 09.01.2019. <https://www.ldm-digital.de/show.php?au=Liecht&hs=C&str=278&mode=0x6f8> (letzter Zugriff am 26.02.2023), V. 3–4. Haug könnten diese Verse aus Bodmers „Sammlung von Minnesingern“ bekannt gewesen sein (vgl. Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 42).

⁶² Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 139.

⁶³ Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 139.

Der Ursprung des Liebeszaubers, der bei Walther eindeutig in der Person der Frau liegt, wird bei Haug jedoch nicht näher spezifiziert. Auch sonst gehen die Ähnlichkeiten zwischen dem mittelalterlichen Minnelied und dem Gedicht aus dem 19. Jahrhundert nicht über vage Ähnlichkeiten hinaus. So betont Walther, er sei *ir eigen*,⁶⁴ Haugs Sänger konstatiert in bemerkenswerter Inkongruenz des grammatischen Geschlechts von Subjekt und Objekt: „Mein Herr ist Sie“ (V. 18).

Die Bindungskraft der unerwiderten Liebe, die Haugs Sänger schildert, zeichnet sich darüberhinaus dadurch aus, dass sie „ewig neu / Und täglich enger“ (V. 6 f.) wird, dabei aber stets negativ konnotiert bleibt. Nicht nur nennt sich der Sprecher einen „armen Sänger“ (V. 8), er zähle auch zu den „Hoffnunglosen“ (V. 10, sic). Der Komparativ in Kombination mit dem andauernden psychischen Leid des Ich erinnert an Friedrich den Knecht, der der Dame die Worte „so ie lenger, so / ie lieber“⁶⁵ in den Mund legt. Friedrichs Sprecher-Ich sei ihr durch dieses fortdauernde Minneverhältnis allerdings „ie lenger, so / ie leider“.⁶⁶ Auch hier handelt es sich lediglich um intertextuelle Anspielungen, die nicht stark genug ausgeprägt sind, um von einem Rezeptionszeugnis zu sprechen.

Auffällig ist die spezifische Verbindung des Motivs der Rose (V. 11) mit Dornen (V. 19). Während diese Verbindung durchaus Vorbilder im mittelhochdeutschen Minnesang hat – man denke etwa an die Verse des Kürenbergers: „*Svenne [...] / [...] ich gedenke an dich, ritter edele, / sô erblüet sich mîn varwe, als der rôse an dem dorne tuot*“ –,⁶⁷ ist die Verbindung bei Haug doch anders gelagert. Die Rose steht hier nicht metaphorisch oder vergleichend für die Dame oder die Minne, sondern repräsentiert in der Genitivmetapher „Rosen der schönen Welt“ (V. 11 f.) umgekehrt die Schönheit der (höfischen) Welt, die dem Sänger aufgrund seines Liebesschmerzes verwehrt bleibt. Die stechenden Dornen (vgl. V. 19) bleiben in der syntaktischen Kopplung ambig: Im folgenden Vers erklärt der Sänger, er dürfe nicht sprechen – ein Verbot, das er offensichtlich durch die vorliegenden Verse bricht. Ob der von den Dornen verursachte Schmerz als Strafe für den performativen Selbstwider-

⁶⁴ Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 139.

⁶⁵ C Knecht 2, V. 9 f. Hrsg. von Manuel Braun/Sophie Marshall. In: LDM. Veröffentlicht seit 25.02.2016 / Fassung vom 15.04.2020. <https://www.ldm-digital.de/show.php?au=Knecht&hs=C&str=2&mode=0x600> (letzter Zugriff am 12.03.2023). Die Verse sind in C parallel unter Leuthold von Seven überliefert, Bodmer ordnet sie jedoch ausschließlich Friedrich dem Knecht zu (vgl. Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 115). Haugs Wissensstand entspricht damit nur diese Zuordnung.

⁶⁶ C Knecht 3, V. 7 f. <https://www.ldm-digital.de/show.php?au=Knecht&hs=C&str=3&mode=0x600> (letzter Zugriff am 12.03.2023). Vgl. Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 115.

⁶⁷ C Kürn 6. Hrsg. von Simone Leidinger. In: LDM. Veröffentlicht seit 02.10.2021. <https://www.ldm-digital.de/show.php?au=Kürn&hs=C&str=6&mode=0x6f8> (letzter Zugriff am 05.03.2023), V. 1–3.

spruch oder als Metapher für den Liebesschmerz, der traditionell durch einen Pfeil verursacht würde, zu verstehen ist, bleibt offen. Verbunden wird über die Zusammengehörigkeit der beiden Bildspender Rose und Dorn die Gesellschaft und der (Liebes-)Schmerz des Sprechers, sodass als Verursacherin dieses Schmerzes letztlich die höfische Welt erscheint. Was sticht, ist also nicht etwa die Ablehnung durch die Dame, sondern vielmehr die Minnesangtradition und die damit einhergehende Reglementierung der Beziehung.

In Reaktion auf den Stich der Dornen beteuert der Sänger jedoch, sich nie rächen zu wollen (vgl. V. 21). Da die Option der Vergeltung für das erlittene Leid in den vorangegangenen Versen nie zur Sprache gebracht wurde, wirkt diese Beteuerung für einen Leser, der nicht mit der Minnesangtradition vertraut ist, durchaus unvermittelt. Diejenigen Leser, denen diese literarische Tradition geläufig ist, mögen darin allerdings eine weitere Anspielung auf dieselbe erkennen. Für die Rache eines Minnesängers an der besungenen Dame finden sich dort mehrere Vorbilder. Besonders prominent etwa Heinrichs von Morungen Phantasie von später Rache:

*Daz noch schoene werde mîn sun,
daz er wunder an ir begê,
alsô daz er mich reche
und ir herze gar zerbreche,
sô sîn sô rehte schoenen sê.*

(MF/MT 125,14–18)⁶⁸

Während Morungens Rache gänzlich auf emotionaler Ebene angesiedelt ist, phantasiert Walther von der Vogelweide im *sumerlaten*-Lied über körperliche Züchtigung der Dame: *Sô helfe got, her junger man, / sô rechet mich und gêt ir alten hût mit sumerlaten an!* (B 49, V, 5 f.).⁶⁹ Auf allegorischer Ebene schließlich widmet Heinrich von Breslau dem Gedanken der Rache an der Dame, die sein Werben nicht erhört, ein ganzes Lied.⁷⁰ Stehen bei Heinrich von Morungen und Walther die Rachephantasien jeweils am Ende des Liedes, lässt Heinrich von Breslau mehrere Personifikationen ihre Möglichkeiten darlegen, die Dame zu strafen, bevor Venus den letzten Ausweg offenbart:

⁶⁸ Vgl. Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 50.

⁶⁹ Vgl. Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 124.

⁷⁰ Vgl. C HeinrBres 4–8. Hrsg. von Florian Kragl. In: LDM. Veröffentlicht seit 01.01.2016 / Fassung vom 31.05.2022. <https://www.ldm-digital.de/show.php?lid=329&mode=0x600> (letzter Zugriff am 12.03.2023); vgl. Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 3 f.

,wilt du dich rechen lassen,
ich schaffe, daz ir aller fröiden strässen
ir widerspenig müssen wesen.‘ (C HeinrBres 8, 7–9)⁷¹

Das Sprecher-Ich lehnt dieses Angebot sowie alle vorausgegangen vehement ab: *ir zarter lip, der móht es niht erliden: / lant mich e sterben, si genesen!* (C HeinrBres 8, 10 f.).⁷² Vor diesem Hintergrund wirkt die Beteuerung von Haugs Sprecher-Ich, keine Rache nehmen zu wollen, deutlich weniger unvermittelt. Allein über das Schlagwort „rächen“ wird also auf den literarischen Kontext angespielt, der nötig ist, um den potenziellen Handlungsspielraum des Sprechers und dessen freiwillige Einschränkung vollständig zu durchdringen. Liest man die Metaphern von Rose und Dorn zudem, wie oben vorgeschlagen, als selbstreferentiellen Kommentar⁷³ auf die Minnesangtradition, würde eine Rache darüberhinaus ohnehin ins Leere laufen: An einer literarischen Tradition kann schlicht keine Rache geübt werden.

In diesen letzten fünf Versen erweisen sich außerdem der Reimklang und dessen Zusammenspiel mit dem Inhalt als interessant. Während sich die übrigen 18 Verse in drei Untergruppen zu jeweils sechs Versen, bestehend aus jeweils einem Paarreim und einem Kreuz- respektive umarmenden Reim, zusammenfassen lassen,⁷⁴ schließen sich hier vier der fünf Verse zu einem Haufenreim zusammen. Der letzte Vers reimt wiederum mit dem achtzehnten. Der Sänger verstummt also nicht wirklich, wenn er behauptet nicht sprechen zu dürfen, aber die Artistik des Sprechens wird merklich reduziert. Nicht die Worte, aber die Kunstfertigkeit der Auswahl derselben gibt er auf. Dass abschließend „nie“ (V. 23) auf „Sie“ (V. 18) reimt, betont an prominenter Stelle zweierlei: Zum einen wird die besungene Dame den

71 Vgl. Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 4.

72 Vgl. Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 4.

73 Die Begriffe „Selbstreferenz“ und „Selbstreflexion“ werden hier und im Folgenden in der von Manuel Braun und Annette Gerok-Reiter ausdifferenzierten Verwendungsweise gebraucht: Während ‚Selbstbezüglichkeit‘ eine Basiskategorie ästhetischer Reflexion darstellt und als Oberbegriff dient (vgl. Manuel Braun/Annette Gerok-Reiter: Selbstbezüglichkeit und ästhetische Reflexionsfigur als Bausteine einer historischen Literarästhetik. Einige grundsätzliche Überlegungen aus Sicht der germanistischen Mediävistik. In: Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne. Hrsg. von Annette Gerok-Reiter u. a. Heidelberg 2019, S. 35–66, hier S. 37 f.), bezeichnen „Selbstreferentialität“ und „Selbstreflexivität“ grundlegende Eigenschaften der Literatur, ‚Selbstreferenz‘ und ‚Selbstreflexion‘ [...] deren jeweilige Ausprägung im Einzeltext“ (ebd., S. 39). Selbstreferentiell ist ein Text, wenn er auf sich selbst oder einen ähnlichen oder identischen Text Bezug nimmt, selbstreflexiv, wenn er über sich selbst, seine Verfasstheit, seine Kontextualisierung o. Ä. nachdenkt (vgl. ebd.). ‚Selbstreflexion‘ ist damit „ein[...] Sonderfall der ‚Selbstreferenz‘“ (ebd.).

74 Vage erinnert diese Form an Kanzonentrophen, wobei die Stollen auf je einen Vers verkürzt wären.

Sänger nie erhören, sie wird folglich unerreichbar bleiben, zum anderen lenkt diese Tatsache noch einmal die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf das *paradoxe amoureux* des Minnesangs. Lassen die zahlreichen intertextuellen Anspielungen auch den zweifelsfreien Nachweis eines konkreten Rezeptionsvorganges nicht zu, so nehmen sie doch deutlich Bezug auf den Minnesang.

In Haugs literarischem Werk finden sich damit nicht nur Übersetzungen mittelalterlicher Lyrik, sondern auch mediävalistische Texte, die auf diese Bezug nehmen. Aufgrund seines zielsprachenorientierten Übersetzungsstils, der im Folgenden näher betrachtet werden wird, entsteht ein Spektrum von wortnaher Übertragung vom Mittelhochdeutschen ins Neuhochdeutsche über freiere Nachdichtungen bis zu vagen intertextuellen Anspielungen, die sämtlich zur Minnesangrezeption gehören.

5.2.1 Minnesangrezeption in Almanachen und Zeitschriften

Haugs Minnesangrezeptionszeugnisse wurden ab 1796 verstreut in verschiedenen Almanachen und Zeitschriften publiziert. Die früheste Minnesangübersetzung Haugs erschien 1796 im von Friedrich Schiller herausgegebenen *Musen-Almanach*.⁷⁵ Haug übersetzt ein Minnelied Christans von Hamle, das ihm aus der ‚Sammlung von Minnesingern‘ Bodmers und Breitingers bekannt gewesen sein dürfte.⁷⁶ Von dem unikal in C überlieferten fünfstrophigen Lied überträgt Haug allerdings nur vier Strophen ins Neuhochdeutsche. Er tilgt die vierte Strophe, die das Verhältnis zwischen werbendem Sänger und Dame erotisch auflädt. Im synoptischen Abdruck werden weitere Änderungen in der Übertragung Haugs gegenüber der Ausgabe von Bodmer und Breitinger sichtbar:

I	Wonne! Seht das Mailicht scheinen, Scheinen über alles Land!	<i>Wunneclichen sol man schovven Meien schin über elliu lant</i>
	Hört das Zwitschern in den Hainen, Die man ehe traurig fand.	<i>Vogelin singen in den ovven Die man dike trurig vant</i>
5	L a g nicht ringsum todt die Heide? Nun ist ringsum Augenweide!	<i>Svva e l a g vil toub dü heide da siht man schone ougenvveide</i>
	Heut ist mein liebster Maient a g.	<i>Nu ist min liechter meigen t a g.</i>

75 Johann Christoph Friedrich Haug: Minnelied. Nach Kristan von Hamle. In: *Musen-Almanach*. Hrsg. von Friedrich Schiller. Tübingen u. a. 1796, S. 22–23.

76 Vgl. Bodmer: *Sammlung von Minnesingern*. Bd. 1, S. 47.

- II Heute kommt die Langentbehrte
 Zu dem Mürmelquell im Thal.
 O! die holde Liebenswerthe
 Ist wie heitner Sonnenstrahl.
- 5 Der beflimmt alle Reiche;
 Also thät die Engelgleiche:
 Mein junges Herz durchstrahlte sie.
- Svvenne ich sihe die frovven min
 Wunneclichen vor mir stan
 Gar gelich dem liehnen schine
 Von dem sunnen vvolgetan
 Der liebe g a t über ellu riche⁷⁷
 Reht also dü minnekliche
 Min herze uf durh lühtet h a t
- III Wohl ihr! Wohl dem hehren Weibe,
 Das so frei von Falschheit lebt,
 Züchtig wie des Mondes Scheibe
 Unter Sternenchören schwebt.
- 5 Diesem wahrlich! gleicht die Reine;
 Ewig wandeln im Vereine
 Die Tugenden all all mit ihr,
- Wol ir vvie si valsches ane
 In vviblichen zühten lebet
 Reht alsam der liehete mane
 In den sternen dike svvabet
 Dem stat v v o l gelich dü reine
 Nieman vindet die schonen alleine
 Si ist ganzer tugende v o l.
- Svvenne dü liebe und och dü beste
 Lachet ich vvenne ir roter munt
 Nahtes us der vinster gleste
 Ey solt ich in lange stunt
 Tougen s p e h e n in rehter nehe
 Dike ich gerne bi mir sehe
 Die vil liehete rote b r e h e n
- IV O! Geböte, die ich meyne,
 Hundert Sklavendienste mir,
 Tausend – ich versagte keine.
 Reichen Lohn weiss ich dafür.
- 5 Endlich darf ich von der Guten
 Minnelohn und Gnade muthen;
 Sie küsse dann den Brautkuss mir.⁷⁸
- Mæhete ich gegen der die ich meine
 Tusent manne dienst gepflegen
 Das kunde alles harte kleine
 Gegen ir richen lone vvegen
 Ich vvil a n die reinen guoten
 Lones noch genaden muoten
 Als von reht ir eigen m a n⁷⁹

Auf Ebene des Metrums und des Strophenbaus hält Haug sich überwiegend an das Original: Die siebenversige Kanzonenstrophe bleibt erkennbar, die Ausgangsreime bleiben ebenso erhalten wie die Kadzenen. Auch den isometrischen Bau

⁷⁷ Diesen Vers gibt Bodmer nicht getreu der Handschrift wieder. Dort lautet er: *der liebe got über ellu riche*. Zu den Schwierigkeiten respektive der Unverständlichkeit der handschriftlichen Überlieferung vgl. C Hamle 8. Hrsg. von Simone Leidinger. In: LDM. Veröffentlicht seit 11.02.2020. <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Hamle&hs=C&str=8&mode=0x600> (letzter Zugriff am 17.11.2022). Haugs Übersetzung ist nur im Kontext der Ausgabe Bodmers nachvollziehbar, in der der Bezug auf den Sonnenschein bereits vorgegeben ist.

⁷⁸ Haug: Minnelied. Nach Kristan von Hamle. In: Musen-Almanach 1796, S. 22–23. Sperrungen A. B.

⁷⁹ Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 47. Sperrungen A. B.

der Strophen erhält Haug, die Verse sind sämtlich vierhebig. Einzig der letzte Vers der Übersetzung weicht vom Prätexxt ab, indem er mit Auftakt gelesen werden muss, während der Prätexxt ausschließlich auftaktlose Verse enthält. Der Binnenreim des Hypotextes geht in der Übersetzung dagegen überwiegend verloren. Erhalten bleibt er lediglich in der ersten Strophe („Lag“, Str. I, V. 5 – „[T]ag“, Str. I, V. 7), in den drei verbleibenden Strophen ist der letzte Vers strophintern eine Waise. Durch Kornreim verbunden sind die Strophen drei und vier („ihr“, Str. III, V. 7 – „mir“, Str. IV, V. 7), die einzige tatsächliche Waisenzeile liegt somit in Strophe zwei vor. Betont wird die Verbindung der dritten mit der vierten Strophe durch die Zeichensetzung: Strophe drei endet mit einem Komma, obwohl syntaktisch kein wirkliches Strophenenjambement vorliegt. Verbunden wird damit der Lobpreis der Dame mit der Bereitschaft des Sprechers, alles für sie zu tun. Ohne dass es explizit gesagt würde, wird damit die Kausalrelation deutlich: Weil die Dame derart tugendhaft ist, ist das Ich bereit, sich für sie aufzuopfern. Der daran anknüpfende Anspruch auf Reziprozität stellt sich somit auch argumentativ als Folge des Dienstes des Sprecher-Ichs dar, nicht als bereits zuvor bestehender Hintergedanke. Reimschema und Zeichensetzung unterstützen somit die dargelegten Inhalte der beiden Strophen und überblenden die Auslassung der vierten Strophe des Hypotextes. Folgt man derartigen Reimverbindungen in Haugs Übersetzung weiter, fällt auf, dass die erste Strophe durch den in ihr erhaltenen Binnenreim gewissermaßen auf sich selbst zurückverweist. Der Natureingang steht so in gewisser Weise eigenständig, vom Rest des Liedes getrennt da. Allerdings knüpft Haug gegen den Prätexxt in Strophe zwei an die Motivik des Natureinganges an, wenn er die Dame „[z]u dem Murmelquell im Thal“ (Str. II, V. 2) kommen lässt. In Kombination mit dem Vogelsang und der Heide aus Strophe eins ergibt sich ein topischer *locus amoenus*. Als einzige Strophe, die eine tatsächliche Waisenzeile enthält, nimmt die zweite Strophe eine Sonderstellung ein. Dieser Sonderstellung entspricht die entrückende Metaphorik und die ebenso entrückenden Vergleiche, mit denen die in Strophe zwei zum ersten Mal in Erscheinung tretende Dame beschrieben wird – sie ist die „Engelsgleiche“ (Str. II, V. 6), die mit dem Mond (vgl. Str. III, V. 3) verglichen und damit vom irdischen Dasein distanziert wird. Während in Strophe drei und vier also Form und Inhalt dieselbe Kausalrelation, denselben Zusammenhang stärken, stehen in Strophe eins und zwei Strategien der formalen Isolierung – die erste Strophe reimt mit sich selbst, die zweite Strophe gar nicht – Strategien der lexikalischen Verbindung gegenüber. Die Übersetzung führt somit den Widerspruch des *paradoxe amoureux* auch auf der Ebene der Reimartistik vor: Dichtung ist einerseits Selbstzweck, andererseits Mittel der Werbung, die aber stets an der Einsamkeit scheitert. Haugs Minnesangrezeption fokussiert damit topische Elemente wie den Natureingang, den Lobpreis der

Dame und die Minneklage, die jedoch in ein formspielerisches, auf die größere Gattungstradition verweisendes Gewand gekleidet werden.

Ein weiteres Minnelied Christans von Hamle überträgt Haug 1798 im ‚Almanach und Taschenbuch für häusliche Freuden‘. Wiederabgedruckt wird diese Übertragung im zweiten Band von Haugs ‚Epigrammen und vermischten Gedichten‘ von 1805 – dort fälschlich mit „Nach Kristan von Hande“ überschrieben, wobei es sich vermutlich um einen Fehler des Setzers handelt:⁸⁰

- | | | |
|-----|---|--|
| I | O Herr Anger! dass ihr reden könntet
Gleich dem Sittig oder Staar,
Und mir rechte Kunde dann vergönntet,
Wie so sanft euch heute war, | <i>Ich vvolte das der anger sprechen sollte
Als der sytich in dem glas
Und er mir danne rechte sagen vvolte
Wie gar sanfte im hüre vvas</i> |
| 5 | Als der Guten minnigliche Füße
Drückten euer junges Gras,
Und von euch die Wundersüße
Blumen aller Farben las. | <i>Do min frowve bluomen las
Ab im und ir minnenlichen fuesse
Ruorten uf sin gruenes gras</i> |
| II | Wohl, Herr Anger, war's ein Freudenstand,
Als mein Lieb zu euch sich bückte,
Und mit kleiner weisser Hand
Eure schönsten Blumen pflückte. | <i>Her anger vvas ir üch freiden muestent nieten
Do min frowve kom gegan
Und ir vvissen hende begunde bieten
Nach üvvern bluomen vvol getan</i> |
| 5 | Ach, erlaubt, Herr grüner Plan,
Daß ihr Treuer sich allhier ergötze,
Und auf die von ihr geweihte Bahn
Seine Füsse setze. | <i>Erloubet mir her gruener plan das ich mine fuesse
Setzen muesse da min frowve hat gegan</i> |
| III | Bittet, lockt, Herr Anger! mich zu küssen,
Dieses Weib, nach der mein Sehnen steht;
Ey so wünsch' ich, dass mit nackten Füßen
Über euch die Holde sich ergeht. | <i>Her anger bittent das mir svvere sole buessen
Ein vvib nach der min herze ste
So vvünsche ich das si mit blossen fuessen
Noch hüre muesse uf üch ge</i> |
| 5 | Segensfülle wird euch dann entsprießen!
Nimmer dann euch schaden Reif und
Schnee! –
Hasch' ich nur von ihr ein lieblich Grüßen, | <i>So geschadet iu niemer sne
Wirt mir von ir ein lieblich gruessen</i> |
| | O so grünt mein Herz, wie euer Klee. ⁸¹ | <i>So gruenet min herze als üvver kle⁸²</i> |

⁸⁰ Johann Christoph Friedrich Haug: Epigrammen und vermischte Gedichte. Zweiter Band. Berlin 1805, S. 272. Wiederholt wird der Fehldruck in der zweiten Auflage der Sammlung bei einem anderen Verleger (vgl. Johann Christoph Friedrich Haug: Epigramme und vermischte Gedichte. Zweiter Theil. Zweiter Band. Wien/Prag 1807, S. 178).

⁸¹ Haug: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 272–273.

⁸² Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 47.

Formal erweitert Haug den Abgesang der Kanzenenstrophe um einen Vers. Anstelle der Waisenterzine, die im mittelhochdeutschen Hypotext an den Aufgesang angereimt ist, steht im Abgesang der Übersetzung ein Kreuzreim, dessen Reimklang unabhängig von den Reimen des Aufgesangs ist. Inhaltlich strebt er eine stärkere Entsprechung aller drei Strophen an, wenn er die erste Strophe so modifiziert, dass auch an deren Beginn der personifizierte „Anger“ direkt adressiert wird. Der Wunsch des Ichs, seiner Dame nahe zu sein, indem der Anger als Vermittler fungiert und das Ich seine Füße in ihre Fußspuren setzt (vgl. Str. II, V. 7–8), bleibt auch in der Übersetzung erhalten. Gegenüber der Vorlage deutlicher – oder für Rezipienten des 18. und 19. Jahrhunderts durchschaubarer – stellt Haug die anschließende Forderung dar: Der Anger solle dafür sorgen, dass die Dame das Ich küsse (vgl. Str. III, V. 1–2). Vor erotischen Wünschen schreckt Haug in seinen Übersetzungen folglich nicht grundsätzlich zurück.

Dass eine Entsexualisierung bei Haug keineswegs Programm ist, zeigt sich auch in einem Minnelied Heinrichs von Veldeke, das er – ebenfalls Bodmers „Sammlung von Minnesingern“ als Vorlage wählend –⁸³ übersetzt. Es enthält im Anschluss an einen Natureingang deutlich sexualisierte Frauenstrophen, die nicht verharmlost werden:

- | | | |
|----|---|---|
| I | Kalter Winter, der du Wald und Heide
Ueberwandst in ihrem grünen Kleide,
Manchem Liebchen herrschest du zu
Leide!
Scheide, daß mit dir mein Trauern
scheide! | <i>Manigem herzen tet der kalte vvinter leide
Das hat ubervvunden vvalt und och diu heide
Mit ir gruener varvve cleide
Winter mit dir al min truren hinnen scheide</i> |
| II | Wann im Maien Gras und Laub
entsprießet,
Thau die Blumen silberhell begießet,
Und der Vögel Lied die Waller grüßet,
Welcher Wonne dann mein Herz
genießet! | <i>Svvenne der meie die vil kalten zit besliusset
Und das tou die blumen [sic] an der vvise
begiussset
Und der vvalt von sange diusset
Min lip des an fröiden vvol geniussset</i> |

⁸³ Haug folgt entsprechend auch der Zuordnung in C und Bodmers, in Frage steht diese erst seit „Des Minnesangs Frühling“. Bereits in der ersten Auflage steht das Lied nicht mehr unter Heinrich von Veldeke. Es gilt seither als unecht.

- III O, mein Lieber mag sich gern bedingen,
In der Linde Schatten mich zu bringen.
Dort, wo Blumen wir in Blumen schlingen,
Will ich um ein neues Kränzlein ringen.

*Min lieb mag mich gerne zu der linden bringen
Den ich nahe mines herzen brust vvil tvvingen
Er sol tougen von bluomen svvingen
Ich vvil um ein nüvves krenzel mit im ringen
Ich vveis vvol das er mir niemer des entvenket
Svvas min herze frœiden an sinen lip gedenket
Der mir al min truren krenket
Von uns beiden vvirt der bluomen vil verrenket*

- IV Seinem Munde will ich küsself nahen,
Will mit blanken Armen ihn Umfahen;
Meine Augen sollen's ihm bejahen,
Daß sie nirgend so was Liebes sahen.⁸⁴

*Ich vvil in mit blanken armen umbevahen
Mit minem roten munde an sinen balde gahen
Dem min ougen des verjahen
Das si nie so rehte liebes niht gesahen⁸⁵*

In der Zuschreibung folgt Haug Bodmer und gibt an, „nach Heinrich von Veldig“ zu dichten. Er kürzt auch dieses Lied von fünf auf vier Strophen, lässt in diesem Fall jedoch nicht schlicht eine Strophe weg, sondern übernimmt deren Motivik statt des dritten Verses der dritten Strophe im mittelhochdeutschen Hypotext. So verkündet Haugs Sprecherin in Strophe drei, sie wolle „[d]ort, wo Blumen wir in Blumen schlingen“ (Str. III, V. 3), mit ihrem Geliebten „um ein neues Kränzlein ringen“ (Str. III, V. 4). Getilgt wird so der Aspekt der Heimlichkeit, der im mittelhochdeutschen Prätex an der entsprechenden Stelle betont wird (*tougen* [Str. III, V. 3]). An dessen Stelle tritt ein Motiv, das seine Vorlage in der – von Haug getilgten – vierten Strophe des Prätexes findet: Die ineinander verschlungenen Blumen greifen das *verrenken* der Blumen⁸⁶ auf. Während das mittelhochdeutsche Verb mit der Grundbedeutung „verbiegen, umbiegen“⁸⁷ noch näher am klar sexuell konnotierten *bluomen brechen – deflorare* – steht, wählt Haug eine leicht anders gelagerte Metaphorik. Der Vorgang des Verschlingens von Blumen ist zunächst als Herstellung des Kränzleins lesbar, um das die Sprecherin ringen möchte. Bereits die Übergabe eines Kranzes ist stark sexuell konnotiert – in der wechselseitigen Bewegung des Ringens wird diese Konnotation noch verstärkt. Die Blumen des Kranzes werden als Metapher für die ineinander verschlungenen Körper erkennbar.

⁸⁴ Johann Christoph Friedrich Haug: Minnelied. Nach Heinrich von Veldig. In: Musen-Almanach 1797. Göttingen 1797, S. 165. Hervorhebung A. B.

⁸⁵ Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 22. Hervorhebung A. B.

⁸⁶ Vgl. Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 22.

⁸⁷ Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer. Bd. 3, Sp. 201.

In den übrigen Strophen übernimmt Haug die zentralen Elemente des Hypotextes, ordnet diese jedoch flexibel an. So steht die Apostrophe des Winters, die im Prätext im vierten Vers der ersten Strophe steht, in Haugs Fassung gleich zu Beginn (vgl. Str. I, V. 1). Das grüne Kleid der Heide, das in der Vorlage im dritten Vers der ersten Strophe erwähnt wird, stellt Haug zwar unter Reimzwang ebenfalls ans Versende, allerdings ans Ende des zweiten Verses (vgl. Str. I, V. 2). Das Leid der Menschen, das der Winter verursacht und mit dem der Prätext beginnt, erwähnt Haug erst in Vers drei und bindet es außerdem durch die Formulierung „Manchem Liebchen“ (Str. I, V. 3) bereits an das weibliche Geschlecht der Sprecherin, während die *manige[n] herzen* der Vorlage geschlechtsneutral sind. Anstelle der Apostrophe des Winters in Vers vier verdeutlicht Haug durch den gegenüber dem Hypotext zusätzlichen Imperativ „Scheide“ (Str. I, V. 4), dass sowohl ein Befehl an den Winter als auch eine Hoffnung auf eine fröhlichere Zukunft gemeint sind. Die literarische Rezeption des Minnelieds bewegt sich so auf der Grenze zwischen freier Übersetzung und Nachdichtung, wobei der Übergang von der einen zur anderen ein fließender ist.

Haugs Minnesangrezeption ist nicht, wie bei späteren Rezipienten durchaus häufig⁸⁸ von nationalistischen Zügen geprägt. In seinem „Minnelied. Nach Steinmar'n“ tilgt er mit der zweiten Strophe gerade diejenige, die mit der Formulierung *tiutschu lant* eine solche nationalistische Vereinnahmung erlauben würde:

I	Will den Sorgen ich entrinnen, So gedenk' ich dein, o Weib! Segen wirkt es, dich zu minnen, Weil dein tugendlicher Leib,	<i>Svvenne ich komen vvil von svvere So gedenke ich an ein vvib Dù ist schoene und erebere Das ir tugentlicher lib</i>
5	Den gesunkenen Muth erhebt, Wie den edelen Falken sein Gefieder, Wann er in die Lüfte schwebt.	<i>Hœhet minen senden muot Als einen edelen valken vvilde Sin gevider in den lüften tuot</i>
		<i>Süsser vvunsch bi allen vviben Din hant ere tütscħu lant Du kanst herzeleid vertriben Und enbinden sorgen bant Din sint geret ellu vvib Also here und also reine Ist din frœide bernder lib</i>

88 Vgl. insb. Kap. 4.2.2.1.

II	Schon dein Anblick, Ohn gleiche! Schuf mir innre süße Ruh'. Wähnend, aus dem Himmelreiche Lächle mir ein Engel zu,	<i>Ich vvande us dem himelriche Mich ein engel lachet an Do ich si sach so minnekliche Gar von aller svvere ich kan</i>
5	Hatt' ich aller Lust Genieß, Wie des frommen Auserwählten Seele Auf dem Flug in's Paradies. ⁸⁹	<i>Ich vvart aller fräiden vol Als ein sele von der wisse Dü ze himelriche so⁹⁰</i>

Da Haug die Strophen eins und drei des Prätexsts zu einem zweistrophigen Lied verbindet, kann ausgeschlossen werden, dass er schlicht die Zugehörigkeit der getilgten Strophe nicht erkannt haben könnte. Es handelt sich um einen bewussten Eingriff. Haug fokussiert durch die Tilgung der zweiten Strophe des Hypotextes stärker die Paarbeziehung zwischen dem Sprecher-Ich und der Minnedame. Die Perspektivierung auf alle anderen Frauen unterbleibt ebenso wie der Hinweis darauf, dass die deutschsprachigen Gegenden durch die Tugendhaftigkeit der Auserwählten ausgezeichnet würden. Haug stärkt damit den intimen Charakter der Strophen und verhindert zugleich eine nationalistische oder patriotische Vereinnahmung.

Haugs gesellschaftliche Stellung bedeutete, dass er eng mit der Öffentlichen Bibliothek in Stuttgart verbunden war. Ab Juli 1816 hatte er als Bibliothekar Zugriff auf deren Bestand,⁹¹ doch muss er bereits zuvor in seiner Rolle als Geheimsekretär ausleihberechtigt gewesen sein.⁹² Das bedeutet, dass Haug potenziell Zugang zur seit 1810 in Stuttgart verwahrten Weingartner Liederhandschrift B hatte.⁹³ Im Folgenden wird geprüft, ob Haugs Übersetzungen aus den Jahren 1811 bis 1819 von einer frühen Beschäftigung mit der Handschrift zeugen, die zum Teil noch vor der „erste[n] ausführliche[n] und genaue[n] Beschreibung“⁹⁴ durch Ferdinand Weckherlin 1816 liegt.⁹⁵ Dass Haug die räumliche Nähe zur Handschrift B jedoch nicht für seine Minnesangrezeption nutzte, zeigt das quantitative Verhäl-

⁸⁹ Johann Christoph Friedrich Haug: Minnelied. Nach Steinmar'n. In: Musen-Almanach 1799. Göttingen 1799, S. 179.

⁹⁰ Vgl. Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 105.

⁹¹ Vgl. Karl Löffler: Geschichte der Württembergischen Landesbibliothek. Leipzig 1923, S. 55.

⁹² Vgl. Löffler: Geschichte der Württembergischen Landesbibliothek, S. 84.

⁹³ Vgl. Nicola Zotz: Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XIII 1. In: Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters. Begonnen von Hella Frühmorgen-Voss, Norbert H. Ott. Bd. 8. Hrsg. von Kristina Freienhagen-Baumgardt/Pia Rudolph/Nicola Zotz. München 2020, S. 387–392, hier S. 387.

⁹⁴ Franz Pfeiffer: Vorrede. In: Die Weingartner Liederhandschrift. Hrsg. von Franz Pfeiffer/Friedrich Fellner. Stuttgart 1843, S. V–XII, hier S. VI.

⁹⁵ Vgl. Der Weingartner Codex der alten Minnesinger. Zum erstenmal genau beschrieben von N. In: Literarische Beylagen zu Idunna und Hermode auf das Jahr 1816. Nr. 3, S. 9–11 und Der

nis der von ihm übersetzten Sänger⁹⁶ ebenso wie der Wortlaut einzelner Lieder, was im Folgenden genauer dargestellt werden muss:

Im 1811 im „Morgenblatt“ publizierten „Minnelied. Nach Hiltbolt von Swanegoni“⁹⁷ rezipiert Haug Strophen, die in B nicht überliefert sind, die Vorlage muss demnach hier Bodmers „Sammlung aus den Minnesingern“ gewesen sein.⁹⁸ Weniger deutlich stellt sich die Vorlagensituation für die im darauffolgenden Jahr in „Idunna und Hermode“ erschienene „Liebesklage. Frei nach Friedrich von Husen“⁹⁹ dar. Die Übersetzung ist, wie der Untertitel besagt, frei, kleinere Überlieferungsvarianten, die B von C unterscheiden, gehen somit meist in dieser freien Übersetzung unter. Einzig in der dritten Strophe findet sich ein Hinweis darauf, dass auch hier wohl Bodmers Ausgabe nach C die Vorlage gewesen sein dürfte. Haug übersetzt:

Weingartner Codex der alten Minnesinger. Beschuß. In: Literarische Beylagen zu Idunna und Hermode auf das Jahr 1816. Nr. 4, S. 13.

⁹⁶ So sind nur drei der 37 von Haug in den „Epigrammen und vermischten Gedichten“ übersetzten Lieder überhaupt in B überliefert, im Falle Reinmars (vgl. Haug: Epigrammen, S. 111) und Friedrichs von Hausen (vgl. Haug: Epigrammen, S. 127) ist die Übersetzung zu frei, um sie sinnvoll auf eine bestimmte Handschrift zurückzuverfolgen. Im Falle des „Lindenlieds“ Walther von der Vogelweide (vgl. Haug: Epigrammen, S. 163 f.) ist die Varianz zwischen den Handschriften zu gering, um eine vor der anderen zweifelsfrei als Quelle der Übersetzung zu bestimmen. Im „Poetischen Lustwald“ ergibt sich ein ähnliches Bild: Die Mehrzahl der übersetzten Lieder ist nicht im Weingartner Codex überliefert, die wenigen parallel überlieferten Autoren legen eher Bodmers Ausgabe als Quelle nahe. So schreibt Haug wie Bodmer „Milon von Sevelingen“ (vgl. Haug: Poetischer Lustwald, S. 41; Prättext bei Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 97) und nicht *Meinlo* wie B (Weingartner Liederhandschrift. HB XIII 1, S. 20). Auch übersetzt er das im „Poetischen Lustwald“ enthaltene Lied Friedrichs von Hausen eindeutig nach Bodmer, wenn er „tiefe Wunden“ (Haug: Poetischer Lustwald, S. 10; Hypotext vgl. Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 95) und kein *grösse[s] wunder* (B Hausen 47, V. 1. Hrsg. von Simone Leidinger. In: LDM. Veröffentlicht seit 06.07.2021. <https://www.ldm-digital.de/show.php?au=Hausen&hs=B&str=47&mode=0x600> [letzter Zugriff am 02.08.2023]) beschreibt.

⁹⁷ Johann Christoph Friedrich Haug: Minnelied. Nach Hiltbolt von Swanegoni. In: Morgenblatt 5 (1811), Nr. 169, S. 675.

⁹⁸ Vgl. Bodmer: Sammlung aus den Minnesingern, S. 145–146.

⁹⁹ Johann Christoph Friedrich Haug: Liebesklage. Frei nach Friedrich von Husen. In: Idunna und Hermode 1 (1812), Nr. 49, S. 193.

	Ich bin geflohn vom Glücke. Die ich vor Allen minne, Haßt leider! mich vor Allen. Ach, würd' auf Augenblicke	<i>Es sint grosse wunden Die ich aller sereste minne Dú vvas mir ie geve Ich wünsche in kurzen stunden</i>	<i>Es ist ain grösse wunder: die ich alre serste minne, dú was mir ie geve. nú müsse solhen kumber</i>
5	Wer solcher Trübsalinne, Er müßt' in Krankheit falle. Ja, mit der Demuth des Vasallen Ertrug ich's im Beginne,	<i>Das niemer man gevvine Kumber der also nahen ge Erkennen vvande ich in é</i>	<i>niemer man bevinden, der also nahe ge. erkennen wande ich in e,</i>
	Doch bey des Blutes heißen Wallen	<i>Mir vvas daheime vve Und hie vvol dristunt me¹⁰¹</i>	<i>nu han ich in bas befunden: mir was da haime we unde hie wol dristunt me. (B Hausen 47)¹⁰²</i>
10	Muß laute Klag' erschallen. ¹⁰⁰		

Die semantische Varianz zwischen *wunden* und *wunder* in V. 1 wird bei Haug überblendet durch die Flucht des Sprecher-Ichs vor dem Glück. Einzig die „Augenblicke“ in V. 4 legen nahe, dass die *kurzen stunden* in C als Vorbild näher liegen, die in B keine Entsprechung haben. Der Prätexz zu Haugs Lied ist somit erneut in Bodmers „Sammlung von Minnesingern“ zu suchen.

Auch Haugs „Minnelied. Nach Walther von der Vogelweide“ liefert einen Hinweis darauf, dass Haug Bodmers „Sammlung von Minnesingern“ als Vorlage verwendet, da die entsprechenden Strophen nur in C unter Walthers Namen überliefert sind. Interessant ist Haugs Übersetzung vor allem aufgrund der Umdeutung der personifizierten Minne, die Haug in der dritten wie auch der fünften Strophe vornimmt:

I	Seelig wohl ist heute mir zu Muthe. Mir gebieten, daß ich singen muß, Singen die gesangswerte Gute, Ihr Willkomm, ihr sanfter Augengruß.	<i>Ganzer fröiden vwart mir nie so vvol ze muote Mirst geboten das ich singen muos Selig si dü mir das vvol verste ze guote Mich mant singen ir vil vil [sic] vverder gruos</i>
5	Mein hat immer Sie Gewalt: Trauer kann Sie wenden, Freude senden, Lohnen, süß und mannigfalt.	<i>Dü min temer hat gevvalt Dü mag mir vvol truren vvenden Und senden fröide manigvalt</i>

¹⁰⁰ Haug: Liebesklage. Frei nach Friedrich von Husen, S. 193. Hervorhebung A. B.

¹⁰¹ Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 95. Hervorhebung A. B.

¹⁰² B Hausen 47. Hrsg. von Simone Leidinger. In: LDM. Veröffentlicht seit 06.07.2021. <http://www.ldm-digital.de/show.php?au=Hausen&hs=B&str=47&mode=0x600> (letzter Zugriff am 22.11.2022).

II	Ist mein frommes Wagestück gelungen, Liebt Sie mich, so bin ich immer froh. Leib und Seele hat Sie mir bezwungen; Nie bestrickte mich ein Zauber so.	<i>Git das Got das mir noch vvol an ir gelinget Seht so vvere ich iemer mere fro Dü mir beide herze und lip ze froeden tvvinget Mich betvvang nie me kein vvib also</i>
5	Ganz verborgen blieb es mir, Daß die Minne, wie sie wollte, Zwingen sollte, Bis ich's wahr befand an Ihr.	<i>Es vvar mir gar unbekant Das diu minne tvvingen solde Svvie sie vvolde Unz ichs an ir bevand</i>
III	Amor, seit nach deiner süßen Lehre Mich das schöne Weib bezwungen hat, Schaffe, daß Sie meinen Wunsch gewähre. Und für Liebessorgen würde Rath.	<i>Suesse minne sit nach diner suessen lere Mich ein vvib also betvvungen hat Bit si das si ir vviblich guete gegen mir kere So mag miner sorgen vverden rat</i>
5	Von der lichten Augen Schein Ward ich hold empfangen, Und vergangen Ist des Herzens tiefe Pein.	<i>Dur ir liehten ougen schin Wart ich also vvol enpfangen Gar zergangen Was das truren min</i>
IV	Ach, die Auserwählte! – Mit Entzücken Dien' ich Ihr auf minniglichen Dank. Ja, der Hoffnung Träume schon beglücken, Ist das Herz vor Sehnsucht liebekrank [sic]. Endet Sie mein Ungemach,	<i>Mich frœit iemer das ich also guotem vvibe Dienien sol uf minneklichen dank Mit dem troste ich dike truren mir vertriebe Und vvirt min ungemuete kranc Endet sich min ungemach</i>
5	Zweifelt dann nicht länger, Daß kein Sänger Gleiche Lorberzweige brach.	<i>So vveis ich von vvarheit danne Das nie manne An liebe bas beschach</i>
V	Komm, zur Glut die Funken anzufachen! Amor, du vermagst der Wunder viel, Laß die Nonnenaugen Liebe lachen! Daß ein Kranker jauchzt, ist dir ein Spiel.	<i>Minne vvunder kan din guete liebe machen Und din tvvingen svvenden frœiden vil Du leresst liebe us spilnden ougen lachen Svva du meren vvilt din vvunder spil</i>
5	Du kannst den gesunkenen Muth In Triumphgesang verkehren. Dein Versehren Thut dem wunden Herzen gut. ¹⁰³	<i>Du kanst frœidenrichen muot So vervvorrenliche verkeren Das din seren Sanfte unsanfte tuot¹⁰⁴</i>

Die personifizierte Minne des Prätexts ersetzt Haug durch den antiken Liebesgott Amor (Str. III, V. 1; Str. V, V. 2). Der Epigrammatiker nähert damit den mittelhochdeutschen Minnesang das Figurenrepertoire betreffend der römischen Mythologie an. Die *spilnden ougen* als „Nonnenaugen“ (Str. V, V. 3) zu übersetzen, mag im ers-

¹⁰³ Johann Christoph Friedrich Haug: Minnelied. Nach Walther von der Vogelweide. In: Idunna und Hermode 1 (1812), Nr. 4, S. 13.

¹⁰⁴ Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 134–135.

ten Moment irritieren, doch tritt die Macht Amors durch den Kontrast zwischen zölibatärer Nonne und Liebesgefühlen stärker hervor als die Macht der personifizierten Minne im Prätext, da *spilnde ougen* bereits sexuell aufgeladen scheinen.

Letztlich liefert Haug selbst einen weiteren Hinweis darauf, dass ihm die Weingartner Liederhandschrift trotz seiner räumlichen Nähe zu ihr nicht bekannt ist, wenn er die Strophen C Reimn 68 und 69 ausdrücklich nach der „Sammlung von Minnesingern. I, 68“ übersetzt¹⁰⁵ und die anonyme Parallelüberlieferung in B (B Namenl/91 25–26¹⁰⁶) unberücksichtigt lässt. Damit kann als gesichert gelten, dass Haug in den meisten Fällen auf Bodmers ‚Sammlung von Minnesingern‘ zurückgreift und ihm der Weingartner Codex höchstwahrscheinlich unbekannt ist. Es gibt, wie im Folgenden dargestellt werden wird, allerdings Ausnahmefälle, in denen Haug auf andere Quellen zurückgreift – teils unter Angabe dieser Quelle, teils ohne eine solche.

Auffällig im Vergleich mit Bodmers Ausgabe ist Haugs ‚Klage. Nach Conrad von Würzburg‘:

I	Wieder sollt' ich singen Von den Rosen Roth [sic], Und des Maien Güte, Der mit reicher Blüthe	<i>Ich solt aber singen von den rosen rot Und des maien guete der mit siner bluete Zieret vvilden hag Nu vvil mich betvingen des ein ander not</i>
5	Schmückt den wilden Hag; Aber mich bezwingen Leider! Sorg' und Noth, Daß ich mit Getöne	<i>Das ich mit gedøene Liehte [sic] bluomen schoene Niht geprisen mag Ich muos strafen die verschamten richen tugendlosen Die sich in der schande klosen</i>
10	Lichter Blumen Schöne Nicht mehr preisen mag.	<i>Hant getan Ich [sic] envvil niht kosen Hiure von den rosen uf dem gruenen plan¹⁰⁷</i>
II	Ach, die Wunderholde, So ich liebgewann, Zürnt ob meinen Klagen. Ihr soll ich entsagen,	
5	Ich, so warm und treu? Weh! An Minnesolde Darbt ihr Unterthan. Nein! Ich weiß den Rosen	
10	Heuer nichts zu kosen, Nichts vom schönen Mai! ¹⁰⁸	

¹⁰⁵ Haug: Poetischer Lustwald, S. 38.

¹⁰⁶ Vgl. B Namenl/91 25–26. Hrsg. von Sandra Hofert/Simone Leidinger. In: LDM. Veröffentlicht seit 20.09.2022. <https://www.ldm-digital.de/show.php?lid=1528&mode=0x600> (letzter Zugriff am 02.08.2023).

¹⁰⁷ Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 202.

¹⁰⁸ Johann Christoph Friedrich Haug: Klage. Nach Conrad von Würzburg. In: Idunna und Hermodé 1 (1812), Nr. 31, S. 121.

Anstelle von Langversen mit Binnenreimen setzt Haug Kurzverse an, deren Ausgangsreime dem Schema abccdabee folgen. Außerdem bildet er ein zweistrophiges Lied aus der einen Strophe des Prätexsts. Die Verse 1 bis 6 des Hypotexts bilden so die Grundlage für Haugs erste Strophe, die Verse 5 bis 8 für die zweite. Die Unterschiede im Umfang umgeht Haug, indem er die Verse 5 bis 7 gänzlich umgestaltet. Von Übersetzung kann an dieser Stelle kaum die Rede sein. Gegen den Prätexst fügt Haug so den Zorn der Minnedame über die Klage des Ich (vgl. Str. 2, V. 1–3), dessen mögliche Absage trotz seiner Tugenden („warm und treu“ [Str. 2, V. 5]) und die Feststellung ein, der Sprecher darbe „[a]n Minnesolde“ (Str. 2, V. 6). Getilgt wird damit die Absicht des *sträfens*, die im siebten Vers des Hypotexts zum Ausdruck kommt. Bestraft werden soll dort auch nicht die Dame, sondern eine nicht näher bestimmte Gruppe von *verschamten richen tugendlosen* (V. 7). Vor allem diese Umgestaltung des Objekts der Rede ist es, die die mittelhochdeutsche Spruchstrophe in der Übersetzung zum Minnelied werden lässt. Erst den letzten Vers – den gewählten Kurzversen entsprechend in zwei Verse unterteilt – übersetzt Haug wieder näher am Prätexst, der Gattungswechsel, der bereits im Titel der Übersetzung („Klage“) angedeutet wird, bleibt von dieser wiedergewonnenen Textnähe jedoch unberührt.

Insgesamt lässt sich Haug im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Übersetzern des Minnesangs irgendwo zwischen absoluter Textnähe, die zu mittelneuhochdeutschen Mischtexten führt, wie Tieck sie in den ‚Minneliedern‘ publiziert,¹⁰⁹ und freieren Anverwandlungen wie denjenigen Johann Wilhelm Ludwig Gleims verorten. Besonders deutlich zeigt sich dies in deren jeweiligen Hypertexten zu Heinrichs von Breslau Gesprächslied, in dem ein Sprecher-Ich mit den Personifikationen der Sommerwonne, des Mais, der Heide, des Klees, des Walds, der Sonne und der Venus in Dialog tritt:

¹⁰⁹ Vgl. Haustein: Minnesangrezeption literarisch, S. 799.

Gleim	Tieck	Haug	Bodmer
Die Klage. Der Dichter.	Ich klag dir Meye, ich klag dir Sommerwonne,	Dir klag' ich, May! Dir klag' ich, Sommerwonne!	Ich klag dir meine ich klag dir sumer wonne
Ich klag dir, du Sommerwonne, Du höchste süße Freudigkeit!	Ich klag dir, glänzende Heide breit, Ich klag dir, augenleuchtender Klee,	Dir klag' ich, Heide, licht und breit! Dir klag' ich, Augenblender, Klee!	Ich klag dir breitii heide breit Ich klag dir ougebrehender kle
Ich klag dir, du schöne Sonne!	Ich klag dir grüner Wald, ich klag dir Sonne,	Dir klag' ich, grüner Wald, dir klag ich, Sonne!	Ich klag dir gruenen walt ich clage dir sunne
Du Wald! ich klag dir mein Leid!	Ich klag dir, Venus, sehnde Leid, Daß mir die Liebe that so weh!	Dir klag' ich, Venus, Hohn und Leid. Ach, die ich liebe, that mir weh.	Ich klag dir Venus sendu leit Das mir die liebe tuot so we
Ich klag es dir, du Klee, du Haide, Dir May, und Göttinn Liebe, dir!	Wollt ihr hüflich beipflichten, Vertrau ich, daß die Liebe müsse richten	Heift mir Fehde schlichten! Ich weiß, die Gute würde sich	Welt ir mir helfen pflichen So truue ich das die liebe
Thusneld, meine süße Freude, Nimmt alle süßen Freuden mir.	Wenn ich vor ihr vorüber gehe, Dann stärkt in meinem lieben Wahn	verpflichten Der Minne süßem Aufgebot. Laßt euch verkünden meines	muesse rihthen Sich uf ein minnekliches wesen Nu lat u sin gekündet minen
Sie mich nicht einst; ich seh, und sehe, Sie hat mir keinen Blick gethan.	Nun laßt euch sein verkündet meinen Kummer, um Gott, und helfet mir genesen –	Herzens Kummer, Und heift genesen mir durch Gott!	kumber Dur Got und helfet mir genesen

Ihr Götter, wenn ich mich betrübe,	– Was that sie dir? Laß hören uns die	„Was that Sie dir? Laß hören Ihr
So bin ich nicht im Herzen schwach:	Schulde,	„Vorschulden,
Denn meinem Herzen geht die Liebe	Daß ohn' Ursach ihr nichts gescheh	„Daß Ihr kein Unrecht widerfährt:
Zu bitterliches Ungemach.	Von uns, denn das ist weiser Sinn. –	„Denn solches fordert weiser
Thusneld' ließe mich verderben!	– Im lieben Wahne hab' ich wohl ihr	Sinn.“ –
Verderben – mich – in süßer Quaal;	Hulde,	Ich wähne, liebenvoll, mich wohl in
Sie sähe den Betrüben sterben,	Wenn aber ich mehr noch wünsche je,	Ihren Hulden;
Und klagte, glaub' ich, nicht einmal!	Sieht sie mich sterben, eh solch Gewinn	Doch wenn Ihr Sklave mehr:
Die Sommerwonne.	Mir von ihr würde zu Theile,	begehrh,
Ich Sommerwonne will Ihr zeigen,	Das ist ein Tod minniglichem Heile.	So spricht Sie: „Tod sey mein
Was ich vermag; auf mein Geheiß	O weh, daß ich sie jemals sach!	Gewinn,
Soll ihr in allen Büschchen schweigen	Da mir im Herzen liebe Liebe reicht so	Eh mehr ich mit dir theile!“
Der kleinen Vögel süßer Fleiß.	bitterliches Ungemach. –	Das ist ein Tod des Liebekranken
Die Sonne.		Heile!
Ich Sonne will ihr Herz		Weh, daß ich Sie je sah und sprach!
durchhitzten,		Die liebste Liebe häufet mir im
Bis es von zarter Liebe glimmt;		Herzen

(fortgesetzt)

(fortgesetzt)

Gleim	Tieck	Haug	Bodmer
Im Schattenhute soll sie schwitzen, Bis sie dir deinen Kummer nimmt.	– Ich Meye, will den Blumen mein befehlen,	„Ich May will meinen Blumen all gebieten;	<i>Ich meine vuil dien bluomen min verbieten</i>
Der Wald.	Den Rosen roth, den Lilien weiß, Daß sie sich vor ihr schliessen zu: –	„Den Rosen roth, den Lilien weiß: „Schließt euch vor dieser Spröden zul! –	<i>Dien rosen rot dien llien vuil Das stu sich vor ir sliessen zuo</i>
Ich Wald will alle meine Lauben Abbrechen, wo sie gehn muß;	So will ich Sommerwonne, mir abstehlen Der kleinen Vögelein süßen Fleiß,	„Ich Sommerwonne will fortan verhüten	<i>So vil ich suner vuume mich des nieten</i>
Um Kühles fleht sie einen Tauben, Sie gebe dann dir holden Gruß!	Daß der gegen sie ein Schweigen thu: – Ich Heide breit, will fangen	„Der kleinen Vögelein süßen Fleiß, „Daß jedes Ihr verstummen im Nu.	<i>Der kleinen vogelin suesser flis Das der gegen ir ein svigen tuo</i>
Der Klee.	Sie, wenn sie kommt nach lichten Blumen gegangen	„Sie werd' ich Heide fähen, „Wenn sie der Blumen Glanze sich	<i>Ich heide breit vuil vahen</i>
Ich Klee will dich mit Scheine rächen,	Auf mir, ich will sie halten dir; Nun sei von uns ihr widersagt, der Guten,	„Will nahen, „Uff mich ich vuil si halten dir	<i>Si svenne si vuil nah glanzen bluomen gahen</i>
Verachten will ich ihren Gruß;	so muß sie sein genädig dir. –	„„Und die Gefangene sei dein!“ –	<i>Uff miich ich vuil si halten dir</i>
Will in die Augen so sie stechen, Daß sie vor Glanze schielen muß.	Die Haide.	Wenn ihr für mich, und abhold seyd der Guten,	<i>Nu si von uns ir viderseit der guoten</i>
Die Haide.	Ich breite Haide will sie fangen, Wenn sie zu meinen Blumen geht;	So muß sie ja mir gnädig sein!	<i>Sus muos si sin genedig mir</i>

Ich will sie halten, bis gegangen Du kommst, und sie mit Willen steht. Der May.	Ich leuchtender Klee will dich mit Scheine rächen Wenn sie mich an mit Augen sieht, Daß sie vor Glanze schielen muß: – Ich grüner Wald, will ab meine Läuber brechen, Wenn sie in meinen Schatten flieht, Sie gebe dir denne holden Gruß: – Ich Sonne, will durchhitzen Ihr Herz und Muth, kein Schattenhut für Schwizzen	„Ich heller Klee will dich mit Scheine rächen, „Daß Ihr, blickt Sie mich wundernd an, „Vor Glanz das Auge schielen muß. – „Ich grüner Wald will ab die Blätter brechen. „Und will verrammeln Ihre Bahn, „Sie gebe dann dir holden Gruß. „Ich Sonne will mit Hitze
Ich May will meinen Blumen allen Gebieten, wo sie geht und steht, Sich zuzuschließen, zuzufallen, Bis sie zu deinem Herzen geht. Die Liebe.	Mag gegen mir ihr helfen nicht, Sie wolle denne deinen sehnden Kummer wenden, was mit herzlicher Liebe geschieht. –	„Sie strafen, daß kein Schatten sie beschütze, „Kein Hut bewahre gegen mich. „Wenn Sie nicht deinen bittern Kummer wendet,
Ich Liebe will ihr das verleiden, Was minniglich geschaffen ist; Sie soll von meinen Wonen scheiden, Und sehn, daß Irmegart dich küsst. Willst du noch mehr dich rächen lassen, So sey, daß sie dem Schönen blind	„Und lohnt mit Gegenliebe Dich.“ –	„Mag ir gen mir gehelfen nicht Si wuelle dinen senden kumber syvenden Mit herzelieber liebe geschicht (fortgesetzt)

(fortgesetzt)

Gleim	Teck	Haug	Bodmer
Da steht, und aller Freuden Straßen Von nun an ihr verschlossen sind. Der Dichter.	Ich Venus, will ihr alles das verleiden Was minniglich geschaffen ist, Thut sie dir nicht Genaden Rath. – – O weh! soll man sie von den Wonne scheiden.	„Ich Venus will‘ Ihr alles das verleiden, „Was minniglich geschaffen ist, „Hilf Sie nicht dir mit Rath und That.“ –	<i>Ich Venus vil‘r alles das erleiden, Swas minneklich geschaffen ist Tuot si dir nicht genaden rat O vve sol man si von dien</i>
O weh! o weh! ihr süßes Wesen! O Göttinn, ist kein ander Rath: Laß eh' mich sterben, sie genesen, So sehr sie mich betribet hat. ¹¹⁰	Eh woll' ich sterben sonder Frist, Wie sehr sie mich betrübet hat. – Willst du dich rächen lassen, Ich schaffe, daß ihr aller Freuden Strassen Nur widerspenstig müssen wesen. – Ihr zarter Leib der möcht' es nicht erleiden, laßt mich eh sterben, sie genesen. – ¹¹¹	O weh! Soll Sie von deiner Wonne scheiden? Eh woll' ich sterben sonder Frist, So schwer Sie mich beleidigt hat. – „Willst du dich rächen lassen, „So müssen Fried' und Lust sie hassen,	<i>E vvolde ich sterben sunder frist Syvi gar si mich betruebet hat Wilt du dich rechen lassen Ich schaffe das ir aller freuden strassen</i>
		„Gram Sie belasten für und für!“ – Ihr zarter Leib, er könnt' es nicht ertragen!	<i>Ir vriderspenstig muessen wesen Ir zarter lip der macht es nicht erliden</i>
		Eh mir den Tod! Genesung Ihr! ¹¹²	<i>Lant mich è sterben si genesen¹¹³</i>

¹¹⁰ Johann Wilhelm Ludwig Gleim: Gedichte nach den Minnesingern. Dem Kaiser Heinrich, dem König Wenzel von Beheim, dem Margräfen Otto von Brandenburg mit dem Pfile, dem Herzog von Anhalt, dem Herzog Johans von Brabant, dem Herzog Heinrich von Pressela und andern. Berlin 1773, S. 67–72.

¹¹¹ Teck: Minnelieder, S. 2–4.

¹¹² Johann Christoph Friedrich Haug: Gesang des Herzogs Heinrich von Pressela. 1230. In: Idunna und Hermod 1 (1812), Nr. 35, S. 137–138.

¹¹³ Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 3–4.

Während Tieck ungrammatische Flexionsformen im Neuhochdeutschen in Kauf nimmt (z. B. „sach“, Str. 2, V. 9) und archaisierende Formulierungen bis fast zur Unverständlichkeit verwendet (etwa „kein Schattenhut für Schwitzen / Mag gegen mir ihr helfen nicht“, Str. 4, V. 8–9), verändert Gleim die Strophenform – aus einer elfversigen Kanzenenstrophe werden kreuzgereimte Strophen mit je vier Versen – und nähert durch paratextuelle Sprechermarkierung das Lied dem dramatischen Modus an. Gleim gibt der Minnedame gegen die Vorlage einen Namen – „Thusnelde“¹¹⁴ – und erweitert die Konsequenzen, die der Dame von den Personifikationen angedroht werden, sollte sie den Werber nicht erhören, um eine Nebenbuhlerin namens „Irmegart“.¹¹⁵

Derartige Freiheiten nimmt sich Haug weder formal noch inhaltlich. Er erhält die Kanzenenstrophe mit fünfversigem Abgesang und abschließender Waisenterzine, anders als Tieck, dessen Abgesang aus nur vier Versen mit einem abschließenden überlangen Vers besteht, die zu zwei Paarreimen verbunden sind. Mittelhochdeutsche Wortformen vermeidet Haug; wo diese unter Reimzwang stehen, formuliert er um oder ergänzt im Neuhochdeutschen reimende Wörter (z. B. „sprach“, Str. 2, V. 9 statt „sach“). Abweichungen von der Vorlage betreffen meist die Wortstellung (etwa „Dir klag‘ ich“, Str. 1, V. 1 u. ö. statt *ich clage dir*) oder die Zuordnung zu einer bestimmten Sprecherinstanz. Findet so in den letzten beiden Versen der dritten Strophe in C ein Sprecherwechsel von der personifizierten Heide (vgl. Str. 3, V. 10) zum Sänger (vgl. Str. 3, V. 11) statt, schlägt Haug diese beiden Verse vollständig dem Sänger zu (vgl. Str. 3, V. 10–11). Bereits Tieck verzichtet auf einen Sprecherwechsel, geht jedoch den anderen Weg und lässt die personifizierte Heide zum Ausdruck bringen, welche Reaktion der Dame auf die angedrohten Maßnahmen der unterschiedlichen Personifikationen zu erwarten ist (vgl. Str. 3, V. 10).

Auf kontextuelles Vorwissen greift Haug zurück, wenn er den Sänger sich selbst als Sklaven der Dame (vgl. Str. 2, V. 5) bezeichnen lässt. Im Hypotext Heinrichs von Breslau wird ein Dienstverhältnis zwischen Sänger und Dame nicht thematisiert.

Zum Großteil der Übersetzungen gibt Haug direkt im Titel oder – häufiger – Untertitel den Autor des übersetzten Prätexsts an. Dieses Vorgehen entspricht zeitgenössischen Gepflogenheiten, insbesondere die Minnesangübersetzungen in Friedrich David Gräters „Bragur“ folgen sämtlich diesem Prinzip der Angabe des Autors des Hypotextes.¹¹⁶ Aus der Fülle seiner Übersetzungen fallen jedoch zwei

¹¹⁴ Gleim: Gedichte nach den Minnesingern, S. 68 und 69.

¹¹⁵ Gleim: Gedichte nach den Minnesingern, S. 71.

¹¹⁶ Vgl. etwa die „Proben einer poetischen Nachbildung der Minnesinger“ von J. Hinsberg im vierten Band von „Bragur“, die sämtlich mit den Namen der mittelalterlichen Sänger („Graf Kraft von Toggenburg“, „Graf Friedrich von Leiningen“ und „Rudolf von Rothenburg“) überschrieben sind (vgl. J. Hinsberg: Proben einer poetischen Nachbildung der Minnesinger. In: Bragur 4 (1796), erste Abtheilung, S. 85–91).

heraus, in denen genau dieser Hinweis auf den Hypotext unterbleibt – in einem Fall gänzlich, im anderen zweifelhaft durch einen irreführenden Verweis auf eine zeitgenössische wissenschaftliche Publikation.¹¹⁷

Im letztgenannten Fall bearbeitet Haug ein Lied Gottfrieds von Neifen. Es lautet:

Minnelied

(S. Schlegels Museum, 1r Band 2s Stück.)

I	Winter, ach, ein langer! Thier' und Menschen zwang er. – Doch nun seht den Anger! Seht die Haid' ist schwanger,	<i>Schouwent uf den anger!</i> <i>Winter wert niht langer,</i> <i>Kleine vogel twang er;</i> <i>Dú heide ist worden swanger,</i>
5	Und gebiert uns Röslein roth. Hört' die Vöglein singen! Seht der Gräselin dringen, Blumen dort entspringen,	<i>Si birt uns rosen rot;</i> <i>Man horet vogel singen,</i> <i>Man siht blümen entspringen,</i> <i>Dur das gras ufdringen,</i>
10	Alles aufwärts ringen, Wie's die holde Zeit gebot. Auf, empfahnt den süßen Maien! Auf ihr hübschen Laien!	<i>Ir swere wil sich ringen,</i> <i>Als in dū zit gebot.</i> <i>Alsus enpfahnen wir den süßen meigen.</i>
15	Tanz und Melodeyen Sollen euch erfreuen! – Darf ich nie mich zweien Mit Ihr, – die mir	<i>Wol uf, ir hübeschen leigen!</i> <i>Wir suln die fröide heigen,</i> <i>Vil fröhlich tanzen, reigen.</i> <i>Ahi, solt ich mich zweigen</i>
	Kann wenden Liebesnoth?	<i>Mit ir,</i> <i>Dú mir</i> <i>Mag wenden sende not!</i>
II	Laß mein Irrsal schwinden! Laß mich Freude finden! Satt ist's, überwinden. Komm, mein Glück zu gründen,	<i>Lat mir sorge swinden,</i> <i>Lat mich fröide vinden,</i> <i>Lat den chrieg erwinden.</i>
5	Du beseligendes Weib! Leid sollst du verkehren, Sollst die Wonne mehren, Frohsinn mir gewähren!	<i>Ir sult üch underwinden</i> <i>Mins herzen, selig wip!</i> <i>Frouwe, ir sult mir meren</i> <i>Fröide, leit verkeren,</i>
10	Minne! gieb Ihr Lehren, Daß mich tröst' ihr keuscher Leib. Schön ist Sie vor Königinnen. Ewig muß ich minnen.	<i>Hohgemüte leren.</i> <i>Minne, bit die heren,</i> <i>Das mich ir küscher lip</i> <i>Tröste: nu ist si doch min königinne!</i>
	Segne mein Beginnen, Meinen Wunsch, mein Sinnen!	<i>Vil minnenklichü Minne,</i> <i>Tröste mine sinne,</i> <i>Sit ich nach liebe brinne!</i>

¹¹⁷ Beide Texte sind nicht in der Bibliographie von Grosse und Rautenberg enthalten, was erneut zeigt, wie stark quantitative Ansätze von deutlichen Hinweisen in Paratexten abhängig sind.

15	Kann ich Trost gewinnen, So mag – der Tag Wohl heißen: Leidvertreib.	<i>Ob ich den trost gewinne, Der tag Mir mag Wol heissen leit vertrip.</i>
III	Wer kann stark den Schwachen, Froh den Kläger machen Mit viel lieben Sachen? Wer kann lieblich lachen?	<i>Wer kan truren swachen? Wer kan fróide machen Mit viel [sic] lieben sachen? Wer kan lieplich lachen?</i>
5	Ihres Mundes rother Schein. Wer kann Trauer wenden? Herbe Noth vollenden? Hülf' und Rettung senden? Stätes Heil verpfänden?	<i>Ir mundes roter schin. Wer kan truren wenden? Wer kan sorge swenden, Sende not vol enden? Wer kan helfe senden?</i>
10	Du, geliebtes Weib, allein! Mich hast du von je gebunden. Meines Herzens Wunden Hab' ich schwer empfunden. Nun und alle Stunden	<i>Dú vil liebe vrouwe min. Dú mich hat von kinde her gebunden, Si kan min herze wunden. Das hab ich wol befunden, Das ich bin überwunden</i>
15	Bin ich überwunden! Dein Knecht! – mit Recht Sollst du mir gnädig seyn!	<i>Nu und zallen stunden. Si sol Mir wol Dur reht genedig sin.</i>
IV	Wer kann muthig bleiben? Unmuth wer vertreiben? Nur von schönen Weiben Läßt sich's unterschreiben.	<i>Wer kan lit vertriben? Wer kan fro beliben? Nieman, wan bi wiben. Des wol ir süssen liben!</i>
5	Sie nur sind für Trauern gut. Wie der Maien Blüte, Schaffet Weibesgüte Frühling im Gemüthe. Daß Sie Gott behüte,	<i>Si sint für truren güt. Als des meigen blüte Fróit ir wiblich güte; Si gent hohgemüte. Das got ir lip behüte!</i>
10	Die mir so zuwider that! Daß, die ich Getreuer meine, Sie, die Holde, Reine, Sie die Ungemeine, Endlich hold erscheine,	<i>Doch mir einü tü Selten liep, die ich mit trüwen meine, Dú süssse und dú vil reine, Der helfe ist gegen mir cleine; Der ich von kindesbeine</i>
15	Da Sie – noch nie Beseelten meinen Muth.	<i>Gedienet hat alleine, Das sie Noch nie Getrostet mir den müt!</i>

V	Lohne mein Vertrauen Kleinod aller Frauen! Laß auf grünen Auen Mich dein Antlitz schauen!	<i>Ach, wan solt ich schouwen Liep mins herzen vrouwen! In den grünen ouwen, In luft und ouch in touwen,</i>
5	Laß dich freundlich lächelnd seh'n! Deine Huld gewähre Mir, du Bild der Ehre! Nichts, was süßer wäre	<i>Wart liebers nie gesehen, Das so lieblich were, Güt für sende swere, Sam du seldebere.</i>
10	Für des Herzens Schwere! Ach erhöre bald mein Fleh'n! Deine Locken, Blick und Wangen Haben mich gefangen.	<i>Wie wol ich das bewere, Kunde ich ze rehte spehen Ir munt, ir kel unde ouch ir wangen; Dú hant mich gevangen.</i>
15	Klage, Leid und Bangen Wäre längst zergangen, Hätt' ich Trost empfangen. Von dir – wird mir	<i>Nach ir müs mich belangen; Het ich den trost empfangen, So wer min leit zergangen. Ich han</i>
	Doch Liebes noch gescheh'n. ¹¹⁸	<i>Noch wan, Das mir wil liep beschehen.¹¹⁹</i>

Das Lied zeichnet sich durch eine relativ stereotype Motivik aus, deren intertextuellen Charakter bereits Carl von Kraus hervorgehoben hat. So finden sich in Str. I, V. 15 Neidhart-Allusionen,¹²⁰ und die Formulierung in Str. IV, V. 10 weist Ähnlichkeiten mit Konrad von Kirchberg, Konrad von Altstetten und Otto mit dem Pfeile auf.¹²¹ Auffällig ist dagegen die Reimkunst, die der mittelhochdeutsche Text präsentiert: „unter 25 Reimendungen, die 90mal vorkommen, findet sich niemals eine Responsion“.¹²² Dass Gottfried von Neifen mit diesen und ähnlichen Liedern, obwohl ein Einfluss aus der altfranzösischen Lyrik nicht gänzlich ausgeschlossen werden kann, in einer deutschsprachigen Formtradition steht – mit Walther von der Vogelweide, Neidhart und Heinrich von Morungen als möglichen Vorbildern –, zeigt Silvia Ranawake.¹²³

Der den Titel ergänzende Hinweis Haugs auf „Schlegels Museum“ führt ins Nichts. Als Vorlage stand Haug die oben zitierte „Ergänzung der Sammlung von Min-

¹¹⁸ Johann Christoph Friedrich Haug: Minnelied. In: Idunna und Hermode 1 (1812), Nr. 37, S. 145–146. Erneut veröffentlicht in: Poetischer Lustwald. Sammlung von Gedichten älterer größtenteils jetzt unbekannter Dichter. Hrsg. von dems. Tübingen 1819, S. 62–63.

¹¹⁹ Minnelieder. Ergänzung der Sammlung von Minnesingern. Hrsg. von George Friederich Bencke. Göttingen 1810, S. 31–34.

¹²⁰ Vgl. Carl von Kraus: Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. Band II. Kommentar. Besorgt von Hugo Kuhn. Zweite Auflage, durchgesehen von Gisela Kornrumpf. Tübingen 1978, S. 109.

¹²¹ Vgl. Kraus: Deutsche Liederdichter. Bd. II, S. 109.

¹²² Kraus: Deutsche Liederdichter. Bd. II, S. 108.

¹²³ Vgl. Silvia Ranawake: Höfische Strophenkunst. Vergleichende Untersuchungen zur Formentypologie von Minnesang und Trouvèrelied an der Wende zum Spätmittelalter. München 1976, S. 251 f.

nesingern‘ von Georg Friedrich Benecke zur Verfügung. Sie erschien 1810 – also zwei Jahre vor Haugs Übersetzung – und war dem Besitzstempel zufolge bereits im Zeitraum von 1810 bis 1862¹²⁴ im Bestand der Öffentlichen Königlichen Bibliothek in Stuttgart enthalten. Dass Haug Beneckes ‚Ergänzungen‘ kannte, belegt die Tatsache, dass er im Manuskript einer Übersetzung eines Liedes Ulrichs von Winterstetten auf sie verweist.¹²⁵ Haugs Übersetzung Gottfrieds von Neifen bleibt – der verdunkelnden Quellenangabe zum Trotz – Vers für Vers auf den Hypertext beziehbar. Es handelt sich folglich um eine Transposition auf sprachlicher Ebene, keine Nachahmung. Einzig das Strophenschema ändert Haug leicht ab, sodass der vorletzte Vers in der zweiten, dritten und vierten Strophe mit Blick auf die Ausgangsreime zur Waisenzeile wird. Gegen seine mögliche Vorlage fokussiert er folglich nicht den Endreim, sondern erzeugt im vorletzten Vers jeweils einen Inreim zwischen dem zweiten und dem letzten Wort des Verses. Während Haug gegenüber Gottfried die Anaphern und Parallelismen reduziert, sein Text also weniger durch Wiederholungen geprägt wird, verstärkt er die ohnehin intensive Reimstruktur. Indem Vers 16 der letzten Strophe auf den entsprechenden Vers der ersten Strophe reimt, schafft Haug eine die übrigen Strophen umfassende Reimklammer, die zudem den inhaltlichen Kontrast der letzten beiden Verse der angereimten Strophen verdeutlicht. Wird in der ersten Strophe noch die „Liebesnoth“ (Str. I, V. 17) fokussiert und über die Minnedame in der dritten Person gesprochen („Mit Ihr“, Str. I, V. 16), adressiert das Sprecher-Ich diese in der letzten Strophe direkt („Von dir“, Str. V, V. 16) und beendet das Lied mit dem hoffnungsvollen Ausblick auf zukünftige Erfüllung der Liebe („wird mir / Doch Liebes noch gescheh’n“, Str. V, V. 16–17). Dieser Ausblick klingt zudem deutlich sicherer als in der Vorlage. Hat Gottfried noch *wân, daz mir wil liep beschehen* (C Neif 63, V. 16), ist die im *wân* zum Ausdruck kommende Unsicherheit bei Haug gänzlich zugunsten einer schlchten Futurform getilgt.

Gänzlich ohne Verweis auf einen Hypertext bleibt das am 20. Juni 1812 in ‚Idunna und Hermode‘ veröffentlichte ‚Minnelied‘. Es lautet:

*Wunneclichen hôhe mîn gemüete
stât; des habe mîn frouwe danc,
diu mir mit ir manecvalden güete
mînen muot ie hôhe twanc.
diu vil reine süeze tuot mir sô,
daz ich bin in aller zît von herzen frô.*

¹²⁴ Eine genauere Datierung lässt der Katalog der heutigen Württembergischen Landesbibliothek nicht zu, eine Autorenbibliothek Haugs ist nicht erhalten.

¹²⁵ Vgl. Johann Christoph Friedrich Haug: Liebesklage. Nach Schenk Ulrich von Winterstetten [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940).

- I Zweierlei geliebtes Lachen
 Macht, was Ton und Wort nicht machen,
 Ihre Herzgedanken kund.
 Eines lacht ihr Rosenmund.
- 5 Eines stralt [sic] im süßen Spiegel
 Ihrer Augen himmlischrein;
 Doch ein trauter Kuß allein
 Ist der Minne Siegel.
- II Wollte Gott, ich könnt's erlangen,
 Und ihr' Augen, Lippen, Wangen,
 Stirn und Kinn, und Hals und Brust
 Ingeheim [sic] nach eigner Lust
- 5 Hunderttausend Stunden küssen! –
 Dünkt es jemand allzuviel,
 O! der muß der Minne Spiel
 Nicht zu spielen wissen!¹²⁶
- Diu vil guote zweier hande lachen
 lachet, diu ich nennen wil.
 diu kan si sô minneclîche machen,
 daz si sint mîn herzenspil.
 sô ich ir süezez lachen einest sol
 sehen, sô ist mir in dem herzen wol.*
- Einez si mit rôsevarwen munde
 kan, daz ist sô minneclîch,
 daz ein man darinne frôude funde,
 der ê nie wart frôudenrîch.
 si ist der minnegernden meienzît,
 in ir lachen frôudenhort der süeze lît.*
- Lachen kan mîn tugentrîchiu frouwe
 mit ir spilnden ougen sô,
 swenne ich mich darinne rehte schouwe,
 daz ich bin von herzen frô.
 swen ir ougen güetlich lachent an,
 der muoz iemer sîn ein frôuderîcher man.*
- Mit ir spilnden ougen lachen schône
 kan diu reine süeze wol.
 des trage ich der hôhen vröuden krône,
 als ir ougen touwes vol
 werdent úz ir reines herzen grunt
 von ir lachen: sâ sô wirde ich minnenwunt.*
- Ir vil kleinvelwîzer hals, ir kinne,
 munt, brâ, wengel, ougen lieht,
 ist der minnen spiegel, dâ maninne
 manger hande wunne siht.
 solt ich in den süezen spiegel sehen
 z'aller zît, mir kunde niemer baz geschehen.*
- Wolde got, solt ich ir hals, ir ougen,
 brüstel, kinne, wengel, munt
 mit ir guoten willen küssen tougen
 hundertûsent tûsent stunt!
 maneger giht, des wäre mir al ze vil,
 der mit wîben niht kan spiln der minne spil.¹²⁷*

126 Johann Christoph Friedrich Haug: Minnelied. In: Idunna und Hermode 1 (1812), Nr. 25, S. 97.

127 C Liecht 222–228. Hrsg. von Simone Leidinger. In: LDM. Veröffentlicht seit 01.01.2019 / Fassung vom 05.01.2019. <https://www.ldm-digital.de/show.php?lid=310&mode=0x6f8> (letzter Zugriff am 28.12.2022). Unterstreichungen A. B. Haug stand das Lied in der ‚Sammlung von Minnesingern‘ zur Verfügung (vgl. Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 39).

Vor allem über das Motiv des Lachens auf zweierlei Weise – oder besser: mit zwei verschiedenen Teilen des Gesichts – kann Haugs Minnelied als Hypertext zu einem Lied Ulrichs von Liechtenstein identifiziert werden. Dessen erste Strophe wird schlicht ausgespart, doch auch abzüglich dieser stehen zwei Strophen nach Haug sechs Strophen nach Ulrich von Liechtenstein gegenüber, deren Verhältnis es entsprechend näher zu beleuchten gilt: Haugs erster Vers greift, wie bereits erwähnt, die zwei Arten des Lachens der Minnedame auf, das im Hypotext in Str. 2, V. 1 f. (*Diu vil guote zweier hande lachen / lachet*) beschrieben wird. Bereits im zweiten Vers weicht Haug jedoch deutlich von seiner Vorlage ab – lediglich das Verb „machen“ respektive „macht“ (Str. 1, V. 2) findet sich dort wieder (vgl. C Liecht 223, V. 3). Zwar spielt Ulrich von Liechtenstein auf den Vortragskontext (*diu ich nennen wil* [C Liecht 223, V. 2]) und damit den akustischen Aspekt von Sprache an, der bei Haug im zweiten Vers anklingt, die Unzulänglichkeit von „Ton und Wort“ (Str. 1, V. 2) hat jedoch ebensowenig eine Entsprechung im Prätext wie die Vorstellung, die Dame gäbe durch ihr Lachen ihre Gedanken preis. Wiederaufgegriffen wird erst die erste Art des Lachens – das Lachen mit dem Mund – aus dem ersten Vers der dritten Strophe des Hypotextes in Vers 4 (*Einez si mit rôsevarwen munde / kan* [C Liecht 224, V. 1 f.] – „Eines lacht ihr Rosenmund“ [Str. 1, V. 4]), die verbleibenden fünf Verse der Strophe tilgt Haug jedoch. In seinem ‚Minnelied‘ folgt direkt die zweite Art des Lachens – das Lachen mit den Augen –, welche bei Ulrich von Liechtenstein in den ersten beiden Versen der vierten und fünften Strophen genannt wird (vgl. C Liecht 225 und 226, V. 1–2). Die metaphorische Beschreibung der Augen der Minnedame als „Spiegel“ (Str. 1, V. 5) entnimmt Haug ebenfalls seiner Vorlage, wenn es dort heißt: *swenne ich mich dar inne* [in den Augen der Dame, A. B.] *rehte schouwe* (C Liecht 225, V. 3). Dass den Augen spiegelnde Qualität zugeschrieben wird, verdeutlicht dort lediglich die reflexive Wendung des *schouwens*; tatsächlich taucht der *spiegel* erst in der übernächsten Strophe auf (vgl. C Liecht 227, V. 3) – dafür in exakt der Wendung, die Haug verwendet (*süezen spiegel* [C Liecht 227, V. 5]). Auch das Konzept der Reinheit, das Haug der Dame zuschreibt, findet seine Vorlage in der fünften Strophe Ulrichs, in der die Minnedame als *reine süeze* (C Liecht 226, V. 2) und ihr Herz als *rein[]* (C Liecht 226, V. 5) bezeichnet wird. Ohne Vorlage dagegen bleibt der Kuss, den Haug noch über das Lachen der Dame stellt und als „der Minne Siegel“ (Str. 1, V. 8) bezeichnet. Jener letzte Vers der ersten Strophe ist jedoch auch als geschickte Pointe des Hypertexts gegen seinen Hypotext lesbar: Während es bei Ulrich *der minnen spiegel* (C Liecht 227, V. 3) heißt, die Minne also letztlich immer nur vom Sprecher-Ich ausgeht und von der Dame als Spiegel als identisches Abbild zurückgeworfen, nicht als ebenso inniges Gefühl erwidert wird, heißt es bei Haug, der Kuss „ist der Minne Siegel“ (Str. 1, V. 8). Gerade die intime Interaktion wird also als das ausgewiesen, was das Gefühl festigt. Haugs erste Strophe erweist sich bei genauer Betrachtung folglich

als starke Verknappung, die nicht nur Passagen des Hypotextes auslässt, sondern zentrale Motive herausgreift, um sie letztlich mit einer eigenen Volte zu versehen.

Haugs zweite Strophe dagegen ist eine Übersetzung der letzten Strophe nach Ulrich von Liechtenstein. Lediglich die Abfolge der genannten Körperteile der Dame wird – wohl des Ausgangsreimes wegen – verändert (vgl. C Liecht 228, V. 1–2) und die Stirn (vgl. Str. II, V. 3) der Aufzählung hinzugefügt. Eine auffällige Umdeutung erfährt das Machtverhältnis zwischen Dame und Sprecher-Ich: Während sich das Sprecher-Ich bei Ulrich von Liechtenstein wünscht, den Körper der Dame *mit ir guoten willen* (C Liecht 228, V. 3) küssen zu können, verlangt das Sprecher-Ich bei Haug danach, dasselbe „nach eigner Lust“ (Str. II, V. 4) tun zu können. Die Zustimmung der Dame spielt bei Haug keine Rolle mehr. Die typische Hierarchie des Minnesangs ist somit in diesem „Minnelied“ des frühen 19. Jahrhunderts aufgehoben.

Auch wenn die zweite Strophe als Übersetzung sich im Bereich einer Transposition bewegt, ist das ‚Minnelied‘ insgesamt aufgrund des verknappenden Verfahrens in der ersten Strophe und den genannten semantischen Umdeutungen mehr im Bereich der Nachahmung als dem der Transformation anzusiedeln. Haug bildet in diesem Lied Ulrich von Liechtenstein nach. Durch die Kondensierung vieler Motive des Hypotextes auf engerem Raum entsteht der Eindruck einer Essenz des Minnesanges, die in Haugs Wahrnehmung aus Frauenpreis und intimer Zweisamkeit zu bestehen scheint.

5.2.2 Minnesangrezeption in Gedichtbänden

Friedrich Haugs Gedichtbände enthalten überwiegend Wiederabdrucke von bereits in Zeitschriften und Musenalmanachen publizierten Gedichten. Allerdings ist die neue Kontextualisierung beachtenswert, die sie im jeweiligen Sammlungszusammenhang erfahren. In der Vorrede zu seinem dritten Sammelband tritt Haug mit einer bemerkenswerten Forderung an sein Publikum heran: „Die Kunstrichter bitte ich, bei ihren Kritiken die Vergleichung mit den Originalen, besonders, was die Minnelieder betrifft, nicht zu unterlassen.“¹²⁸ Über das angestrebte Verhältnis zwischen Hypo- und Hypertext, Prätext und Übersetzung oder Nachahmung, ist damit freilich nichts ausgesagt. Haug betont lediglich das transtextuelle Verhältnis sowie die Fiktionalität der Inhalte. Dass es sich bei Haugs verschiedene Frauen adressierenden Liebesgedichten nicht um Erlebnislyrik handelt, verdeutlicht die Erwähnung seiner Ehefrau am Ende der Vorrede: „Die angehängten Lieder an meine Gattin, [sic] kamen aus vollem Herzen. Sprechen Sie wieder zum Herzen, so

128 Johann Christoph Friedrich Haug: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 1. Berlin 1805, S. 6.

genügt mir. In jedem Falle mögen sie beweisen, dass mir das Loos [sic] einer glücklichen Ehe ward.“¹²⁹ Auch wenn man nicht mit Hermann Fischer aus dieser selbst-inszenierenden Aussage auf die Realität schließt,¹³⁰ so weist der Abschluss der Vorrede doch in dieselbe Richtung wie die intertextuell aufgeladenen Eigennamen, die die Frauen in Haugs nicht seiner Ehefrau gewidmeten Gedichten haben: Er dichtet „An Laura“¹³¹ und preist „Molly“.¹³² Intertextuell verwiesen wird damit auf Petrarca und Gottfried August Bürger – die Transtextualität überschreibt eine mögliche lebensweltliche Deutung. Der Hinweis auf Haugs glückliche Ehe in der Vorrede scheint vor diesem Hintergrund lediglich für diejenigen Leser gedacht zu sein, die die intertextuellen Verweise nicht zu erkennen vermögen.

Im Folgenden wird der Aufbau zweier Anthologien und die Kontextualisierung von Minnesangrezeption in Haugs ‚Epigrammen und vermischt Gedichten‘ sowie dem zehn Jahre später publizierten ‚Poetischen Lustwald‘ analysiert. Besondere Beachtung verdient immer auch der zeitgenössische Kontext, in dem Haugs Gedichtbände und die darin enthaltenen Minnesangrezeptionszeugnisse stehen. Zu fragen ist einerseits, was mittelalterliche Lyrik und deren literarische Rezeption in Haugs Œuvre mit anderen Lyriktraditionen verbindet oder von diesen unterscheidet, andererseits aber auch, inwiefern sich Haugs literarische Minnesangrezeption von den Zeugnissen anderer Autoren abhebt.

5.2.2.1 ‚Epigrammen und vermischt Gedichte‘ (1805/1807)

Haugs erstem Gedichtband von 1805 scheint einiger Erfolg bescheiden gewesen zu sein. Die ‚Epigrammen und vermischt Gedichte‘ wurden bereits 1807 bei Franz Haas erneut gedruckt. Dass es sich um einen von Haug autorisierten Neudruck handelt, belegen die im Deutschen Literaturarchiv vorhandenen Korrekturfahnen, die sich dieser Ausgabe zuordnen lassen.¹³³ Von einer geringfügigen Änderung des Titels abgesehen – dieser lautet nun ‚Epigramme und vermischt Gedichte‘ – bleibt der Inhalt unverändert. Allerdings werden die Bände nicht mehr in Antiqua, sondern in Fraktur gedruckt. Außerdem erhalten beide Bände je ein Titelkupfer und eine Vignette, die im Erstdruck bei Johann Friedrich Unger nicht enthalten waren. Die Vignette des zweiten Bandes, der Haugs Minnesangrezeptionszeugnisse enthält,

129 Haug: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 1, S. 6.

130 Vgl. Hermann Fischer: Beiträge zur Litteraturgeschichte Schwabens. Tübingen 1891, S. 83.

131 Bspw. Friedrich Haug: An Laura. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 30 f., hier S. 30.

132 Bspw. Friedrich Haug: Traum und Wirklichkeit. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 39.

133 Vgl. Friedrich Haug: Korrekturbögen. In: Zeitungsausschnittsammlung der Mediendokumentation. DLA Marbach, Z:Haug, Friedrich (BF000036620).

zeigt einen Zentauren, der sich von links nach rechts zu bewegen scheint und nach schräg oben rechts blickt (vgl. Abb. 3). Er schultert einen Knüppel, den er mit der rechten Hand festhält. Mit der linken Hand deutet er über seinen Kopf hinweg nach hinten. Allein die Blickrichtung des Zentauren lenkt die Aufmerksamkeit des Be-



Abb. 3: Johann Christoph Friedrich Haug: Epigramme und vermischt Gedichte. Zweiter Theil. Zweiter Band. Wien/Prag 1807. Vignette. Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, LD 2738-2, Digitalisat: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11260239-2> (letzter Zugriff am 04.08.2023).

trachters auf die deutende Hand, die durch Schattierungen beinahe im dunklen Hintergrund verschwindet. Durch die rückwärtsweisende Geste des Zentauren scheint die Vignette auf den – noch zu besprechenden – Inhalt des Bandes vorauszudeuten.

Das Titelkupfer zeigt ein schwieriger zu deutendes Figurenpaar (vgl. Abb. 4). Mittig im Bild sitzt eine Frauengestalt. Während ihr Körper nach links weist, wendet sie den Blick nach rechts unten. Sie spinnt mithilfe einer hinter ihr stehenden puttenhaften, geflügelten Gestalt, die den Spinnrocken hält, einen Faden, der sich um eine Spindel zu ihren Füßen wickelt. Diese Spindel und das Spinnen des Fadens lassen die Frau parzenhaft erscheinen. Auffällig ist zum einen, dass nicht die gängigere Dreizahl dargestellt wird. Dies schließt jedoch eine Identifikation als Parze nicht aus, da Parzen auch einzeln agieren können,¹³⁴ und in der Ikonographie des ausgehenden 18. Jahrhunderts bereits einzeln dargestellt worden waren.¹³⁵ Es fehlt zum anderen die in der Ikonographie typische Buchrolle.¹³⁶ Auch die Entsprechungen in der griechischen Mythologie – die Moiren – werden meist in einer Dreiergruppe dargestellt.¹³⁷ Eine bemerkenswerte Nähe zu den Moiren und Parzen der griechisch-römischen Mythologie weisen die altnordischen Nornen auf. Diese unterscheiden sich in der Darstellung nicht von jenen.¹³⁸ Auch die Nornen werden häufig als Spinnerinnen dargestellt.¹³⁹

Im zeitgenössischen Kontext wird eine Identifikation der Frauengestalt als Parze wahrscheinlicher. Während Moiren und Parzen in der Literatur in Mittelalter und Neuzeit häufig im Kontext von Tod und Trauer dargestellt und somit negativ besetzt werden, wertet Friedrich Schiller in seinem erstmals 1782 erschienenen Gedicht ‚An die Parzen‘ diese deutlich positiv.¹⁴⁰ Die Forschung ordnet dieses Gedicht Schillers Laura-Gedichten zu,¹⁴¹ was bereits einen Hinweis darauf liefert,

¹³⁴ Vgl. Albert Henrichs: Art. ‚Parcae‘. In: Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Hrsg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider. Bd. 9. Stuttgart/Weimar 2000, Sp. 327, hier ebd.

¹³⁵ Vgl. Thomas Maria Blisniewski: „Kinder der dunklen Nacht“. Die Ikonographie der Parzen vom späten Mittelalter bis zum späten XVIII. Jahrhundert. Köln 1992, S. 145–149 sowie S. 222–223, Anm. 18.

¹³⁶ Vgl. Henrichs: Art. ‚Parcae‘, Sp. 327.

¹³⁷ Vgl. Albert Henrichs: Art. ‚Moira‘. In: Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Hrsg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider. Bd. 8. Stuttgart/Weimar 2000, Sp. 340–343, hier Sp. 342.

¹³⁸ Vgl. Francois-Xavier Dillmann: Art. ‚Nornen‘. In: Reallexikon der Germanischen Altertumskunde. Von Johannes Hoops. Zweite, völlig neu bearbeitete und stark erweiterte Auflage. Hrsg. von Heinrich Beck/Dieter Geuenich/Heiko Steuer. Bd. 21. Berlin/New York 2002, S. 388–394, hier S. 389.

¹³⁹ Vgl. Dillmann: Art. ‚Nornen‘, S. 391.

¹⁴⁰ Vgl. Friedrich Schiller: An die Parzen. In: Ders.: Anthologie auf das Jahr 1782. Stuttgart 1782, S. 54–57. Im Folgenden unter Angabe der Verszahl zitiert nach Friedrich Schiller: An die Parzen. In: Ders.: Gedichte. Hrsg. von Georg Kurscheidt. Frankfurt a. M. 1992, S. 512–514.

¹⁴¹ Vgl. Georg Kurscheidt: Einzelkommentar. In: Friedrich Schiller: Gedichte. Hrsg. von Georg Kurscheidt. Frankfurt a. M. 1992, S. 1178–1179, hier S. 1178.

worin die Verbindung zu Haugs Gedichtsammlung besteht. Schillers lyrisches Ich ruft die Parzen an, bemängelt, dass diesen keine Aufmerksamkeit zuteil wird, um mit der Bitte zu schließen, seinen Lebensfaden nicht zu durchtrennen, sondern ihn



Abb. 4: Johann Christoph Friedrich Haug: Epigramme und vermischt Gedichte. Zweiter Theil. Zweiter Band. Wien/Prag 1807. Titelkupfer. Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, LD 2738-2, Digitalisat: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11260239-2> (letzter Zugriff am 04.08.2023).

„ins Unendliche [...] wallen“ (V. 57) zu lassen, um seine Liebesbeziehung zu Laura ausleben zu können („Laurens Mund“ [V. 53]). Die Anrufung der Parzen erfolgt unter anderem mit den Worten:

Zu dir – zu dir, du einsames Geschwister,
 Euch Töchtern des Geschickes, flieht
 Bei meiner Laute leiserem Geflister
 Schwermüdig süß mein Minnelied. (V. 16–20)

Vorgezeichnet ist damit die Verbindung zwischen Antikerezeption in Form der Parzen-Anrufung, Petrarkismus in der Anbetung der Laura und Minnesangbezug in der Selbstbezeichnung des Liedes als „Minnelied“ (V. 20). Eine solche Gleichzeitigkeit der Rezeption verschiedener literarischer Traditionen findet sich auch in Haugs Gedichtsammlung wieder. Die Parzen-Figur mit all ihrer Ungewöhnlichkeit und Uneindeutigkeit könnte über den intermedialen Bezug auf Schiller durchaus programmatisch interpretiert werden.

Namentlich erwähnt werden bei Schiller nur Klotho (V. 30, 36, 45 und 48) und Lachesis (V. 32 und 60). Fraglich ist, ob auch Haugs Titelkupfer diese beiden Parzen darstellt. Die Putte, die den Spinnrocken hält, wäre aufgrund dieser Tätigkeit mit Klotho zu identifizieren, die spinnende Frau mit Lachesis.¹⁴² Die Darstellung einer Parze als geflügeltes Kind wäre kein Novum, allerdings ist es in der Ikonographie des 16. Jahrhunderts Lachesis, nicht Klotho, die als solches dargestellt wird.¹⁴³ Ob Haug oder einem von ihm oder seinem Verlag beauftragten Kupferstecher diese ikonographische Tradition bekannt war, kann nicht ermittelt werden. Unabhängig davon, welche der beiden Figuren nun als Klotho oder Lachesis identifiziert wird, bleibt auffällig, dass mit Atropos genau diejenige Parze ausgeklammert wird, die für das Durchtrennen des Lebensfadens und damit den Tod zuständig ist. Angedeutet wird im Titelkupfer somit ewiges Leben, ein ewiger Fortbestand, was selbstreferentiell auf die rezipierten literarischen Traditionen bezogen werden könnte.

Einen weiteren zeitgenössischen Referenzrahmen bilden die Kupferstiche Philipp Otto Rungs zu Tiecks ‚Minneliedern‘. Runges Kinderfiguren symbolisieren die Poesie oder den Dichter.¹⁴⁴ Da allerdings die typische Gegenüberstellung

142 Zu den am häufigsten dargestellten Tätigkeiten der Parzen vgl. Blisniewski: „Kinder der dunklen Nacht“, S. 3.

143 Vgl. Blisniewski: „Kinder der dunklen Nacht“, S. 97, speziell zu den Flügeln der Parzen vgl. ebd., S. 99–100.

144 Vgl. Mertens: Minnesangs zweiter Frühling, S. 166.

zweier Kinder, die die mittelalterliche und die romantische Poesie verkörpern,¹⁴⁵ in Haugs Titelkupfer fehlt, und die Putte als Stellvertreterin des Dichters an Stelle einer Gehilfin der Parze wenig Sinn ergibt, ist dieser Bezugspunkt wohl auszuschließen. Da der Mittelalterbezug als Assoziationsmöglichkeit bei Schiller literarisch angelegt ist, benötigt die Wahl einer Parzendarstellung als Titelkupfer für eine Gedichtsammlung, die unter anderem Texte enthält, die von einer Rezeption des Minnesangs zeugen, vermutlich auch keine weitere Legitimation.

Die nicht von Rezeption, sondern lediglich von loser Bezugnahme zeugende Verwendung des Ausdrucks „Minnelied“, wie er in Schillers ‚An die Parzen‘ gezeigt werden konnte, liegt mitunter auch in Haugs Œuvre vor. Ist nhd. „Minne“ Teil eines Kompositums, verwendet Haug es allein für die Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau, wie sich beispielsweise in seiner Übersetzung einer Sangspruchstrophe Süßkinds von Trimberg zeigt:

Was soll ein schönes Weib, ist's ohne Zucht und Ehre?	<i>Was sol ein schones vvib gar ane tugenr [sic] und an ere</i>
Ein Priester ohne Kunst der reinen Gotteslehre?	<i>Was sol ein lantzherre der dekeine milte hat</i>
Ein Landesherr, so keine Milde hat?	<i>Was sol ein priester ane kunst der rechten gotz lere</i>
5 Ein Kaufmann ohne Zinsgewinne?	<i>Was sol ein iunger ritter der nit ritterschaft begat</i>
Ein Kloster fern von Brudersinne?	<i>Was sol ein koufman und hat er nit gewinne</i>
Ein Ritter ohne Muth und That?	<i>Was siulent [sic] kloster und bruder an die vvaren minne</i>
Ein Bürge sonder Geld zur Stunde?	<i>Was sol ein biurg der nit leisten vvil dur sinen zorn</i>
Ein Jäger ohne Horn und Hunde?	<i>Was sol ein iager an guot hunt und an ein horn</i>
10 Ein Falkner ohne Federspiel? – Unnützer ist ein König, Des Laune richten will! ¹⁴⁶	<i>Was sol ein valkner und hat er niendert vederspil Unnützer ist ein kung [sic] ob er nicht rechte richten vvil¹⁴⁷</i>

Haug ändert die Abfolge der rhetorischen Fragen sowie die Anaphern, die semantisch gravierendste Änderung erfährt jedoch Vers 6 des Hypertextes: an Stelle der *vvaren minne* tritt bei Haug der „Brudersinne“. Dass die wahre *minne* die Liebe des Menschen zu Gott ist, geht somit in der Transformation verloren. Stattdessen impliziert die rhetorische Frage, dass die homosoziale Bindung die wesentliche Eigenschaft eines Klosters sei. Die Änderung der Anaphern bleibt in einer Strophe, die derart stark mit dieser Wiederholungsstruktur arbeitet wie die Süßkinds, freilich nicht ohne Konsequenzen. Bei Süßkind weichen nur zwei Verse von der anaphorischen Wiederholung von *was sol ein* ab: die Antwort auf die gehäuften

¹⁴⁵ Vgl. Mertens: Minnesangs zweiter Frühling, S. 166.

¹⁴⁶ Johann Christoph Friedrich Haug: Gnome. Nach Süßkind, dem Juden von Trimberg. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 446.

¹⁴⁷ Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 179.

rhetorischen Fragen im letzten Vers, die der Strophe ihre Pointe verleiht, und der sechste Vers, in dem plötzlich der Plural statt des Singulars steht. Dadurch werden Klöster und Mönche und die Bedeutung, die die Gottesminne für sie haben muss, besonders hervorgehoben. Bei Haug weichen drei Verse von der anaphorischen Wiederholung des unbestimmten Artikels „ein“ ab: die letzten beiden Verse, die ebenfalls die Antwort auf die rhetorischen Fragen und damit die Pointe der Strophe enthalten, sowie der erste Vers, der mit „Was soll“ beginnt. Durch Abweichung vom Muster hervorgehoben wird bei Haug damit die Bedeutung der weiblichen Tugenden für die Schätzbarkeit der äußeren Schönheit einer Frau. Darüberhinaus bewirkt der neue Fokus auf die Minnedame eine Annäherung der Spruchstrophe an die Minnelieder, die sie in Haugs Sammlung umgeben.

Änderungen gegenüber dem Hypotext nimmt Haug vor allem vor, um bestimmten Motiven mehr Gewicht zu verleihen oder sie gar in ein bestimmtes Lied überhaupt erst einzuführen. So erhält ein Lied Werners von Teufen in der Transformation Haugs eine verstärkte Liebestod-Motivik, aber auch einen hoffnungsvoller Grundton:

I	Naht euch der süßen Minne Thron! Sie beut ja süßen Sold. Wisst, ihres treuen Dienstmanns Lohn Ist köstlicher, denn Gold.	<i>Diu suesse minne suessen soll Ir dienest manne git Ir lon ist besser danne golt Das vvissent ane striit</i>
5	Heran! Seyd unterthänig werthe Layen! Sie kann mit hoher Lust euch benedeien, Kann euer Herz von langem Kummer freien.	<i>Sit undertenig minne vverden leigen Si kan vvol fræide in sendiu herzen heyen Vil grossen kumber balde drus verseyen</i>
II	Die Minne theur't des Edeln Werth Und höht des Klagers Muth. Ihn lohnt, was überschwänlich [sic] ehrt, Was besser ist, als gut.	<i>Diu minne tiuret vverden man Und hœhet senden muot Ir lon ich niht gelichen kan Erst besser danne guot</i>
5	Sie schafft, was nie der Aerzte Kunst erschwänge. O daß ich süßen Minnelohn erränge! Verderben muß ich, so mein Wunsch mißlänge.	<i>Diu minne iamer und leit verdringet Min sendes herze nach ir lone ringet Ich muos verderben ob er mich versvvinget</i>
III	Hilf, zauberische Minne, mir! Ich bin vor Liebe krank. Mein Trost, mein Leben liegt an dir. O zwinge, die mich zwang!	<i>Vil suesse minne hilfe enzit Min fræide ist leider kranc Min trost min leben an dir lit Tvvinc die diu mich ie tvvanc</i>

- 5 Vor ihren Augen laß mich Gnade finden!
Von Herzeleide soll sie mich entbinden;
Sonst kann ich's ohne Tod nicht überwinden.
- Das si mich noch genade lasse vinden
Wil si mich niht von herzeleide
enbinden
Das kan ich ane tod niht uibervinden*
- IV** Mich dünen Schätz' und Kronen nichts,
Wird nur die Holde mein.
Wenn sie mein Herz verschmäht, so bricht's. Grabt
meinen Leichnam ein!
- 5 Sie weinte doch, wenn ich im Sarge ruhte. –
Lieb ist sie mir, o lieb vor allem Gute.
Sie wohnt geheim, und ewig mir im Muthe.
- Der vvelte guot ist mir ein vviht
Wan das vvil reine vvib Min stetes
herze des vergiht
Und ouch min sender lib
Si ist mir lieb und lieb vor allem guote
Si vvont mir zallen ziten in dem
muote
Min sendes herze ie nach ir minne
vvuote*
- V** Der Bösen Haß, der Buhlen Neid
Erträg' ich gern um sie.
Nur eines Lächelns Seligkeit!
- 5 Ach! Sie gewährt es nie.
Sie häuft durch meine Qualen ihre Schulden.
Ich zürne nicht – ich muß es stille dulden.
Ich rang, und ringe fortan, ihr zu hulden.
- Der bæsen has und ouch ir nit
Ich gerne dulden vvil
Dur die diu mir so nahe lit Sist
miner frœiden spil
Vil grossen kumber dulde ich von ir
schulden
Svas mir von ir geschiht das muos
ich dulden
Ich ranc und ringe ouch iemer nach ir
hulden*
- VI** Nun steh' ich aller Sorgen baar.
Will sie, so bin ich todt.
Reicht sie den Mund zum Kusse dar,
So flüchten Gram und Noth.
- 5 Sie kann die Herzen heilen, wie verwunden.
An sie muß ich gedenken alle Stunden.
O Minne! laß mich Kranken bald gesunden.¹⁴⁸
- Nu so bin ich sorgen bar Wil si so
bin ich tot
Si ist mines herzen vvunne gar
Si kan vvold vvenden not
Si kan dur ganzen lib vvold herze
vvunden
An si muos ich gedenken zallen
stunden
Ir minne hat mich senden man
gebunden¹⁴⁹*

¹⁴⁸ Johann Christoph Friedrich Haug: Minnelied. Nach Werner von Tiufen. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 252–254. Wiederabdruck in Poetischer Lustwald, S. 46–47.

¹⁴⁹ Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 45.

Haug behält die Strophenform und das Metrum des Originals bei. Mit dem Inhalt der Strophen geht er mitunter freier um. Über weite Strecken bleibt der Text der zwar Vers für Vers auf die Vorlage rückführbar, auf Wortebene ergeben sich jedoch durchaus Differenzen. Auf diese Weise changiert Haugs Gedicht zwischen Übersetzung und freierer Nachdichtung, die primär der Form verpflichtet ist.

Das Motiv des Liebestodes verbindet bei Haug die Strophen drei, vier und sechs, während es im Prätexxt nur in Strophe drei und sechs auftaucht. Die ergänzte Wendung des imaginären Todes des Sprechers ermöglicht es, die erwünschte Gegenseitigkeit der Liebe über die ebenso imaginierte Trauer der Dame (vgl. Str. IV, V. 5) stärker in den Vordergrund zu rücken. Die Minne ist außerdem nicht wie in der Vorlage *suesse*, sondern „zauberisch“ (Str. III, V. 1). Die metaphorische Verbindung von Liebe oder Minne und Zauberei wird somit auch in diesem Lied gefestigt. Die erfüllte respektive erwiderte Liebe stellt Haug in den letzten Versen der letzten Strophe, also an durchaus prominenter Stelle, stärker heraus: Zu den Fähigkeiten seiner Dame zählt nicht nur, wie in der Vorlage, das Verwunden von Herzen, sondern auch deren Heilung (vgl. Str. VI, V. 5). Den Abschluss des gesamten Liedes bildet folgerichtig nicht die Feststellung der dauerhaften Bindung (*[i]r minne hat mich senden man gebunden*), sondern die Hoffnung auf baldige Genesung, die zudem über die Apostrophe der personifizierten Minne an ersten drei Verse des Liedes rückgebunden ist (vgl. Str. VI, V. 7).

Diese Minnesangrezeptionszeugnisse sind in den ‚Epigrammen und vermischtten Gedichten‘ ohne ein ersichtliches Ordnungsprinzip unter andere Gedichte Haugs gemischt, die zum Teil vagere Minnesang- oder allgemeine Mittelalterbezüge aufweisen, an die petrarkistische Tradition anknüpfen, antikisierende Elemente enthalten oder an zeitgenössische Lyrik – wie Gottfried August Bürgers Molly-Gedichte – anschließen. Wertet man diese verschiedenen Zusammenhänge quantitativ aus, ergibt sich folgendes Verhältnis (vgl. Diagramm 28):

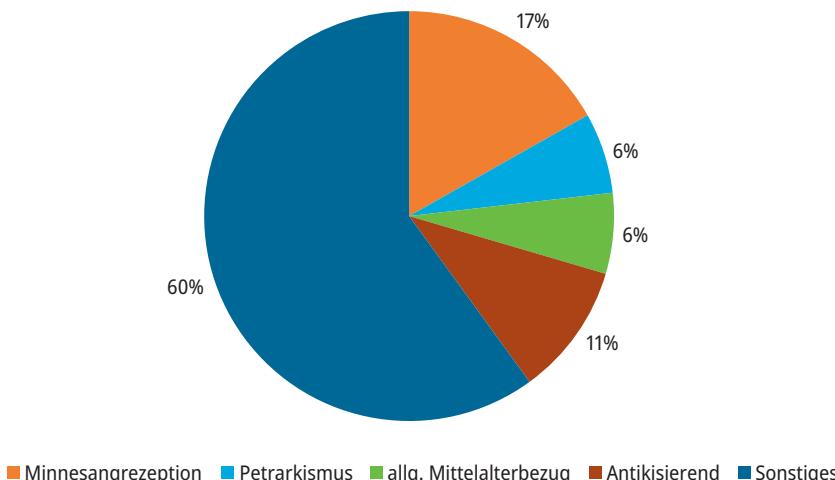


Diagramm 28: Kontexte in Haugs ‚Epigrammen und vermischten Gedichten‘. Bd. 2 (1805)

132 Gedichte sind unabhängig von literarischen Traditionen lesbar oder stehen in einem intertextuellen Verhältnis zu zeitgenössischen Lyrikern.¹⁵⁰ Dies entspricht 60 Prozent der 220 im zweiten Band der ‚Epigrammen und vermischte Gedichte‘ veröffentlichten Texte. Den zweitgrößten Anteil machen Minnesangrezeptionszeugnisse aus: 37 der im zweiten Band enthaltenen Gedichte (17 Prozent) sind Nachdichtungen oder Übersetzungen mittelhochdeutscher Hypotexte. 23 Gedichte (11 Prozent) sind in Form oder Inhalt antikisierend, wobei die Mehrzahl dieser Gedichte antike Gottheiten als Figuren auftreten lässt.¹⁵¹ 14 Gedichte (sechs Prozent) weisen einen allgemeinen Mittelalterbezug oder vagere Minnesangbezüge auf, gehen also nicht auf einen einzigen mittelalterlichen Hypotext zurück. Ebenfalls 14 Gedichte (sechs Prozent) greifen petrarkistische Elemente wieder auf, wobei die häufigste Form der Anknüpfung an Petrarca bei Haug die Adressierung der Geliebten Laura ist. Dass sich diese Kontexte in Haugs Œuvre keineswegs gegenseitig ausschließen, sondern innerhalb eines Gedichts miteinander kombiniert werden, wird im Folgenden zu zeigen sein.

¹⁵⁰ Unter „Sonstiges“ wurden an dieser Stelle auch diejenigen Gedichte gefasst, in denen Haug frühneuzeitliche Autoren literarisch rezipiert (vgl. Friedrich Haug: Drei Skulpturen an den Thoren des Venuspalastes. Nach Poliziano. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 175–178 und Friedrich Haug: Bruchstück aus dem ersten Gesange von Marino’s *Strage degli Innocenti*. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 452–462).

¹⁵¹ Einen Sonderfall stellt hierbei das in füllungsfreien Hexametern verfasste Gedicht ‚Thomsons Hymnus‘ dar, das allein durch die Form eine antikisierende Wirkung erhält (vgl. Friedrich Haug: Thomsons Hymnus. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 327–336).

Betrachtet man das quantitative Verhältnis der Übersetzungen und Nachdichtungen aus dem Mittelhochdeutschen zu ihren Vorlagen, zeigt sich, dass Haug in über der Hälfte der Lieder Kürzungen vornimmt: Von 37 Minnesangrezeptionszeugnissen in den ‚Epigrammen und vermischten Gedichten‘ entspricht die Strophenzahl in nur 13 Fällen dem Hypotext.¹⁵² Die verbleibenden 24 Lieder wurden im Übersetzungsprozess unterschiedlich stark gekürzt: 12 Lieder kürzte Haug um nur eine Strophe,¹⁵³ sieben

152 Vgl. Friedrich Haug: Die Kreuzfahrt. Graf Otto von Bottenlaub und seine Gattin. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 28, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 16; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Rudolf von Rothenburg. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 119 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 33 f.; Friedrich Haug: Conrad von Würzburg an den Markgraf Heinrich von Meissen, als dieser in einem poetischen Wettstreit obgesiegt hatte. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 124, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 207; Friedrich Haug: Seligkeit der Liebe. Nach Kristan von Hamle. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 152 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 46; Friedrich Haug: Das Geheimnis. Nach Walter von der Vogelweide. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 163 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 113; Friedrich Haug: Frauenlob. Nach Kristan von Hamle. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 189 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 47; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Walther von der Vogelweide. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 231 f., diese Übersetzung des ‚Kranzliedes‘ erfährt durch Haug keine Reduzierung, da er mit Bodmer auf den Codex Manesse als Vorlage zurückgreift, der die ersten drei Strophen getrennt von den letzten beiden überliefert (vgl. Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 125); Friedrich Haug: Minnelied. Nach Werner von Tiufen. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 252–254, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 45; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Kristan von Hamle. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 272 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 46; Friedrich Haug: Was ist Minne? Nach Ulrich von Lichtenstein. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 279–281, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 33; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Markgraf Otto von Brandenburg mit dem Pfeile. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 365 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 4; Friedrich Haug: Minnelied. Nach dem ‚tugendhaften Schreiber‘. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 436 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 101; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Jakob von Warte. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 449–451, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 25 f.

153 Vgl. Friedrich Haug: Mein Streiben. Nach ‚Graf Werner von Hohnberg‘. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 80 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 25; Friedrich Haug: Drei Minnelieder. 1. Nach Hiltbolt von Swanegrei. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 86, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 145; Friedrich Haug: 2. Nach Chanzler. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 87, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 241; Friedrich Haug: 3. Nach Heinrich von Morunge (sic). In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 55, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 55; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Heinrich von Veldig. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2,

Lieder um zwei bis vier Strophen¹⁵⁴ und zwei Lieder um zehn respektive elf Strophen,¹⁵⁵ wobei diese beiden Lieder insofern bereits einen Sonderfall darstellen, als es sich um Übersetzungen aus dem Œuvre des Kürenbergers handelt, dessen Strophen *Leit machet sorge, vil lieb wunne* (C Kürn 3–15) einem Tonprinzip folgen und inhaltlich

S. 102, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 22; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Reinmar'n. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 111, hier gegen die Erstveröffentlichung im Musenalmanach 1799, S. 179 mit falscher Angabe des Autors des Prätext, bei dem es sich nicht um Reinmar, sondern um Steinmar handelt (vgl. Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 105); Friedrich Haug: Mahnung. Nach Walter'n von der Vogelweide. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 148–150, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 106 f.; Friedrich Haug: Freude und Leid. Nach dem Burggrafen von Liunz. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 205–207, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 90 f.; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Kristan von Hamle. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 384 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 47; Friedrich Haug: Das Wunder. Nach Reimar (sic) dem Alten. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 402, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 80; Friedrich Haug: Frauenlob. Nach dem tugendhaften Schreiber. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 418 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 102; Friedrich Haug: Gnome. Nach Süsskind, dem Juden von Trimpery. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 446, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 179, der die Strophe *herre Gast* zuordnet.

¹⁵⁴ Gegenüber dem Hypotext um zwei Strophen gekürzt sind Friedrich Haug: Sie. Nach Heinrich von Morunge. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 40, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 52; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Ulrich von Lichtenstein. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 303 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 33; Friedrich Haug: Lied. Nach Marggraf Heinrich von Meissen. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 343, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 6; um drei Strophen gekürzt sind Friedrich Haug: Der Streit. Nach Friedrich von Husen. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 127, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 93; Friedrich Haug: Ein Zauberschwank. Nach Burkart von Hohenvels. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 371, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 86, wobei Haug diese Strophe gegenüber dem Hypotext stark anreichert; um vier Strophen gekürzt sind Friedrich Haug: Mailied. Nach Walter von der Vogelweide. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 375, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 117, und Friedrich Haug: Würdigkeit. Nach Walter von der Vogelweide. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 408, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 124.

¹⁵⁵ Vgl. Friedrich Haug: Lied. Nach dem von Kürenberg. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 215 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 125, und Friedrich Haug: An Sie. Nach dem von Kürenberg. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 388 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 38.

nur teilweise lose miteinander verknüpft sind.¹⁵⁶ Haug wählt aus diesem Ton zwei respektive drei Strophen aus, die er als eigenständige Lieder wiedergibt. Ebenso geht er mit Sangsprüchen um. Aus dem Frau-Ehren-Ton Reinmars von Zweter übersetzt er eine Strophe,¹⁵⁷ hier von einer Kürzung um 251 Strophen zu sprechen,¹⁵⁸ scheint wenig sinnvoll. Ebenso wählt Haug eine Strophe aus einem längeren Ton Boppes aus,¹⁵⁹ in welchem die Handschrift C 20 Strophen überliefert.¹⁶⁰ Auch den einzigen Leich, den Haug in den ‚Epigrammen‘ wiedergibt, verkürzt er gegenüber Bodmer um zwölf Verse.¹⁶¹ Verknappungs- und Kondensierungsprozesse, wie sie für Haugs ‚Minnelied‘ nach Ulrich von Liechtenstein gezeigt werden konnten,¹⁶² lassen sich für die Sangsprüche nicht nachweisen. Bei den Kürzungen handelt es sich um absolute Tilgungen.

Weiterhin fällt aus quantitativer Perspektive auf, dass Haug in den ‚Epigrammen und vermischten Gedichten‘ deutlich den Minnesang des 13. Jahrhunderts bevorzugt. Von 37 Minnesangrezeptionszeugnissen in diesem Band sind 23 Übersetzungen von Liedern und Sprüchen von Autoren, deren Schaffenszeit in das 13. Jahrhundert fällt. Nur vier Übersetzungen gehen auf Lieder zurück, deren Autoren vor 1200 datiert werden. Aufnahme finden bei Haug dabei Heinrich von Veldeke, Friedrich vonhausen und der von Kürenberg, aus dessen Œuvre fünf Strophen von Haug in den ‚Epigrammen‘ übersetzt werden, die er zu zwei Liedern zusammenstellt, sodass die Hälfte der vor 1200 zu datierenden Lieder in Haugs Darstellung auf den Kürenberger zurückgehen. Von den um 1200 aktiven Minnesängern nimmt Haug je zwei Übersetzungen von Liedern Heinrichs von Morungen und Reinmars auf. Deutlich dominant ist diesen gegenüber Walther von der Vogelweide: In den ‚Epigrammen und vermischten Gedichte‘ gibt Haug vier Übersetzungen von Walther-Liedern und eine Sangspruch-Übersetzung wieder.

¹⁵⁶ Vgl. Kommentar zu C Kürn 3–15. Hrsg. von Simone Leidinger. In: LDM. Veröffentlicht seit 02.10.2021. <https://www.ldm-digital.de/show.php?lid=2605&mode=0x600> (letzter Zugriff am 06.08.2023).

¹⁵⁷ Vgl. Friedrich Haug: Fünf in Einem. Nach Reinmar von Zweter. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 45, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 138.

¹⁵⁸ Vgl. Die Gedichte Reinmars von Zweter. Hrsg. von Gustav Roethe. Amsterdam 1967 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1887), S. 411–535.

¹⁵⁹ Vgl. Friedrich Haug: Der Wundermann. Nach Boppo. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 105, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 230 f.

¹⁶⁰ Vgl. Heidrun Alex: Der Spruchdichter Boppe. Edition – Übersetzung – Kommentar. Tübingen 1998, S. 30–68.

¹⁶¹ Vgl. Friedrich Haug: Ein Minnelied. Nach Winli. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 58–61. Die Vorlage bei Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 23–24. Die von Haug gekürzten zwölf Verse entsprechen in einer modernen Edition des Leichs vier Versikeln (vgl. Die Schweizer Minnesänger. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch neu bearbeitet und herausgegeben von Max Schiendorfer. Bd. 1: Texte. Tübingen 1990, S. 211 f.).

¹⁶² S. o. Kap. 5.2.1.

Innerhalb des Œuvres Walthers von der Vogelweide bildet sich früh ein Kanon vielrezipierter Lieder aus,¹⁶³ der bereits bei Haug erkennbar ist. Haug transformiert sowohl das Linden- als auch das Kranzlied. Ersteres enthält in seiner Übersetzung einige Abweichung vom Hypertext:

I	Unter den Linden An der Heide, Wo bei'm Ritter ich mein vergaß, Möget ihr finden	<i>Under der linden An der heide Da unser zvveier bette vvas Da mugent ir vinden Schone beide Gebrochen bluomen unde gras Vor dem vvalde in einem tal Tandaradei schone sanc diu nachtegal</i>
5	Für uns beide Hingebettet Blumen und Gras. Vor dem Wäldchen im stillen Thal – Tandaradei! Flötete die Nachtigall.	
II	Glühend die Wangen, Sanft gedrungen, Naht' ich jenem Bezirk der Lust. Küssend empfangen,	<i>Ich kam gegangen Zuo der ouvve Da vvas min Friedel komen e Do vvarv ich enpfangen Here frovve Da ich bin selig iemer me</i>
5	Froh umschlungen, Sank ich an des Liebenden Brust. Und wir küssten die Lippen wund. Tandaradei!	<i>Er kuste mich vvol tusent stunt Tandaradei seht vvie rot mir ist der munt</i>
III	Siehe! Mein Lieber Schaffte sinnig Uns von Blumen ein Lager dort. Seht wer vorüber,	<i>Do hat er gemachet Also riche Von bluomen ein bette stat Des vvirt noch gelachet Innekliche Kumt ieman an das selbe pfat</i>
5	Lacht er innig Ob dem kunstbereiteten Ort. An den Rosen er merken mag – Tandaradei!	<i>Bi den rosen er vvol mac Tandaradei merken vvo mirs houbet lac</i>
IV	Kennte nun Jemand Die da lagen, Und ihr Buhlen – ich schämte mich. Doch es weiß Niemand	<i>Das er bi mir lege Wesses iemen Und vvelle Got so schamt ich mich Wes er mit mir pflege Niemer niemen Bevinde das vvan er und ich Und ein kleines vogellin</i>

163 Vgl. Kap. 4.2.2.

- 5 Weß wir pflagen,
 Als mein Vielgetreuer, und ich,
 Tandaradei!
 Das wird kein Verräther seyn.¹⁶⁴
- Tandaradei das mac vvol getriuvve sin*¹⁶⁵

Die ersten drei Strophen erfahren nur kleinere Abwandlungen, die den Inhalt des Liedes wenig berühren: Zwar wird in Strophe 1 das Motiv des *bluomen brechens* getilgt, dessen sexuelle Konnotation wird jedoch durch den dritten Vers transportiert, in dem die Sprecherin angibt, sich vergessen zu haben. Auch das Partizip „[h]ingegett“ (Str. I, V. 6) weckt entsprechende Assoziationen. Wenn in der zweiten Strophe die *ouwe* als „Bezirk der Lust“ (Str. II, V. 3) wiedergegeben wird, werden die Verse 1 bis 3 ambig. Wörtlich verstanden stellen sie die ersten beiden Verse der zweiten Strophe des Hypertextes (*Ich kam gegangen / zuo der ouwe*) dar, liest man die Genitivkonstruktion jedoch metaphorisch, werden die Verse zur euphemistischen Schilderung des Coitus. Die metaphorische Umschreibung des Geschlechtsaktes ist dabei nichts, was Hypo- und Hypertext voneinander unterscheidet, sondern eine geschickte Nachbildung des Hypertextes im Hypertext.

Die ersten drei Verse der letzten Strophe der Übersetzung unterscheiden sich dagegen deutlich von ihrer Vorlage. Indem die Pronomina plötzlich von der ersten in die dritte Person („ihr Buhlen“, Str. 4, V. 3; „[d]ie da lagen“, Str. 4, V. 2) wechseln, wird die Referenz des im dritten Vers folgenden „ich“ verunklart („ich schämte mich“, Str. 4, V. 3). Durch den Wechsel des Personalpronomens tritt die Unterscheidung zwischen dem Ich der Vergangenheit, über das erzählt wird, und erzählendem Ich der Gegenwart stärker hervor. Was zunächst als Übersetzungfehler erscheinen mag, erweist sich so als geschickter Kniff, den Verlust der Performanzsituation im Lesetext, als welcher Haugs Übersetzung wohl gedacht war,¹⁶⁶ zu kompensieren. An Stelle der angesichts des männlichen Geschlechts des Sängers ins Leere laufenden Referenz des weiblichen Sprecher-Ichs tritt der Verfremdungseffekt zwischen erzählendem und erzähltem Ich. Dieses Vorgehen kann allerdings das Skandalon, das das Erzählen über sexuelle Vorgänge darstellt, nicht auf dieselbe Weise verharmlosen. Im Lesetext Haugs erzählt zweifelsfrei eine Sprecherin von ihren sexuellen Erlebnissen in der Vergangenheit.

¹⁶⁴ Johann Christoph Friedrich Haug: Das Geheimnis. Nach Walter von der Vogelweide. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 163–164. Wiederabdruck in Poetischer Lustwald, S. 51–52.

¹⁶⁵ Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 113.

¹⁶⁶ Anders als bei anderen Minnesang-Übersetzungen Haugs liegt zu *Under der linden* keine Melodie vor.

Haugs Vorliebe für Apostrophen und erfüllte Liebe zeigt sich deutlich in seiner Transformation eines Minnelieds Jakobs von Warte:

- | | | |
|------------|---|---|
| I | Welch ein Eifer, süß zu singen,
Auf den Höhen, und im Thal!
Sonders lobenswerth erklingen
Deine Töne, Nachtigall! | <i>Man sol høeren suesses singen In dien ouvven uberal
Lobelichen sang erklingen
Sunder von der nahtegal
Schouvvvent uf den anger breit</i> |
| 5 | Herrlich prangst du, grüner Plan!
Und du, lichtbeströmte Heide,
Bist mit deinem schönsten Kleide
Für den Maien angethan! | <i>Und ouch an der liehten heide
Wie schone sie sich mit ir kleide
Gen dem meien hat bekleit</i> |
| II | Blümchen! Aus des Maien Thaue
Lachet ihr im Sonnenschein!
Zeit! Du bist in werther Schaeue!
Reife, Segensfüll' ist dein!
Doch was tröstet mir den Muth, | <i>Maniger hande bluemelin
Lachent us des meien touvve
Gen der liehten sunnen schin
Dú zit ist in vverder schouvve
Was sol træsten mir den muot</i> |
| 5 | Seit mein Sehnen, wie mein Klagen,
Nichts erringet, und Ihr Versagen
Meinem Herzen wehe thut? | <i>Sit mich tvvinget herzen svvere
Bi der ich vil gerne vvere
Das dū mir niht gnade tuot</i> |
| III | Ach! du Wunderholde! Liebe!
Hilf! Entbinde mich der Noth!
Wenn mir deine Huth nicht bliebe,
Wär' ich allen Freuden tod!
Ach, Erhörung, Frieden mir! | <i>Ach vil minneklichū guete
Enbinde mich von sender not
La mich niht us diner huot
Ald ich bin an freiden tot Ich sol diner helfe gern
Last du min herze us diner pflift</i> |
| 5 | Lass mein Herz in deinen Pflichten!
Nichts vermag mich aufzurichten,
Als ein mildes Wort von dir! | <i>So kan mich getræsten niht
Dun vvellest mich genade vvern</i> |
| IV | „Trotz der Schönheit kalten Blicken
„Können uns“ (die Sage lehrt's)
„Liebeszauber doch bestricken“ –
Und dein hoher Reiz bewähr't.
Deine Gnade mangelt mir; | <i>Gevvalt noh mangem angesiget
Das hæret man die vvisen iehen
Da man genade niht enpfliget
Das solm an miner frouvven spehen
Dú ist gar gevvaltig min An genade dū vil guote</i> |
| 5 | Stetem Kummer muss ich leben;
Dennoch bleib' ich Dir ergeben,
Bis zur Todesstunde Dir! | <i>Lat mich truren in unmuote
Muos ich an min ende sin</i> |
| V | Uns vereinen soll die Minne,
Dass ich deiner Augen Gruss,
Deines Herzens Huld gewinne,
Deines Purpurmundes Kuss. | <i>Minne du solt sin gemeine
Ald ich bin an freiden tot
Fuege das mich lieplich meine
Der vil lieben mündel rot Sit du bist gevvaltig min</i> |

	Wie sie waltet über mich,	<i>Und leitest mine sinne</i>
5	Als Regentin meiner Sinne,	<i>Svvie du vvilt ach vverdiu minne</i>
	Soll zu meinem Heil die Minne	<i>So soll ouch ir gevvaltig sin</i> ¹⁶⁸
	Herrisch walten über dich! ¹⁶⁷	

Strophenform und Reimschema bleiben gegenüber dem Hypotext identisch. Haug personifiziert und adressiert gegen die Vorlage die Nachtigall, den Anger, die Heide, die Blumen und die Zeit, um in der letzten Strophe gegen den Prätexxt nicht die personifizierte Minne, sondern die umworbene Dame selbst anzusprechen. Bereits in Strophe vier spricht Haugs Sprecher nicht in der dritten Person über seine Dame, sondern adressiert sie direkt, wenn er festhält, dass man trotz Ablehnung in der Liebe gefangen sein könne, wie ihr „hoher Reiz“ (Str. 4, V. 4) belege. Die Klage über die mangelnde Gnade der Dame gegenüber einem undefinierten Publikum wird so zum direkt an sie gerichteten Vorwurf. Das Verhältnis zwischen Sprecher und Dame scheint folglich bereits in der vierten Strophe enger, wenn auch nicht unbedingt positiver als im Prätexxt. Damit wird vorbereitet, dass in der fünften Strophe nicht die personifizierte Minne, sondern weiterhin die Dame angesprochen wird. Die Minne bleibt wie im Hypotext diejenige Kraft, die den Sprecher beherrscht und deren Herrschaft auch auf die Dame ausgeweitet werden soll. Dadurch, dass der Sprecher die personifizierte Minne nicht direkt apostrophiert – Haugs Sprecher bezeichnet sie nur als „Regentin [s]leiner Sinne“ (Str. 5, V. 6) –, wird jedoch eine größere Distanz zwischen dem Sprecher und der Personifikation geschaffen. Die zwischenmenschliche Beziehung zwischen Sprecher und Dame scheint damit – dem Inhalt der Strophen fast zum Trotz – in der Inszenierung in Haugs Übertragung enger als in der mittelhochdeutschen Vorlage. Wie bereits in der zuvor analysierten Steinmar-Übersetzung¹⁶⁹ gilt Haugs Interesse auch hier mehr der Paarbeziehung als anderen Aspekten der Minnesangtradition wie der Inszenierung von Performanz in der triangulären Struktur zwischen Sänger, Publikum und Dame.

Ebenfalls von der dritten Person in die direkte Anrede – gar in die zweite Person Singular, also nicht in die Höflichkeitsform – transformiert Haug eine Spruchstrophe Konrads von Würzburg, deren Wortlaut in der Übersetzung durchaus überrascht:

Du, Meisner, prangst voran im höchsten Ehrenscheine!
Dir quillt des Sanges Quell in Deines Herzens Schreine.

¹⁶⁷ Johann Christoph Friedrich Haug: Minnelied. Nach Jakob von Warte. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 449–451.

¹⁶⁸ Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 25–26.

¹⁶⁹ S. o. Kap. 5.2.1.

- Die Sänger auf und ab am Rheine,
Sie liegen all in Deinem Zwang.
- 5 Meerüber trugen Dich zwei Greifen. Zaubertöne,
Du Liebling! lehrte Dich die lockendste Sirene.
O lebte Griechenlands Helene,
Sie böte Dir entzückt den Dank,
Wir zwitschern nur; Du bist die Nachtigall,
- 10 Der alles schweigt. Smaragden und Sapphyren
Entsagt ein Crösus gern um Deiner Lieder Schall.
Man soll an Festen nur zu Deinem Sange führen!¹⁷⁰

Auch hier ist Haugs Vorlage aller Wahrscheinlichkeit nach Bodmers ‚Sammlung von Minnesingern‘.¹⁷¹ Die antiken mythischen Gestalten kennt Haug, Greifen (V. 5), Sirenen (V. 6) und Helena (V. 7) sind auch bei ihm Bestandteil der Strophe. Andere eher mittelalterliche Anspielungen gehen jedoch verloren: Weder das *lebermer* (C KonrW 113, V. 4)¹⁷² noch der, *der von Eggen sang* (C KonrW 113, V. 11), tauchen bei Haug auf, womit der transtextuelle Gehalt der Strophe deutlich reduziert wird. Getilgt werden auch Querverweise auf Konrads eigenes Œuvre, die *Goldene Schmiede*, sowie die Anspielungen auf den *Herzog Ernst*, den *Tristan* Gottfrieds von Straßburg, und das *Eckenlied*.¹⁷³ Auch die Wendung, der *Müssener* (C KonrW 113, V. 1) sägte *sam du nahtegal vor giren* (C KonrW 113, V. 9), wird um das entscheidende Element¹⁷⁴ – die Geier – verkürzt. Diese Kürzung leitet einen deutlich weitgreifenderen Eingriff ein:

¹⁷⁰ Johann Christoph Friedrich Haug: Conrad von Würzburg an den Markgraf Heinrich von Meissen, als dieser in einem poetischen Wettstreit obsiegte hatte. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 124. Wiederabdruck in: Ders.: Poetischer Lustwald, S. 59.

¹⁷¹ Vgl. Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 207.

¹⁷² C KonrW 113. Hrsg. von Manuel Braun/Stephanie Seidl. In: LDM. Veröffentlicht seit 01.01.2019 / Fassung vom 12.03.2022. <https://www.ldm-digital.de/show.php?id=1844&mode=0x600> (letzter Zugriff am 04.01.2023). Ob Haug das Lebermeer bekannt gewesen sein konnte, erscheint fraglich. Es scheint sich um ein genuin mittelalterliches Konzept zu handeln, dessen Bezug auf eine spätantike Quelle bei Isidor von Sevilla recht vage bleibt (vgl. N. Voorwinden: Art. ‚Merigarto‘. In: Reallexikon der Germanischen Altertumskunde. Zweite, völlig neu bearbeitete und stark erweiterte Auflage. Hrsg. von Heinrich Beck/Dieter Geuenich/Heiko Steuer. Neunzehnter Band. Berlin/New York 2001, S. 566–569, hier S. 567). Der ‚Merigarto‘ wurde erst 1834 von Hoffmann von Fallersleben herausgegeben (vgl. ebd., S. 566), kann Haug folglich nicht bekannt gewesen sein. Einzig der ‚Herzog Ernst‘, in dem im Lebermeer wohnende Greifen ebenfalls eine Rolle spielen, könnte Haug in einer anonymen Bearbeitung von 1780 (vgl. Grosse/Rautenberg: Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung, S. 88) bekannt gewesen sein.

¹⁷³ Vgl. Stephanie Seidl: Kommentar. C KonrW 113. Hrsg. von Manuel Braun/Stephanie Seidl. In: LDM. Veröffentlicht seit 01.01.2019 / Fassung vom 12.03.2022. <https://www.ldm-digital.de/show.php?id=1844&mode=0x600> (letzter Zugriff am 04.01.2023).

¹⁷⁴ Vgl. ausführlich hierzu Sabine Obermaier: Von Nachtigallen und Handwerkern. „Dichtung über Dichtung“ in Minnesang und Sangspruchdichtung. Tübingen 1995, S. 332.

Ist der Hypotext vor allem in den letzten beiden Versen als ironische Spottrede zu erkennen,¹⁷⁵ wird der Hypertext zur völlig ernstgemeinten Lobrede, indem der *messeltag[]* (C KonrW 113, V. 10) als „Fest“ (V. 12) übersetzt und das herablassende *lören* (C KonrW 113, V. 11) gänzlich getilgt wird. Auch Haugs pseudohistorische kontextuelle Einbettung der Strophe im Untertitel, „als dieser [der Meißner, A. B.] in einem poetischen Wettstreit obsiegt hatte“, lässt keinerlei Ironie oder Spott erkennen. Erkennbar wird in diesem Untertitel jedoch ein intertextueller Verweis auf Gleim, der dieselbe Strophe unter dem Titel „Auf den Margrav Heinrich von Misen, der in einem poetischen Wettstreit überwunden hatte“ (sic) übersetzt.¹⁷⁶

Nicht nur die einzelnen Hypertexte Haugs zu Minneliedern sind in dessen Gedichtbänden von Interesse, auch der Kontext, in den diese dort gestellt werden, verdient Beachtung. In den ‚Epigrammen und vermischten Gedichten‘ besteht dieser Kontext aus weiteren Gedichten, die nicht explizit als Übersetzungen oder Nachdichtungen ausgewiesen sind, aber gerade deshalb Zeugnis über Haugs spezifische Arbeitsweise und vor allem seinen Umgang mit literarischer Tradition offenlegen können.

Neben Übersetzungen mittelalterlicher Lyrik fallen weitere Gedichte in den ‚Epigrammen‘ auf, die zum einen zeigen, dass Haug nicht nur Minnesang-, sondern auch Mittelalterrezipient war, und zum anderen sein spezifisches transtextuelles Vorgehen offenlegen. Hierzu gehören Gedichte, die auf zeitgenössische Lyriker, insbesondere Gottfried August Bürger, zurückgreifen, mehrere petrarkistische Lieder und das Gedicht „Rosalyre an Kordon“.¹⁷⁷ Der Untertitel weist die sechs Strophen als Übersetzung eines Auszugs aus dem Roman „le Chastel d’Amour“ „der Clotilde de Sürville“¹⁷⁸ aus. Clotilde de Surville zählt nun – wie Macphersons Ossian-Fragmente – zu jenen „literary forgeries“,¹⁷⁹ die von zeitgenössischen Rezipienten im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert nicht sofort als Fälschungen erkannt werden konnten. In Anbetracht der Tatsache, dass die angeblichen Werke dieser behaupteten apokryphen französischen Dichterin des 15. Jahrhunderts zum ersten Mal 1803 veröffentlicht wurden,¹⁸⁰

175 Vgl. Seidl: Kommentar.

176 Vgl. Gleim: Gedichte nach den Minnesingern, S. 111–113. Auch Gleim kennt das Lebermeer nicht (vgl. ebd., S. 112).

177 Vgl. Haug: Rosalyre an Kordon. In: Ders.: Epigrammen und vermischte Gedichte. Bd. 2, S. 25–27.

178 Haug: Rosalyre an Kordon, S. 25.

179 Charity Cannon Willard: The Remarkable Case of Clotilde de Surville. In: L’Esprit Créateur 6 (1966), Nr. 2, S. 108–116, hier S. 108.

180 Vgl. Willard: The Remarkable Case of Clotilde de Surville, S. 108. Wiederaufgelegt wurden Clotildes de Survilles Werke 1804 und 1824 (vgl. ebd., S. 109) – welche Ausgabe genau Haug bekannt war, ist nicht zu rekonstruieren.

zeigt Haug, indem er den besagten Auszug bereits 1805 veröffentlicht, zwar keine gründliche Quellenkritik, aber besondere Aufmerksamkeit für die zeitgenössischen mediävalistischen Publikationen. Als Fälschung, die vermutlich aus der Feder Josèphe-Etienne de Survilles stammte, wurden die Werke Clotildes de Surville letztendlich erst 1841 entlarvt,¹⁸¹ obwohl Zweifel an deren Echtheit bereits in den 20er-Jahren des 19. Jahrhunderts bestanden.¹⁸² Haug jedenfalls scheint keinerlei Bedenken hinsichtlich Clotildes Autorschaft gehegt zu haben. In dem Gedicht, das er in den zweiten Band der ‚Epigrammen‘ aufnimmt, berichtet ein weibliches Sprecher-Ich in bukolischer Szenerie – es bezeichnet sich selbst als „Schäferin“¹⁸³ – von erfüllter Liebe („du hiengst an meinen Lippen schon!“¹⁸⁴), die jedoch dauerhaft zwischen Freude und Leid schwankt („Schon ein Blick, ein Wörtchen, dir entronnen, / Weihte mich zu Leiden oder Wonnen“¹⁸⁵). Geschlechterhierarchie und Liebesschmerz sind merkwürdig verkehrt, wenn sie in der letzten Strophe ausruft: „Himmel! Muss ich Pein von dem erdulden, / Der mich angebetet?“¹⁸⁶ Trotz dieses durch den Geliebten verschuldeten Schmerzes kommt die Sprecherin abschließend zu dem Ergebnis, die Bindung müsse auf ewig fortdauern:

Aber, trotz des Grausamen Verschulden,
Möchte' ich nie von ihm geschieden seyn.
Prägten doch die köstlichen Minuten,
Da wir seelig Arm in Arme ruhnen,
5 Allzutief sich meinem Herzen ein. –
Ja, sie müssen dir auch heilig seyn.¹⁸⁷

Entstanden ist so ein Gedicht, das mehr an die bukolische Lyrik der Empfindsamkeit erinnert als an den späten Minnesang – ein Ergebnis, dass überraschend gut zum tatsächlichen Entstehungszeitraum der Poesie Clotildes de Surville im späten 18. Jahrhundert passt.

Darüberhinaus fallen immer wieder Gedichte auf, die den Eigennamen „Laura“ an prominenter Stelle – meist bereits im Titel¹⁸⁸ – enthalten. Haug reiht sich damit

¹⁸¹ Vgl. Willard: The Remarkable Case of Clotilde de Surville, S. 111.

¹⁸² Vgl. Willard: The Remarkable Case of Clotilde de Surville, S. 111.

¹⁸³ Haug: Rosalyre an Kordon, S. 25.

¹⁸⁴ Haug: Rosalyre an Kordon, S. 25.

¹⁸⁵ Haug: Rosalyre an Kordon, S. 26.

¹⁸⁶ Haug: Rosalyre an Kordon, S. 27.

¹⁸⁷ Haug: Rosalyre an Kordon, S. 27.

¹⁸⁸ Vgl. Friedrich Haug: An Laura. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 30–31; ders.: Luras Erscheinung. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 183; ders.: Laura. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 193; ders.: Luras Tod. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 197; ders.: An Laura [2]. In: Ders.: Epigram-

in die Tradition des zweiten Petrarkismus im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert ein. Präziser noch weist seine Art der transtextuellen Anverwandlung petrarkischer Liebeslyrik gewisse Ähnlichkeiten mit Schillers Laura-Lyrik auf. So heißt es in Schillers „Laura am Klavier“:

Hingeschmiedet zum Gesang
Stehn im ew'gen Wirbelgang,
Einzuziehn die Wonnefülle,
Lauschende NATUREN stille.
5 Zauberin! mit Tönen, wie
Mich mit Blicken, zwingst du sie.¹⁸⁹

Vor allem das Motiv der Zauberin greift Haug – auch, aber nicht nur – in seinen Laura-Gedichten auf. So heißt es bei ihm: „Ueberwältigt haben, umgeschaffen, / Laura! diese deine Zaub'r' mich!“.¹⁹⁰

Petrarkismus und Minnesangbezug treten kombiniert in zwei Strophen des Gedichts „An Lina“ auf:

Säng' ich auch begeisterter von Lina,
Als von deiner Laura du, Petrarch!
Ueberträf' ich alle Minnesänger –
Säng' ich's, wie ich liebe, doch nicht aus!
5 Lehrte selbst ein Seraph mich Gedanken,
Dass ertönte meiner Harfe Klang,
Wie der Engel, wann sie Liebe singen –
Säng' ich's, wie ich liebe, doch nicht aus!¹⁹¹

Sowohl der Verweis auf Petrarca als auch der auf das Kollektiv der Minnesänger dienen ebenso wie der christliche Engel dem Ausweis der Einzigartigkeit der individuellen Liebe. Kenntnis oder gar Übertreffen der Tradition – die damit gleichsam nachgewiesen ist – genügt nicht, um die eigenen Gefühle vollumfänglich

men und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 212; ders.: Laura [2]. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 225–226; ders.: An Laura [3]. In: ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 258; ders.: Laura [3]. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 286–287; ders.: Laura [4]. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 386; ders.: An Laura [4]. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 409–410; ders.: Laura. Nach Michelagnolo [sic] Buonarotti. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 151. Letztgenanntes stellt einen Einzelfall von ausgewiesenem sekundärem Petrarkismus dar.

¹⁸⁹ Friedrich Schiller: Laura am Klavier. In: Ders.: Gedichte. Hrsg. von Georg Kurscheidt. Frankfurt a. M. 1992, S. 230–231, hier ebd., Str. 2.

¹⁹⁰ Haug: Laura, S. 193.

¹⁹¹ Friedrich Haug: An Lina. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 66.

zum Ausdruck zu bringen. Der Sang über die Liebe scheint hier nicht mehr – wie bei Petrarca und den Minnesängern – auf das nicht zu erreichende Ziel der erwidernten Liebe ausgerichtet zu sein, allein der angemessene Gefühlsausdruck ist der Zweck des Gedichts. Dabei erweist sich jedoch jede sprachliche Form und jede literarische Tradition als ungenügend. Liebe erscheint unbeschreiblich.

Kombinieren lässt sich Petrarkismus für Haug auch mit antikisierenden Elementen. So heißt es in der ersten Iteration von ‚An Laura‘:

Doch, willst du nie des Klagers [sic] Sehnsucht enden,
 Ach, nie! – so mag denn Morpheus mir,
 Erfleht von Amor, ewig Schlummer senden,
 Und ewig Träume – nur von dir!¹⁹²

Diese Form der Bezugnahme auf die Antike ist charakteristisch für Haug, der sich den Status als Klassizist vor allem durch seine extensive Epigrammdichtung verdient hat. In nicht-epigrammatischer Lyrik sind die klassizistischen Elemente meist auf die Anrufung antiker Götter beschränkt, die wie im zitierten Beispiel in den ihnen zugeschriebenen Wirkungsbereichen dem lyrischen Ich behilflich sein sollen. In ‚An Laura‘ soll Amor als Gott der Liebe bei Morpheus, dem Gott der Träume, dafür eintreten, dass das Ich in ewigen Schlaf versinkt, da es nur auf diesem Wege der angebeteten Laura nahe sein kann.

Diese Bezüge auf griechisch-römische Mythologie leisten nicht mehr, aber auch nicht weniger, als die Rolle des Sprechers oder der Angesprochenen näher zu charakterisieren. Exemplarisch darstellen lässt sich dies an dem einstrophigen Gedicht ‚Die Edle‘:

- Auf! – Wenn sclavisch dir *Fortuna* zollt,
 Dir an Reiz *Apolle* weichen müssen,
 Fürstenlieblinge dich Bruder grüssen,
 Immer deine Börse strozt [sic] vor Gold,
 5 Und der Pöbel deinem Prunke grollt –
 Auf! und lade zu verstohlnen Küssen
 Keine, Keine weigert Minnesold.
 Mächtig lockt es, Schätze zu verschwenden;
 Schnell bezaubert hoher Ehrenrang;
 10 Ein *Narziss* kann gute Mädchen blenden! –
 Darum Heil der Edlen, und Gesang,
 Die den Edlen, ohne Rang und Spenden,
 Ohne Schönheit – liebevoll umschlang!¹⁹³

192 Haug: An Laura, S. 31.

193 Friedrich Haug: Die Edle. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 77. Kursivierungen A. B.

Der angesprochene Widersacher wird bereits im ersten Vers als Ziel des Spottes markiert: Ihm untergeben müsste Fortuna, die Göttin des Glücks, sein, damit er gegen wahres Können – verkörpert durch Apollo (V. 2), den Gott der Künste – ankommen könnte. In Vers 10 wird der Angesprochene als selbstverliebter Narziss enttarnt, dessen schlimmes Ende wird freilich nicht explizit preisgegeben. Haug verbindet diese Verweise auf die Mythologie und Literatur der Antike mit dem Hinweis, einem solchen Mann verweigere keine Frau „Minnesold“ (V. 7), womit auch zwischen klassizistischen Elementen und Bezugnahmen auf den Minnesang eine Verbindung hergestellt ist.

Ironisch gegeneinander ausgespielt werden antike Gottheiten, Minnesang und Petrarkismus in „Geld über Verstand“:

Blöder Orpheus! Herzen übermeistert
 Selten Minnelied und Leierklang!
 [...]
 Jupiter schrieb keine Hofidylle,
 Aechzte kein eroberndes Sonett.[.]¹⁹⁴

Orpheus als Gott der Dichtung wird von Haugs Sprecher in die Schranken gewiesen, da Minnesang und Leierklang im Werben um das Herz einer Dame nicht erfolgreich seien. Der antike Gott ist in Haugs Gedicht also auch für mittelalterliche Dichtung zuständig. Auch Petrarca und die petrarkistische Tradition – repräsentiert durch deren typische Form, das Sonett – würden von erfolgreichen Werbern um die Gunst einer Frau – hier: Jupiter – nicht zum Einsatz gebracht. Quer durch die Literaturgeschichte spottet Haug hier folglich über die Dichtung, die nicht „[i]n der Erdentochter keusches Bett“¹⁹⁵ und damit nicht zum angestrebten Ziel führe.

Diese Kombinationen von minnesängerischen, petrarkistischen und antikisierenden Elementen zeigt, dass Haug Klassizismus respektive Antikerezeption, Minnesangrezeption und Petrarkismus zwar als distinkte literarische Traditionen wahrnimmt, diese allerdings nicht derart verschieden sind, dass sie sich einer Vermischung widersetzen. Über die Wahrnehmung eines konkreten Zusammenhangs zwischen Petrarca und dem Minnesang, wie er sich in Schlegels Vorlesungsnotizen zeigt,¹⁹⁶ lassen sich aus Haugs literarischem Schaffen keine Rückschlüsse ziehen.

Deutliche intertextuelle Referenzen finden sich in Haugs „Epigrammen und vermischten Gedichten“ außerdem auf Gottfried August Bürger – genauer: auf

¹⁹⁴ Friedrich Haug: *Geld über Verstand*. In: Ders.: *Epigrammen und vermischte Gedichte*. Bd. 2, S. 324–326, hier S. 325.

¹⁹⁵ Haug: *Geld über Verstand*, S. 325.

¹⁹⁶ S. o. Kap. 4.1.3.

Bürgers Molly-Lyrik. Haug selbst zeigt diese im Anhang im zweiten Gedicht an seine Ehefrau Louise auf:

Amarant und Bürger priesen
Ihre Liebchen im Gesang.
Meine Leier tönt Louisen,
Ihr, nur Ihr mein Lebenlang [sic].
5 Dichterischer sind erhoben
Nantchens Reize, Mollys Werth[.]¹⁹⁷

Während die Eigennamen „Amarant“ (V. 1) und „Nantchen“ (V. 6) auf die ‚Lieder zweier Liebenden‘ Leopold Friedrich Günther von Göckingks anspielen,¹⁹⁸ zitiert Haug mit der Formulierung „Mollys Werth“ (V. 6) nicht nur einen Gedichttitel Bürgers,¹⁹⁹ sondern offenbart zugleich das intertextuelle Spiel, das er den gesamten Band über mit dem Namen „Molly“ spielt, als ein ebensolches. Den zeitgenössischen Rezipienten dürfte allein die Nennung des Namens genügt haben, um Haugs Bürger-Rezeption als solche zu erkennen, da bereits in den 1790er-Jahren dessen Molly-Lyrik literarisch rezipiert wurde.²⁰⁰ Damit reiht Haug Bürger und „Molly“ – mit bürgerlichem Namen Auguste Leonhart – in eine Reihe literarischer Liebespaare ein, die ihm allein dazu dienen, verschiedene Konstellationen durchzuspielen und auf zwei zentrale Werte hin zu schärfen: Gegenseitigkeit der Liebe und Treue. Indem Haug den Namen „Molly“ aufgreift, befreit er die dargestellte Liebessituation vom Skandalon der Preisgabe persönlicher intimer Gefühle,²⁰¹

¹⁹⁷ Haug: An Louisen. In: Ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 466–467, hier S. 466, V. 1–6.

¹⁹⁸ Leopold Friedrich Günther von Göckingk: Lieder zweier Liebenden. Leipzig 1777. Diese Lieder werden im Vorwort als Briefwechsel eines Liebespaars – Amarant und Nante – ausgegeben (vgl. ebd., S. 4–6 und 10).

¹⁹⁹ Gottfried August Bürger: Molly's Werth. In: Ders.: Gedichte. Zweyter Theil. Hrsg. von Carl Reinhard. Wien 1815, S. 15–16.

²⁰⁰ Vgl. Klaus Damert: G. A. Bürger, Friedrich Schiller und der kranke Uhu. Münster 2015, S. 98–109, insb. S. 103.

²⁰¹ So kritisiert bekanntermaßen Friedrich Schiller an Bürgers Gedichten, dass diese allzu offensichtlich auf Bürger selbst und dessen Gemütszustand schließen ließen, was zu einer mangelnden Idealisierung und Allgemeinheit des Gefühls führe: „Am meisten vermisst man die Idealierkunst bey Hn. B., wenn er Empfindung schildert; dieser Vorwurf trifft besonders die neuern Gedichte, grossentheils an Molly gerichtet“ (o. A. [Friedrich Schiller]: Über Bürgers Gedichte. In: Allgemeine Literatur-Zeitung vom Jahre 1791, 15.1. und 17.1.1791, Sp. 97–110, hier Sp. 106 f.). Und weiter: „Die neuen Bürgerschen Gedichte sind großentheils Producte einer [...] ganz eigenthümlichen Lage, die zwar weder so streng individuell, noch so sehr Ausnahme ist, [...] aber gerade individuell genug, um von dem Leser weder vollständig, noch rein genug, aufgefasst zu werden, dass das Unideale, welches davon unzertrennlich ist, den Genuss nicht störte“ (ebd., Sp. 107).

denn bei ihm ist die Namensnennung ein rein intertextuelles Spiel, das nicht mehr biographisch lesbar ist. Neben Petrarca und Laura sowie Amarant und Nante sind Bürger und Molly nur ein weiteres literarisches Liebespaar unter vielen. Historische Differenzen werden weitestgehend eingeebnet, die immer gleiche Forderung nach Erfüllung und Gegenseitigkeit der Liebe und Treue nähert sie deutlich einander an.

Im Kontext dieser Arbeit kann nicht übergangen werden, dass auch Bürgers Lyrik unter dem Aspekt „Mittelalter-Rezeption“²⁰² in der Forschung diskutiert worden ist.²⁰³ Ulrich Müller verweist darauf, dass „„Minne“ [...] damals [im ausgehenden 18. Jahrhundert, A. B.] zu einem Wortsignal für Autoren [wurde], die mittelalterliche Anregungen aufgriffen und weiterverarbeiteten“.²⁰⁴ Müllers These stützt sich primär auf intertextuelle Anspielungen allgemeinen Charakters, die sich kaum auf die Rezeption konkreter Minnelieder zurückführen lassen. Zu den Bezug auf das Mittelalter nehmenden Motiven in der Lyrik Bürgers zählen laut Müller „die im Mittelalter ganz geläufige Vergleichung der Geliebten mit Maria“²⁰⁵ der in „der mittelalterlichen Lyrik häufige[...] „Natureingang“ eines Winterliedes“,²⁰⁶ „das im Mittelalter in verschiedenen Ausprägungen bekannte „Kaiser-Motiv“²⁰⁷ der „Typ der mittelalterlichen Pastourelle“²⁰⁸ sowie denkbar allgemein der „Preis der Geliebten (Molly)“²⁰⁹ und die „Gewalt der Liebe“.²¹⁰ Heidi Ritter verfolgt, an Müller anknüpfend, die These, Bürger habe „in seiner Liebeslyrik eine Vielzahl Liebessprachen und Liebeskonzeptionen zur Einwirkung kommen lassen, sich intensiv mit ihnen auseinandergesetzt und sie nachgeahmt und fortgebildet zum Ausdruck seines eigenen dichterischen Wolleins“.²¹¹ Eine der literarischen Traditionen, die Bürger wiederaufgreife, sei der Minnesang, da er 1773 und 1774 eine größere Zahl „Minnelieder“ dichtete, obgleich in späteren Werkausgaben das Wort „Minne“ aus den betreffenden Werken getilgt

²⁰² Ulrich Müller: „Darf ich noch ein Wörtchen lallen?“. Gottfried August Bürgers Liebeslyrik in der Tradition des europäischen Mittelalters. In: Gottfried August Bürger (1747–1794). Beiträge der Tagung zu seinem 200. Todestag, vom 7. bis 9. Juni 1994 in Bad Segeberg. Hrsg. von Wolfgang Beutin/Thomas Bütow. Frankfurt a. M. 1994, S. 81–94, hier S. 91.

²⁰³ Vgl. auch Heidi Ritter: Gottfried August Bürgers Liebeslyrik. Literarisches Muster und lebendige Erfahrung. In: literatur für leser 21 (1998), H. 1, S. 14–28.

²⁰⁴ Müller: „Darf ich noch ein Wörtchen lallen?“, S. 84.

²⁰⁵ Müller: „Darf ich noch ein Wörtchen lallen?“, S. 86.

²⁰⁶ Müller: „Darf ich noch ein Wörtchen lallen?“, S. 87.

²⁰⁷ Müller: „Darf ich noch ein Wörtchen lallen?“, S. 87.

²⁰⁸ Müller: „Darf ich noch ein Wörtchen lallen?“, S. 88.

²⁰⁹ Müller: „Darf ich noch ein Wörtchen lallen?“, S. 88.

²¹⁰ Müller: „Darf ich noch ein Wörtchen lallen?“, S. 88.

²¹¹ Ritter: Gottfried August Bürgers Liebeslyrik, S. 18.

wurde.²¹² Besondere Bedeutung misst Ritter den Beschreibungen der Natur, vor allem des Winters und des Frühlings, sowie der Schönheit der Geliebten bei, da in diesen „ein bis ins Mittelalter zurückzuverfolgendes Muster“²¹³ läge. Neben der Minnelryrik spielt die Rezeption der Lyrik Petrarcas in Bürgers Liebeslyrik eine entscheidende Rolle.²¹⁴ Vor allem die Form des Sonetts lässt Bürger in variiert Form wieder aufleben.²¹⁵ Während sich die minnesängerischen Elemente in Bürgers Lyrik folglich auf inhaltlicher Ebene bewegen, betrifft sein Petrarkismus primär die Form. Ritter hält abschließend fest:

Bürger entdeckt im Zuge eines in den [17]70er Jahren neu erwachten Interesses an der Volksposie bzw. an einer eher dem mündlichen Vortrag und der Sangbarkeit nahen Dichtung eine Vielzahl lyrischer Formen, die seinem Ideal von Popularität entsprechen. Überzeugt von der breiten Wirkungskraft einer Phantasie und Empfindung weckenden Poesie greift er auf Formen und Klänge zurück, die eigentlich verbraucht waren, aber er verbindet sie mit seinem eigenen intensiven Fühlen und in einem poetischen Verfahren, das er ‚Darstellung‘ nennt, vermag er ihnen einen neuen, lebendigen Ausdruck zu geben, den sowohl Leidenschaftlichkeit und Sinnlichkeit, als manchmal auch Drastik und Dernheit kennzeichnet.²¹⁶

Da Bürgers Rekurs auf Minnesangtraditionen damit denkbar allgemein bleibt, sich nirgends ein eindeutiger mittelalterlicher Prä- oder Hypotext für Bürgers Lyrik ausmachen lässt, ist um einer klaren Begriffssprache willen nicht von Mittelalter- oder Minnesangrezeption, sondern besser von Mittelalter- und, wo sich eine solche Konkretisierung ausmachen lässt, Minnesangbezug zu sprechen.²¹⁷ Dass solche Bezüge auszumachen sind, gilt jedoch zweifelsfrei. Haug steht mit der literarischen Rezeption von Bürgers Werk somit zusätzlich in einer Tradition des (mindestens) sekundären Mittelalterbezugs. Zusammenfassend lässt sich für den zweiten Band der ‚Epigrammen und vermischten Gedichte‘ festhalten, dass Haug darin die Minnesangrezeption mit vielfältigen literarischen Kontexten verknüpft. Bemerkenswerterweise entsteht dabei kein bloßes Nebeneinander, sondern eine Addition von literarischen Traditionen einerseits, andererseits in der Bürger-Rezeption ein sekundärer Minnesangbezug. In verschiedenen Gedichten erweist sich die Bezugnahme auf literarische Traditionen als ungenügend, um die individuelle Liebe hinreichend zum Ausdruck zu bringen. Anstelle eines mittelalterlichen *paradoxe amoureux* tritt so die Unbeschreiblichkeit der

²¹² Vgl. Ritter: Gottfried August Bürgers Liebeslyrik, S. 20.

²¹³ Ritter: Gottfried August Bürgers Liebeslyrik, S. 22.

²¹⁴ Vgl. Ritter: Gottfried August Bürgers Liebeslyrik, S. 27.

²¹⁵ Vgl. Ritter: Gottfried August Bürgers Liebeslyrik, S. 27.

²¹⁶ Ritter: Gottfried August Bürgers Liebeslyrik, S. 28.

²¹⁷ Einleitend spricht auch Müller zunächst von *medieval connection* und Mittelalter-Bezügen in der Lyrik Bürgers (vgl. Müller: „Darf ich noch ein Wörtchen lallen?“, S. 84), sein Begriff der „produktiven Mittelalter-Rezeption“ (ebd., S. 91) verunklart jedoch, wie vage die Bezüge sind.

Emotion Liebe, die als solche nicht (zwingend) von der Reaktion des respektive der Geliebten abhängig ist.

5.2.2.2 Der ‚Poetische Lustwald‘ (1819)

Der zweite Sammelband, in dem Haug seine Minnesangübersetzungen veröffentlicht, ist der ‚Poetische Lustwald‘ von 1819.²¹⁸ In diesem Fall tritt Haug explizit nicht als Autor, sondern als Herausgeber hervor, was bereits einen Hinweis darauf zu liefern vermag, dass ein neutraleres – „wissenschaftlicheres“ – Verhältnis zu den publizierten Texten angestrebt wird. Der Untertitel postuliert, es handle sich um einen Sammlung „großentheils jetzt unbekannter Dichter“, was unmittelbar die Frage nach dem intendierten Rezipientenkreis aufwirft. Haug weist im ersten Absatz der Vorrede darauf hin, „[d]as am Schlusse dieser Liedersammlung stehende Verzeichniß von den Lebensumständen der aufgeführten Dichter, und die treffliche Charakterisirung der vorzüglichsten in Bouterweck’s preiswerther Geschichte der deutschen Poesie und Beredtsamkeit“²¹⁹ entbänden ihn davon, eine ausführliche Vorrede zu formulieren. Der beginnenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung – hier repräsentiert durch Friedrich Bouterweck – waren die Autoren also geläufig, Haug muss folglich einen weiteren Rezipientenkreis angestrebt haben.

1819 lag jedoch auch einem nicht-wissenschaftlichen Publikum eine Möglichkeit vor, sich mit den Werken der Minnesänger zu befassen: Ludwigs Tiecks ‚Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter‘ (1803). Damit steht die Frage im Raum, wie sich Haugs Auswahl und Übersetzungen zu Tiecks verhalten. Wäre Haugs einzige Intention, die mittelalterlichen Dichter davor zu bewahren, vergessen zu werden, müsste dies dadurch zum Ausdruck kommen, dass er gezielt Sänger wählt, die von Tieck nicht berücksichtigt werden. Dem ist nicht so. Von 37 in Haugs ‚Poetischem Lustwald‘ enthaltenen mittelalterlichen Autoren werden 27 auch von Tieck übersetzt. Haugs Bestreben muss folglich anders gelagert sein und verdient damit genauere Betrachtung.

Um das Verhältnis der Anthologien zueinander darzustellen, muss zunächst abgeglichen werden, ob Haug lediglich weitgehend dieselben Sänger wählt wie Tieck, aus deren Œuvre dann allerdings andere Lieder übersetzt – was dafür spräche, dass sein Bestreben doch an erster Stelle der Erinnerung des mittelalterlichen Liedschaffens gilt –, oder ob er alternative Übersetzungen derselben Lieder bietet, die Tieck auf seine spezifische Weise in eine Zwittersprache aus Mittel-

²¹⁸ Poetischer Lustwald. Sammlung von Gedichten älterer großentheils jetzt unbekannter Dichter. Hrsg. von Friederich Haug. Mit einem Titelkupfer. Tübingen 1819.

²¹⁹ [Johann Christoph] Friedrich Haug: o. T. In: Poetischer Lustwald, unpag. [1].

und Neuhochdeutsch übertragen hat. Im Vergleich zu Tiecks Anthologie präsentiert sich Haugs Auswahl folgendermaßen (vgl. Tab. 1):²²⁰

Tab. 1: quantitative Gegenüberstellung der ‚Minnelieder‘ (Tieck) und des ‚Poetischen Lustwalds‘ (Haug).

	Tieck: Minnelieder (1803)	Haug: Poetischer Lustwald (1819)
Alram von Gresten	0 Lieder	1 Lied
Boppe	0	1
Otto von Botenlauben	1	1 davon identisch: 0
Kanzler	5	1 davon identisch: 0
Heinrich III. von Meißen	1	2 davon identisch: 1
Hesso von Rinach	0	2
Werner von Homberg	0	1
Burkhard von Hohenfels	4	1 davon identisch: 0
Hiltbolt von Schwangau	2	1 davon identisch: 0
Friedrich von Hausen	2	1 davon identisch: 1
Johann von Brabant	2	1 davon identisch: 1
Christan von Hamle	5	4 davon identisch: 4
Konrad von Kirchberg	5	2 davon identisch: 2
Konrad, Schenk von Landeck	7	3 davon identisch: 0
Walther von Klingen	2	1 davon identisch: 1
Der von Kürenberg	1 (15 Strophen)	2 (5 Strophen) davon identisch: 5 Strophen
Friedrich von Leiningen	1	1 davon identisch: 1
Ulrich von Liechtenstein	12	6 davon identisch: 4
Burggraf von Lienz	0	1

²²⁰ Die Reihenfolge der mittelalterlichen Autoren entspricht der Reihenfolge, in der sie im ‚Poetischen Lustwald‘ abgedruckt sind.

Tab. 1 (fortgesetzt)

	Tieck: Minnelieder (1803)	Haug: Poetischer Lustwald (1819)
Heinrich von Morungen	19	2 davon identisch: 1
Der von Obernburg	0	1
Otto von Brandenburg	2	1 davon identisch: 1
Otto zum Turm	7	1 davon identisch: 1
Reinmar	10	2 davon identisch: 1
Reinmar von Zweter [Steinmar]	0 2	1 1 davon identisch: 0
Rudolf von Rothenburg	3	1 davon identisch: 1
Meinloh von Sevelingen	0	1
Süßkind von Trimberg	0	1
Kraft von Toggenburg	3	1 davon identisch: 1
Der tugendhafte Schreiber	2	2 davon identisch: 0
Werner von Teufen	2	1 davon identisch: 0
Heinrich von Veldecke	4	2 davon identisch: 2
Walther von der Vogelweide	15	7 davon identisch: 1
Jakob von Warte	3	1 davon identisch: 1
Winli	4	1 davon identisch: 1
Konrad von Würzburg	1	2 davon identisch: 0
Gottfried von Neifen	1	1 davon identisch: 0

Der Abschnitt, den Haug im ‚Poetischen Lustwald‘ den Minnesängern widmet, ist deutlich weniger umfangreich als Tiecks Anthologie. 42 der von Tieck übersetzten Minnesänger finden so bei Haug keine Erwähnung, jedoch nimmt er trotz des geringeren Umfangs neun mittelalterliche Autoren auf, die von Tieck nicht berücksichtigt werden. In denjenigen Fällen, in denen Haug Sänger zur Vorlage wählt, die auch bei Tieck enthalten sind, wählt er aus deren Œuvre in zehn Fällen gänzlich andere Lieder als Tieck. Partiell überschneidet sich die Auswahl Haugs und Tiecks in fünf Fällen, gänzlich auch bei Tieck enthalten sind die Übertragungen Haugs bei zwölf mittelalterlichen Dichtern. Im Falle Christans von Hamle wählt Haug beispielsweise ausschließlich Lieder aus, die auch Tieck übersetzt. Auffällig ist dies vor allem deshalb, weil Haugs Übersetzungen sämtlich bereits in anderen Kontexten veröffentlicht worden waren, was jedoch nicht bedeutet, dass alle vor Tiecks ‚Minneliedern‘ entstanden waren. Die Übersetzungen der Mehrzahl der Lieder Christans von Hamle erschienen erstmals in ‚Idunna und Hermode‘ nach der Veröffentlichung der ‚Minnelieder‘ Tiecks. Nicht nur hält Haug also an seinem Übersetzungskonzept fest, indem er vor 1803 veröffentlichte Texte im selben Wortlaut wiederabdruckt, er verfestigt seinen Umgang mit den Prätexten auch in späteren Publikationen. Seine Übersetzungen lassen sich folglich als bewusste Opposition zu Tiecks sprachstufenmischendem Verfahren lesen.

Stellt man Haugs Übersetzung der Strophen 12 bis 14 des Christan von Hamle-Korpus in C derjenigen Tiecks gegenüber, stechen zentrale Unterschiede im Übersetzungskonzept hervor:

Tieck	Haug	Christian von Hamle
I	<p>Der Meye kommt mit Schalle! Die Vögel singen alle, Von mancher Farbe reich Ist die Heide wunnigleich,</p> <p>Das mag sich nicht vergeleichen Den süßen wunnigleichen Reinen Frauen gut</p> <p>Die vor Falsche sind behut, Ein Kuß von rothem Munde Der freuet von Herzensgrunde,</p> <p>Dazu ein Ummefang Von zwei schönen Armen blank.</p>	<p>Da kommt der Mai mit Schalle! Die Vögel singen alle Von manger varve rich In farbenteichem Kleide Strahlt zauberisch die Heide;</p> <p>Doch scheint ihr Glanz verblichen, O Frau'n, mit euch vergleichen; Ihr seyd so himmlisch gut, So frei von falschem Muth;</p> <p>Ihr süßen Minnigchen! Ein Kuß von eurem Munde Labt in des Herzens Grunde,</p> <p>Mehr noch von Armen, schön und blank, Ein williger Umfang.</p>
5		<p>Der meie kumt mit schalle Die vogel singent alle Von manger varve rich Ist du heide vnummeklich Sich mag nicht gelichen Den suessen minneclichen Reinen frowyen guot Die vor valsche sint behuet Ein kuß von rotem munde</p>
10	<p>Wer Zucht und Ehre minne Der habe in seinem Sinne Daß er Frauen soll</p> <p>Zu allen Zeiten sprechen wohl. Er soll sie lieblich grüssen Mit sanften Sprüchen süßen,</p> <p>So beginnet sein pflegen Mancher wunniglicher Segen. Von rothem Munde ein Lachen</p> <p>Mag alles Trauern schwachen, Ihrer spielernden Augen Fund Machet ein Herze lieblich wund.</p>	<p>Syver zucht und ere minne Der habe in stime sinne Das er frowyen sol Zallen ziten sprechen vvol Er sol sitlich gruessen Mit senften sprüchen suessen So beginnet sin pflegen Manig vuneklicher segen Von rotem munde ein lachen Mag alles truren svachchen Ir splinder ougen fuit Machet ein herze lieplich vuent</p>
		(fortgesetzt)

(fortgesetzt)

	Teck	Haug	Christian von Hamle
III	Weichtet dem lichten Scheine! Münde roth wie die Rubine, Wänglein farbigt gar Minniglichen und dabei klar	O Jubel, euch zu dienen! Zwei Lippen, wie Rubinien, Zwei zarte Rosenwängel, Und Blücke wie die Engel	Wichent dem liehiten schine Münde rot als die rubine Wengel wvol gevar Minnedichten und da bi clar Tragent suesse frouven Man sol si gerne schoavven Für alles das nu lebe
5	Tragen süsse Frauen, Man soll sie gerne schauen	Muß Jeder gem beschauen, Und eurer Huld vertrauen. Vor allem, was da lebt	Ir lob in hohen overden svhebet Mit hundert tusent minden Kan nieman vollegrundien Frouven vverdekeit Ir lob und ere breit ²²³
10	Für alles das nur lebet, Ihr Lob in hohen Würden schwebet. Mit hundert tausend Münden Kann Niemand voll ergrinden	Ziemt euch der Rang, o Frauen! Mit hunderttausend Münden Kann Niemand würdig kunden Und singen, was mein Lied erhob,	
10	Frauen Würdigkeit, Ihr Lob und Ehre breit. ²²¹	Der Frauen Werth und Lob. ²²²	

²²¹ Tieck: Minnelieder, S. 154–155.

²²² Haug: Poetischer Lustwald, S. 12–13.

²²³ Bodmer: Sammlung von Minnesingern, Bd. 1, S. 47.

Haug vermeidet konsequent Wortbildungen, die im Neuhochdeutschen unverständlich oder schlicht falsch sind, wie sie bei Tieck häufig vorkommen (z. B. „wun-nigleich“, Str. I, V. 4, oder „Rubeine“, Str. III, V. 2), sowie im Neuhochdeutschen ungrammatische Formulierungen wie nachgestellte Adjektive (bei Tieck z. B. in Str. I, V. 7: „[r]einen Frauen gut“; Str. I, V. 12: „[v]on zwei schönen Armen blank“; Str. III, V. 12: „Ehre breit“). Die größere Freiheit gegenüber dem mittelhochdeutschen Text führt dazu, dass Haug, um in der ersten Strophe möglichst viele Attribute der Dame unterzubringen, die im Hypotext durch eine Reihe Adjektivattribute ausgedrückt werden, das Strophenschema um einen Vers erweitert. Dies bricht freilich das im mittelhochdeutschen Text wie bei Tieck die Strophe prägende Paarreimprinzip: Bei Haug reimt jeweils der neunte Vers mit dem fünften und sechsten (unrein in Str. I: „verblichen“ [V. 5] – „vergleichen“ [V. 6] – „Minniglichen“ [V. 9]). Inhaltlich bleibt Haug – trotz einiger Umstellungen des Reimes oder des Metrums wegen – recht nah am Hypotext. Gegen die Vorlage ergänzt wird lediglich in der ersten Strophe das Motiv des Zauberischen (vgl. Str. I, V. 4), das Haug häufig zur Beschreibung der Wirkung der Minnedame auf den Sprecher, hier jedoch für die Schönheit der Natur verwendet. In der dritten Strophe setzt Haug im ersten Vers statt des *liehten schîn[s]* einen Ausruf der Freude über den Minnedienst (vgl. Str. III, V. 1), der bei Christian von Hamle nicht zum Ausdruck kommt. Haug greift hier auf seine Kenntnis der Minnesangtradition zurück, vielleicht um eine ihm unverständliche Stelle zu lösen, vielleicht aber auch nur, um ein passendes Reimwort zu den „Rubinen“ in V. 2 zu finden. Ebenfalls stark den Sinn verändernd wirkt Haugs Ergänzung in Vers 12: Der freie Relativsatz „was mein Lied erhob“ (Str. III, V. 12) findet keine Entsprechung im mittelhochdeutschen Text. Die Demutsgeste in den letzten drei Versen wird mit dieser Selbstreferenz bei Haug zur Ausstellung der eigenen poetischen Leistung und zur Herabwürdigung anderer Sänger. Das Thematisieren des eigenen Sangs respektive des eigenen Lieds ist jedoch im Minnesang des 13. Jahrhunderts, zu dem Christians von Hamle Œuvre zählt, keine Seltenheit.

Zusammenfassend lässt sich zu Tiecks und Haugs Übersetzung desselben Liedes Christians von Hamle festhalten, dass Haug einen eigenständig lesbaren neuhochdeutschen Text produziert, der, wo er sich aus syntaktischen, reimgrammatischen oder semantischen Gründen vom Original entfernt, stets auf die Gattungstradition zurückgreift. Statt größtmöglicher Textnähe, wie sie Tieck teilweise auf Kosten von sprachlicher Korrektheit wie auch Verständlichkeit vertritt, legt Haug folglich Wert darauf, charakteristische Eigenschaften des späten Minnesangs zu vermitteln.

Ebenfalls beachtenswert ist die jeweilige Präsentation des Œuvres Walthers von der Vogelweide durch Haug und Tieck. Hier werden durchaus unterschiedliche

Autorprofile erzeugt. Tieck übersetzt von der „edle[n] und männliche[n] Poesie“²²⁴ Walthers 15 Lieder – zwei Auszüge aus Sangspruchtönen und 13 Minnelieder. Den Unmuts- wie auch den König-Friedrichs-Ton kürzt Tieck jedoch stark, sodass sie sich inhaltlich den darauffolgenden Minneliedern annähern: Der Unmutston wird so bei Tieck zum reinen Marienpreis,²²⁵ der König-Friedrichs-Ton zum zweistrophigen allgemeinen Frauenpreis.²²⁶ In den Minneliedern zeigen bereits Tiecks Auswahl und mehr noch seine Kürzungsstrategien eine Tendenz weg von den Grenzen des Minnediskurses hin zu konventionelleren Themen und Motiven.²²⁷ So tilgt Tieck aus dem fünfstrophigen Hypotext *Sô die bluomen úz dem grase dringent* die Strophen drei und vier (nach C) und damit die Forderung des *ebene werben[s]*²²⁸ und die Unterscheidung zwischen niederer und hoher Minne.²²⁹ Darüberhinaus übersetzt Tieck trotz seiner sonst äußerst auffälligen Vorliebe für lautliche Entsprechungen *kapfen*²³⁰ mit „schauen“²³¹ er wählt also bewusst eine harmlosere Formulierung. Seiner Übersetzung von *Si wunder wol gemachet wîp* fehlt gerade die dritte Strophe nach C, Tiecks Sprecher-Ich behauptet also nie, die Dame nackt gesehen zu haben, wodurch das Lied deutlich entsexualisiert wird.

Haug präsentiert im ‚Poetischen Lustwald‘ dagegen Walther gleichermaßen als Sangspruchdichter wie als Minnesänger. Das Walther-Segment beginnt mit fünf Spruchstrophäen, die Kindererziehung und gesellschaftlich wünschenswertes Verhalten thematisieren, sich aber mehr noch durch ihren spiegelbildlichen Aufbau auszeichnen. Von Walthers Palindrom-Strophen, in denen der jeweils der erste und der letzte, der zweite und der siebte, der dritte und der sechste sowie der vierte und fünfte Vers identisch sind, übersetzt Haug nur fünf. In der ersten bricht er dabei den streng spiegelbildlichen Aufbau, wenn er den ersten Teilsatz des fünften Verses zum Chiasmus umstellt:

Kinder wohl zu ziehen,	<i>Nieman kan mit gerten</i>
Soll man Härte fliehen.	<i>Kindes zuht beherten</i>
Wo die Ehrlust was vermag,	<i>Den man zeron bringen mag</i>
Gelten Worte, wie ein Schlag.	<i>Dem ist ein wort als ein slag</i>
5 Worte gelten, wie ein Schlag,	<i>Dem ist ein wort als ein slag</i>
Wo die Ehrlust was vermag.	<i>Den man zeron bringen mag</i>

224 Tieck: Minnelieder, S. XXIX.

225 Vgl. Tieck: Minnelieder, S. 191–192.

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

227 Ausführlich zur Konzeption von Tiecks ‚Minneliedern‘ s. o. Kap. 4.2.2.

228 B 23, Fassung nach C, Str. III, V. 7.

229 Vgl. B 23, Fassung nach C, Str. IV, V. 1–5.

230 B 23, Fassung nach C, Str. II, V. 11.

231 Tieck: Minnelieder, S. 194, Str. 2, V. 10.

Härte soll man fliehen,
Kinder wohl zu ziehen.²³²

*Nieman kan beherten
Kindes zuht mit gerten*²³³

Diese Umstellung stellt jedoch sicher, dass die Verse im Neuhochdeutschen nicht als Frage gelesen werden können, was möglich wäre, wenn der Satz mit dem Verb begäne, womit der Parallelismus erhalten würde. Auch in einer derart formkünstlerischen Strophe legt Haug also in der Übersetzung Wert auf die Verständlichkeit des Inhalts. Die sechste Strophe, in der die Voraussetzungen und Notwendigkeiten des Ritterdaseins – *muot, lîp* und *guot* – ²³⁴ thematisiert werden, tilgt er, sodass die Strophen inhaltlich enger zusammenzugehören scheinen. Diese inhaltliche Verbindung der Strophen stärkt Haug gegen die Vorlage noch, indem er im zweiten und sechsten Vers der fünften Strophen die „liebe[n] Jungen“²³⁵ apostrophiert und so an die Kinder anknüpft, von denen in Strophe 1 die Rede war.²³⁶

Darauf folgt ein Wiederabdruck der bereits besprochenen Übersetzung des ‚Lindenlieds‘. Auf die Übersetzung des ‚Lindenlieds‘ wiederum lässt Haug das ‚Kranzlied‘ folgen.²³⁷ Anders als Tieck, der alle fünf überlieferten Strophen nach der Überlieferung in C als zwei Lieder übersetzt,²³⁸ überträgt Haug nur die Strophen eins bis drei:

²³² Friedrich Haug: Mahnung. Nach Walter von der Vogelweide. In: Poetischer Lustwald, S. 49–50, hier S. 49.

²³³ Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 106. Haug waren ebd. alle Palindrom-Strophen Walthers zugänglich (vgl. Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 106–107).

²³⁴ Vgl. B 58, Str. VI, V. 3–4.

²³⁵ Haug: Poetischer Lustwald, S. 50.

²³⁶ Vgl. Haug: Poetischer Lustwald, S. 49.

²³⁷ Vgl. Haug: Poetischer Lustwald, S. 52.

²³⁸ Vgl. Tieck: Minnelieder, S. 200–201.

Tieck	Haug	Walther
I	<p>Nehmet, Fraue, diesen Kranz, Also sprach ich zu einer wohlgethanen Maget. So zieret ihr den Tanz</p> <p>Mit den schönen Blumen die ihr auftraget.</p> <p>5 Hätt ich viel Edele gesteine Das müste [sic] auf ihr Haubet Wenn ihr mir gelaubet Sein, wie ich es in Treuen meine.</p>	<p>Nehmt diesen bunten Kranz, „Holdselige!“ begann ich halbverzagt. „Euch ziert es, und den Maiantanz, „Wenn ihr die schönen Blumen tragt. „Besäß ich Perlen, Edelsteine, „Sie müssten all’ um euer Haupt! „Und wenn ihr nicht dem Minnesange „glaubt –</p> <p>„Les’ nur in meinen Augen, wie ich’s meine.“</p>
II	<p>Fraue, ihr seid so wohl gethan, Daß ich euch mein Hütlein gerne geben will. Das allerbeste, das ich han,</p> <p>5 Die stehn so ferne in jener Heide, Wo sie schöne entsprungen Und die kleinen Vogel sungen, Da solln wir sie brechen beide.</p>	<p>„Ihr seyd voll Lieblichkeit, „So görtlich, daß ich opfern muß und will „Das Beste, was mein Gärtchen heut. „Noch weiß ich zarter Blumen viel, „Die heimlich neben Murmelbächen „Im fernen Pappelhaine blüh’n. „Lasst unter Nachtigallenmelodien „Sie dort im Abendwest uns Beide brechen!“</p>
		<p>Nemet frovne disen kranz Also sprach ich zeiner vvol getaner maget So zieret ir den tanz Mit den schonen bluomen als ihs lufe trageit Het ihs vil edel gesteine Das muest ufir haubet Ob ir nirs geloubet Sent mine trivve das ich es meine –</p> <p>Frovwe ir sit so vvol getan Das ich u min tschapel [sic] gerne geben vil Das allerbeste das ich han Wissen und roter bluomen vveis ich vil Die stent so verre in jener heide Da si schone entsprungen Und die kleine vogel sungen Da suh vuur si brechen beide</p>

- III Sie nahm was ich ihr bot
 Einem Kinde viel gleich das Ehre hat.
 Ihre Wangen wurden roth
 Wie die Rose wo sie bei den Lilien stah,
 Des erschämtien sich ihre lichten Augen schier,
 Da neigte sie mir viel schone,
 Das ward mir zum Lohne,
 Wird mir was mehr das trage ich heimlich in
 mir.²³⁹
- 5
 Wie die Rosen unter Lilien sind.
 O der verschämten lichten Blick!
 Ihr schönes Neigen dankte mir.
 Welch' süßer Lohn! – Erring' ich mehr von
 ihr
 Schweig' ich geheimnißvoll von meinem
 Glücke.²⁴⁰
- Sie nahm, was ich ihr bot,
 Wie ein vom heil'gen Christ beschenktes Kind,
 Und ihre Wangen wurden roth,
 Wie Rosen unter Lilien sind.
 Des erschämtien sich ir liehten ougen
 Do neig si mir vil schone Das wwart mir ze lone
 Wärt mirs iht mer das trage ich tougen²⁴¹

239 Tieck: Minnelieder, S. 200–201.

240 Haug: Poetischer Lustwald, S. 52.

241 Bodmer: Sammlung von Minnesingern, Bd. 1, S. 125.

Während Tieck gänzlich darauf verzichtet, wörtliche Rede zu kennzeichnen, weitet Haug diese in der ersten Strophe gegen den Hypotext aus. In Haugs Übersetzung wendet sich das Sprecher-Ich im Abgesang nicht an das Publikum, um seine Aufrichtigkeit zu beteuern, sondern direkt an die Dame – was nicht nur durch die Anführungszeichen, sondern auch durch die Änderung des Possessivums von *ir* zu „*euer*“ in Vers sechs markiert wird. Die Sprechhaltung charakterisiert Haug dabei – unter Reimzwang – als „halbverzagt“ (Str. I, V. 2), was keine Entsprechung in der Vorlage findet. Haug rekuriert, indem er seinen Sprecher die Abweisung durch die Dame antizipieren lässt, folglich mehr auf seine Kenntnis der Minnesangtradition, genauer noch des Modus der Minneklage, als auf Walthers Kranzlied. Im Abgesang wird Haugs genereller Bezug auf den Minnesang als Gattung noch deutlicher, wenn sein Sprecher-Ich nicht zur Disposition stellt, ob Dame oder Publikum dem zuvor Gesagten Glauben schenken, sondern ob sie „dem Minnesange glaubt“ (Str. I, V. 7). Verweist das Ich damit selbstreferentiell auf das zuvor Gesagte, wird der Begriff „Minnesang“ weitgehend aufgeweicht. Bezeichnet wird dann nur noch eine Werbungssituation, in der ein männlicher Sprecher ein weibliches Gegenüber adressiert.

In der zweiten Strophe umgeht Haug geschickt das Referenzproblem, das sich aus einer zu wortnahen Übersetzung ins Neuhochdeutsche ergibt. Bei Tieck referiert das Personalpronomen „*sie*“ (Str. II, V. 8) auf die „kleinen Vögel“ (Str. II, V. 7), wodurch die Metapher des *bluomen brechens* verlorengeht und ein unsinniger Vers entsteht. Selbst wenn man annimmt, Blumen und Vögel seien mit „*beide*“ (Str. II, V. 8) gemeint, wird der Satz nicht verständlicher. Haug dagegen nennt sämtliche Bestandteile des *locus amoenus* in Präpositionalobjekten („neben Murmelbächen“ [Str. II, V. 5], „[i]m fernen Pappelhaine“ [Str. II, V. 6], „unter Nachtigallenmelodien“ [Str. II, V. 7]), sodass nur die „*zarte[n] Blumen*“ (Str. II, V. 4) als mögliche Referenz des Personalpronomens bleiben. So erhält er die konventionelle Metapher und verstärkt deren sexuelle Konnotation noch, indem er „*Beide*“ (Str. II, V. 8) kapitalisiert, wodurch die Gemeinschaftlichkeit von Sprecher und Dame betont wird.

Durch Haugs Änderungen gegenüber dem Hypotext wird auch der erste Vers der dritten Strophe stärker sexuell konnotiert. Ist im mittelhochdeutschen Original das Angebot doppeldeutig lesbar – Kränzlein (vgl. Str. II, V. 2) oder Liebesvollzug (vgl. Str. II, V. 8) –, steht bei Haug das – seinerseits metaphorisch lesbare – Angebot des Kranzes nur in der ersten Strophe und wird in der zweiten nicht wiederaufgegriffen. Als Referenzpunkt für das von der Dame angenommene Angebot bietet sich also stärker der letzte Vers der zweiten Strophe an. Die Pointe wäre damit vorweggenommen, da der Hörer/Leser bereits davon ausgeht, dass der Sprecher „mehr von ihr“ (Str. III, V. 7) bekommen haben wird als eine Verneigung (vgl. Str. III, V. 6). Die im letzten Vers provokant ausgestellte Leerstelle ist bei Haug für einen mit der Metaphorik vertrauten Rezipienten also nahezu keine Leerstelle mehr. Zuletzt bleibt hervorzuheben, dass Haug in dieser dritten Strophe geschickt potenzielle Missver-

ständnisse umgeht, indem er das mittelhochdeutsche *êre*-Konzept nicht einfach durch die neuhochdeutsche lautliche Entsprechung abbildet, die stärker innere Wertvorstellungen anstelle einer von außen zugeschriebenen sozialen Qualität fokussiert. Stattdessen bezeichnet er die Dame als „vom heil'gen Christ beschenktes Kind“ (Str. III, V. 2), wobei offen bleibt, womit genau sie beschenkt wurde. Ob es um äußere oder innere Qualitäten geht, wird von Haug nicht spezifiziert. Die Anspielungen auf den Liebesvollzug sind in dieser dritten und letzten Strophe in Haugs Übersetzung gleich deutlich wie im mittelhochdeutschen Hypotext: Wie Walther beendet auch Haug das Lied mit dem Hinweis auf Unausgesprochenes, wodurch die Imagination der Rezipienten umso stärker angeregt wird.

Es folgen in Haugs „Poetischem Lustwald“ vier weitere Lieder Walthers von der Vogelweide, die sämtlich nicht in Tiecks „Minneliedern“ enthalten sind. So nimmt Haug eine weitere Spruchstrophe auf,²⁴² und beendet das Walther-Segment mit einer Strophe aus dessen *sumerlaten*-Lied, in der die Abhängigkeit der Dame vom Minnesänger herausgestellt wird:

Hört! Wunderdares [sic] ist mir heut
 Für Minnesang zu Lohn geschehen.
 Den Sänger ihrer Würdigkeit,
 Mich will mein Liebchen nimmer sehen.
 5 Wie hoch ihr Müthlein steht!
 Weiß sie denn nicht, wenn ich mein Singen lasse,
 Daß ihre Würdigkeit zergeht?²⁴³

Haug präsentiert einen selbstbewussten Sänger, der ein formal und inhaltlich vielfältiges Œuvre hinterlassen hat, das Haug trotz der Kürze – sein Walther-Segment umfasst nur sieben Seiten – abzubilden vermag.

In den beiden exemplarisch betrachteten Autorkorpora – Christian von Hamle und Walther von der Vogelweide – zeigt sich, worum es Haug im „Poetischen Lustwald“ tatsächlich ging: Weniger mussten die von ihm übersetzten Sänger vor dem Vergessen bewahrt werden, vielmehr hält Haug demonstrativ an einem Übersetzungskonzept aus dem späten 18. Jahrhundert fest. Er publiziert nach dem Erscheinen von Tiecks „Minneliedern“ eigene bereits veröffentlichte Übersetzungen unverändert neu, verfasst nach demselben Prinzip konkurrierende Übersetzungen zu denen Tiecks und versammelt beides schließlich im „Poetischen Lustwald“. Er erzeugt gezielt keine Mischung aus verschiedenen Sprachstufen des Deutschen, sondern verfasst ohne Kenntnis der Vorlage lesbare neuhochdeutsche Gedichte. Wo größere Distanz zum Hypotext – aus Gründen des Reims, der Metrik oder der

242 Vgl. Haug: Poetischer Lustwald, S. 55.

243 Haug: Poetischer Lustwald, S. 55.

Semantik – nötig wird, bedient er sich der Gattungstradition des Minnesangs und etablierter Rollen, wie etwa der des abgewiesenen Werbers, die auch dem Minnesangrezipienten um 1800 verfügbar sind.

Ein vergleichender Blick lohnt auch auf die drei anderen vor Haugs „Poetischen Lustwald“ erschienenen Anthologien mit Minnesang-Übersetzungen: Johann Wilhelm Ludwig Gleims „Gedichte nach den Minnesingern“²⁴⁴ den „Gedichten nach Walter von der Vogelweide“ desselben Autors²⁴⁵ sowie Wilhelm Müllers „Blumenlese aus den Minnesingern“.²⁴⁶ Während Gleim der Forschung aus gutem Grund als Rezipient gilt, der verschiedene Quellen und Epochen zu einem anakreontischen Amalgam verbindet,²⁴⁷ werden Müllers Minnesangrezeptionszeugnisse deutlich positiver bewertet. Haustein zählt diese zu den „besten Neu- oder Nachdichtungen des hochmittelalterlichen Minnesangs“.²⁴⁸ In tabellarischer Übersicht stellt sich das Verhältnis der Auswahl in Haugs „Poetischem Lustwald“ (1819) zu Gleims „Gedichten nach den Minnesingern“ (1773) respektive dessen „Gedichten nach Walter von der Vogelweide“ (1779) und Müllers „Blumenlese“ (1816) folgendermaßen dar (vgl. Tab. 2).²⁴⁹

Tab. 2: quantitative Gegenüberstellung der „Gedichte nach den Minnesingern“ (Gleim), der „Gedichte nach Walter von der Vogelweide“ (Gleim), der „Blumenlese aus den Minnesingern“ (Müller) und des „Poetischen Lustwalds“ (Haug).

	Gleim (1773/1779)	Müller (1816)	Haug (1819)
Alram von Gresten	0 Lieder	0 Lieder	1 Lied
Boppe	1	0	1 davon identisch mit Gleim: 1
Otto von Botenlauben	0	1	1 davon identisch mit Müller: 1
Kanzler	0	0	1

²⁴⁴ Johann Wilhelm Ludwig Gleim: Gedichte nach den Minnesingern. Dem Kaiser Heinrich, dem König Wenzel von Beheim, dem Margrafen Otto von Brandenburg mit dem Pfile, dem Herzog von Anhalt, dem Herzog Johans von Brabant, dem Herzog Heinrich von Pressela und andern. Berlin 1773.

²⁴⁵ Johann Wilhelm Ludwig Gleim: Gedichte nach Walter von der Vogelweide. o. O. 1779.

²⁴⁶ Wilhelm Müller: Blumenlese aus den Minnesingern. Erste Sammlung. Berlin 1816.

²⁴⁷ Vgl. Haustein: Minnesangrezeption literarisch, S. 797. Zu Gleims Rekombination von Minnesang und Petrarkismus s. o. Kap. 4.1.3.

²⁴⁸ Haustein: Minnesangrezeption literarisch, S. 801.

²⁴⁹ Die Reihenfolge der Sänger entspricht erneut der Reihenfolge, in der sie im „Poetischen Lustwald“ abgedruckt sind.

Tab. 2 (fortgesetzt)

	Gleim (1773/1779)	Müller (1816)	Haug (1819)
Heinrich III. von Meißen	3	4	2 davon identisch mit Gleim: 1 davon identisch mit Müller: 2
Hesso von Rinach	0	0	2
Werner von Homberg	0	1	1 davon identisch mit Müller: 0
Burkhard von Hohenfels	0	0	1
Hiltbolt von Schwangau	0	0	1
Friedrich von Hausen	0	0	1
Johann von Brabant	2	0	1 davon identisch mit Gleim: 1
Christan von Hamle	0	2	4 davon identisch mit Müller: 1
Konrad von Kirchberg	0	0	2
Konrad, Schenk von Landdeck	1	0	3 davon identisch mit Gleim: 0
Walther von Klingen	0	1	1 davon identisch mit Müller: 0
Der von Kürenberg	0	1	2 davon identisch mit Müller: 1
Friedrich von Leiningen	0	0	1
Ulrich von Liechtenstein	2	4	6 davon identisch mit Gleim: 0 davon identisch mit Müller: 2
Burggraf von Lienz	0	0	1
Heinrich von Morungen	0	1	2 davon identisch mit Müller: 1
Der von Obernburg	0	0	1
Otto von Brandenburg	9	5	1 davon identisch mit Gleim: 1 davon identisch mit Müller: 1
Otto zum Turm	0	0	1
Reinmar	0	2	2 davon identisch mit Müller: 1
Reinmar von Zweter	4	1	1 davon identisch mit Gleim: 0 davon identisch mit Müller: 0
[Steinmar]	0	2	1 davon identisch mit Müller: 1
Rudolf von Rothenburg	0	0	1

Tab. 2 (fortgesetzt)

	Gleim (1773/1779)	Müller (1816)	Haug (1819)
Meinloh von Sevelingen	0	1	1 davon identisch mit Müller: 0
Süßkind von Trimberg	0	0	1
Kraft von Toggenburg	0	0	1
Der tugendhafte Schreiber	1	2	2 davon identisch mit Gleim: 0 davon identisch mit Müller: 1
Werner von Teufen	0	0	1
Heinrich von Veldecke	0	2	2 davon identisch mit Müller: 0
Walther von der Vogelweide	4 (1773); 31 (1779)	3	7 davon identisch mit Gleim (1773): 0 davon identisch mit Gleim (1779): 1 davon identisch mit Müller: 1
Jakob von Warte	0	1	1 davon identisch mit Müller: 1
Winli	0	0	1
Konrad von Würzburg	2	0	2 davon identisch mit Gleim: 1
Gottfried von Neifen	0	0	1

Haugs Auswahl an Minnesängern lässt nicht, wie Gleims erste Anthologie, einen klaren Fokus auf hochadlige Sänger erkennen, auch wenn er durchaus einige Sänger aufgreift, die auch Gleim berücksichtigt. So übersetzt Haug ein dreistrophiges Lied des Markgrafen Heinrich von Meißen,²⁵⁰ dessen erste Strophe auch Gleim aufnimmt.²⁵¹ Die Dreistrophigkeit ist jedoch nicht als gezielte Ergänzung Haugs gegen Gleim zu verstehen, da bereits Tieck in den ‚Minneliedern‘ alle drei Strophen übersetzt.²⁵² Haug verfährt insofern ähnlich wie Gleim, als er mitunter

²⁵⁰ Haug: Poetischer Lustwald, S. 5–6. Zuerst veröffentlicht in: Idunna und Hermode 1 (1812), Nr. 27, S. 195.

²⁵¹ Vgl. Gleim: Gedichte nach den Minnesingern, S. 47–48.

²⁵² Vgl. Tieck: Minnelieder, S. 18–19.

antikisierende Elemente gegen den mittelhochdeutschen Prätexst in seine Übersetzung integriert. Wie etwa Gleim dem Herzog von Anhalt den Vergleich seiner Minnedame mit der Venus Medici in den Mund legt,²⁵³ spricht Haugs Walther wiederholt den römischen Liebesgott Amor statt der *frouwe Minne* an.²⁵⁴

Wilhelm Müllers ‚Blumenlese aus den Minnesingern‘ erschien erst, nachdem die Mehrheit der Minneliedübersetzungen Haugs bereits zum ersten Mal veröffentlicht worden war. Ein das Übersetzungskonzept Haugs fokussierender Vergleich ist folglich wenig sinnvoll. Lohnenswert ist jedoch ein Blick auf die von Müller in seine Anthologie aufgenommenen mittelalterlichen Autoren und Lieder, um Haugs Anspruch, die Sänger im ‚Poetischen Lustwald‘ vor dem Vergessen zu bewahren, weiter zu kontextualisieren. Müller übersetzt zum Teil nicht nur Lieder derselben Autoren wie Haug, sondern auch dieselben Lieder – beispielsweise den Kreuzlied-Wechsel Ottos von Botenlauben,²⁵⁵ das Falkenlied des Kürenbergers,²⁵⁶ das Dialoglied Ulrichs von Liechtenstein über die Gegenseitigkeit der Minne²⁵⁷ und das Kranzlied Walther von der Vogelweide.²⁵⁸ Dasselbe Lied wird in allen vier Anthologien (Gleims, Tiecks, Müllers und Haugs) im Falle des Markgrafen Heinrichs III. von Meißen übersetzt.

Von den 38 Sängern, die Haug für seinen ‚Poetischen Lustwald‘ auswählt, sind nur vier nicht ebenfalls in die drei anderen zeitgenössischen Übersetzungsanthologien mittelalterlicher Lyrik aufgenommen: Waltram von Gresten, der von Obernburg, Hesso von Rinach und der Spruchdichter Süßkind von Trimberg. Von den 34 verbleibenden wählen Gleim, Tieck und Müller entweder andere Lieder aus oder übersetzen gar dieselben wie Haug. Das Postulat des Untertitels, es handle sich um „ältere[] großentheils jetzt unbekannte[] Dichter“,²⁵⁹ ist folglich nicht haltbar. Vielmehr beteiligt sich Haug mit dem Wiederabdruck seiner Übersetzungen an bereits angestoßenen Kanonisierungsvorgängen. Durch wiederholte literarische Rezeption wird dabei neben Friedrich von Hausen, Heinrich von Morungen, Heinrich von Veldeke, dem Kürenberger, Reinmar und Walther von der Vogelweide insbesondere den Sängern des 13. Jahrhunderts Bedeutung zugeschrieben.²⁶⁰ Unter den Minnesän-

253 Vgl. Gleim: Gedichte nach den Minnesingern, S. 55.

254 Vgl. Haug: Poetischer Lustwald, S. 54.

255 Vgl. Müller: Blumenlese, S. 39.

256 Vgl. Müller: Blumenlese, S. 59.

257 Vgl. Müller: Blumenlese, S. 91–95.

258 Vgl. Müller: Blumenlese, S. 79–81.

259 Haug: Poetischer Lustwald. Untertitel.

260 Ein Sonderfall ist Meinloh von Sevelingen. Sowohl Haug als auch Müller übersetzen je eine Strophe des Dichters, zu datieren ist er allerdings nicht. Urkundliche Belege für einen „Meinlohus de Sevelingen [...]“ finden sich um 1240“ (Meinloh von Sevelingen. Hrsg. von Sandra Hofert/Simone Leidinger. In: LDM. <https://ldm-digital.de/autoren.php?au=Meinl>. Kommentar veröffentlicht

gern des 13. Jahrhunderts sticht besonders die literarische Rezeption des Œuvres Ulrichs von Liechtenstein hervor – angesichts der extensiven Wiedergabe der Lieder dieses Dichters bei Tieck und Müller sowie einigen Liedern bei Gleim, die trotz dessen Fokus auf hochadlige Sänger Aufnahme finden, ist gerade dieser um 1800 sicherlich kein unbekannter Autor.²⁶¹

Auch für die frühneuzeitlichen Dichter, die im ‚Poetischen Lustwald‘ folgen, kann von Unbekanntheit im 19. Jahrhundert nicht die Rede sein. So übernimmt Haug 15 Lieder Georg Rudolf Weckherlins,²⁶² dessen literarische Qualitäten bereits im 18. Jahrhundert gewürdigt worden waren.²⁶³ Dabei steht Haug – wie Stefan Knödler zeigt – in einem engen Verhältnis zu Karl Philipp Conz und Friedrich Matthisson.²⁶⁴ Conz ist der ‚Poetische Lustwald‘ gemeinsam mit Friedrich David Gräter gewidmet,²⁶⁵ was wohl als Hinweis darauf zu werten ist, dass es Haug weniger darum geht, tatsächlich unbekannte Dichter aufzugreifen, sondern mehr um die Verortung der eigenen Übersetzungs- und Dichtungstätigkeit in einem zeitgenössischen Kontext, weshalb er auch auf die geplante Weckherlin-Ausgabe August Wilhelm Schlegels hinweist.²⁶⁶ Inwiefern Haugs wie Conz‘ Weckherlin-Rezeption aus lokalpatriotischer Motivation resultiert,²⁶⁷ kann an dieser Stelle nicht geklärt werden. Während Haugs Vater, Balthasar Haug, in Rezensionen und Artikeln durchaus einen gewissen Lokalpatriotismus erkennen lässt,²⁶⁸ sind von Friedrich Haug keine entsprechenden Äußerungen überliefert. Auch Haugs Auswahl von Minnesängern sowie andere literarische Quellen lassen keinen spezifischen Lokalpatriotismus erkennen.

am 02.10.2021, zuletzt geändert am 01.02.2022 [letzter Zugriff am 30.01.2023]), aber „aus stilgeschichtlichen Gründen [...] [wird] eine Wirkzeit um 1160/70 [...] vermutet“ (ebd.).

²⁶¹ In Gräters ‚Bragur‘ und ‚Idunna und Hermode‘ erscheinen zwischen 1791 und 1814 neun Übersetzungen von Minneliedern Ulrichs (s. o. Kap. 4.2.1); Ulrichs ‚Frauendienst‘ wird erstmals 1812 von Ludwig Tieck literarisch rezipiert (vgl. Frauendienst, oder: Geschichte und Liebe des Ritters und Sängers Ulrich von Lichtenstein, von ihm selbst beschrieben. Nach einer alten Handschrift bearbeitet und hrsg. von Ludwig Tieck. Stuttgart/Tübingen 1812).

²⁶² Vgl. Haug: Poetischer Lustwald, S. 82–94.

²⁶³ Vgl. Stefan Knödler: Wiederentdeckung und Missverständnis. Zur Weckherlin-Rezeption bei Johann Gottfried Herder, Karl Philipp Conz und August Wilhelm Schlegel. In: Daphnis 39 (2010), S. 611–636, hier S. 611.

²⁶⁴ Vgl. Knödler: Wiederentdeckung und Missverständnis, S. 623–625.

²⁶⁵ Vgl. Haug: Poetischer Lustwald, [Bl. *4r].

²⁶⁶ Vgl. Haug: Poetischer Lustwald, [Bl. *5r]. Ob A. W. Schlegel tatsächlich eine solche Ausgabe plante, kann nicht verifiziert werden. Erschienen ist sie nie (vgl. Knödler: Wiederentdeckung und Missverständnis, S. 634, Anm. 98).

²⁶⁷ Vgl. Knödler: Wiederentdeckung und Missverständnis, S. 636.

²⁶⁸ Vgl. Volz: Schwabens streitbare Musen, S. 11–14 und 23.

Vergleicht man das Verhältnis des Umfangs der von Haug im ‚Poetischen Lustwald‘ wiedergegebenen Lieder mit ihren Vorlagen, fällt auf, dass er lediglich 26 von 63 Liedern vollständig übersetzt.²⁶⁹ Über die Hälfte der Lieder übersetzt Haug folglich nur in Auszügen oder dichtet sie mit reduziertem Umfang nach. 16 Lieder

²⁶⁹ Vgl. Friedrich Haug: Minnelied. Nach Alram von Gresten. In: Poetischer Lustwald, S. 3, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 110; Friedrich Haug: Die Kreuzfahrt. Graf Otto von Bottenlaub und seine Gattin. In: Poetischer Lustwald, S. 4, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 16; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Markgraf Heinrich von Meissen. In: Poetischer Lustwald, S. 5 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 6; Friedrich Haug: Hesso von Rinach. Minnelieder. 1. In: Poetischer Lustwald, S. 7, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 90, und Friedrich Haug: 2. In: Poetischer Lustwald, S. 8, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 90, das Œuvre Hesses von Rinach übersetzt Haug damit im ‚Poetischen Lustwald‘ nach Bodmer vollständig; Friedrich Haug: Frauenlob. Nach Kristan von Hamle. In: Poetischer Lustwald, S. 13, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 47; Friedrich Haug: Seligkeit der Liebe. Nach Kristan von Hamle. In: Poetischer Lustwald, S. 14 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 46; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Kristan von Hamle. In: Poetischer Lustwald, S. 16, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 46; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Grafen Konrad von Kilchberg. In: Poetischer Lustwald, S. 16–18, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 13; Friedrich Haug: Liebesklage. Frey nach Walter von Klingen. In: Poetischer Lustwald, S. 23 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 30 f.; Friedrich Haug: Lieder nach Ulrich von Lichtenstein. 1. Was ist Minne? In: Poetischer Lustwald, S. 27 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 34; Friedrich Haug: 3. Liebesklage. In: Poetischer Lustwald, S. 30 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 24; Friedrich Haug: Minnelied. Nach von Obernburg. In: Poetischer Lustwald, S. 35 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 159; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Markgraf Otto von Brandenburg mit dem Pfeile. (Komponirt [sic] von Zumsteg). In: Poetischer Lustwald, S. 36 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 4; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Otto von Turne. In: Poetischer Lustwald, S. 37 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 191; Friedrich Haug: Klage. Nach Reinmar, dem Alten. In: Poetischer Lustwald, S. 38 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 68; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Rudolf von Rothenburg. In: Poetischer Lustwald, S. 40 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 33 f.; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Grafen Kraft von Toggenburg. In: Poetischer Lustwald, S. 42 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 12; Friedrich Haug: Minnelied. Nach dem tugendhaften Schreiber. In: Poetischer Lustwald, S. 44, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 101; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Werner von Tiufen. In: Poetischer Lustwald, S. 46 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 45; Friedrich Haug: Das Geheimnis. Nach Walter von der Vogelweide. In: Poetischer Lustwald, S. 51 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 113; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Walter von der Vogelweide. In: Poetischer Lustwald, S. 52, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 125 (zur spezifischen Überlieferung des ‚Kranzliedes‘ vgl. Kap. 5.2.2.1, Anm. 152); Friedrich Haug: Minnelied. Nach Walter von der Vogelweide. In: Poetischer Lustwald, S. 53 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern.

kürzt er gegenüber dem Hypotext um eine Strophe,²⁷⁰ wobei sich mitunter klare Bearbeitungstendenzen erkennen lassen: In der Übersetzung eines Liedes Konrads von Kirchberg tilgt Haug eine Strophe, in der gehäuft Eigennamen auftauchen,²⁷¹ aus der ‚Gnome‘, die er gegen Bodmer Süßkind von Trimberg zuschreibt, streicht er die

Bd. 1, S. 134 f.; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Jakob von Warte. In: Poetischer Lustwald, S. 55 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 25 f.; Friedrich Haug: Konrad von Würzburg. 1. An den Markgraf Heinrich von Meisen. (Als dieser in einem poetischen Wettstreit obsiegt hatte). In: Poetischer Lustwald, S. 59, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 207; Friedrich Haug: Minnelied. (S. Schlegels Museum, 1r Band 2s Stück). In: Poetischer Lustwald, S. 61–63, basierend auf Benecke: Ergänzung der Sammlung von Minnesingern, S. 31–34.

²⁷⁰ Vgl. Friedrich Haug: Minnelied. Nach Chanzler. In: Poetischer Lustwald, S. 5, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 241; Friedrich Haug: Mein Streiben. Nach Graf Werner von Honberg. In: Poetischer Lustwald, S. 9, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 25; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Hiltbolt von Swanegoei. In: Poetischer Lustwald, S. 10, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 145; Friedrich Haug: Nach Herzog von Brabant. In: Poetischer Lustwald, S. 11 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 7; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Kristan von Hamle. In: Poetischer Lustwald, S. 13 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 47; Friedrich Haug: Mailied. Nach Graf Conrad von Kilchberg. In: Poetischer Lustwald, S. 18–20, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 13 f.; Friedrich Haug: Nach Conrad dem Schenken von Landegge. 1. In: Poetischer Lustwald, S. 20 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 197; Friedrich Haug: 5. Der Sommer und die Frauen. In: Poetischer Lustwald, S. 32, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 34; Friedrich Haug: Freude und Leid. Nach dem Burggrafen von Liunz. In: Poetischer Lustwald, S. 33 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 90 f.; Friedrich Haug: Nach Heinrich von Marunge [sic]. 1. In: Poetischer Lustwald, S. 34 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 55; Friedrich Haug: Das Wunder. Nach Reinmar, dem Alten. In: Poetischer Lustwald, S. 38, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 80; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Reimar. In: Poetischer Lustwald, S. 40, hier, wie bereits in den ‚Epigrammen und vermischten Gedichten‘, gegen die Erstveröffentlichung mit falscher Autorzuschreibung – Reinmar statt Steinmar (vgl. Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 105); Friedrich Haug: Gnome. Nach Süßkind, dem Juden von Trimberg. In: Poetischer Lustwald, S. 42, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 179 (zur Bodmer widersprechenden Autorzuordnung durch Haug vgl. Kap. 5.2.2.1, Anm. 153); Friedrich Haug: Frauenlob. Nach dem tugendhaften Schreiber. In: Poetischer Lustwald, S. 45 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 102; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Heinrich von Veldig. In: Poetischer Lustwald, S. 47 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 22; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Heinrich von Veldig [1]. In: Poetischer Lustwald, S. 48 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 22; Friedrich Haug: Mahnung. Nach Walter von der Vogelweide. In: Poetischer Lustwald, S. 49 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 106 f.

²⁷¹ Vgl. C Kirchb 17. Hrsg. von Simone Leidinger. In: LDM. Veröffentlicht seit 03.08.2020. <https://www.ldm-digital.de/show.php?au=Kirchb&hs=C&str=17&mode=0x600> (letzter Zugriff am 06.08.2023). Haug wäre diese Strophe bei Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 14 zugänglich gewesen.

erste Strophe, die mit Papst und Kaiser die höchsten Autoritäten der Adelsgesellschaft angreift,²⁷² und aus dem Lied des tugendhaften Schreibers die Strophe, die iterativ die potenziellen Freuden preist, die der Minnende durch die Zuwendung seiner Dame erlangen könnte.²⁷³ Haug verzichtet damit gezielt auf die Wiedergabe von Strophen, die das neuhochdeutsche Lied weiter von einem Minnelied entfernen würden, das eine intime Zweierbeziehung thematisiert, oder keinerlei Anknüpfungsmöglichkeit für diesen Kontext mehr bieten, wie die erste, nicht übersetzte Spruchstrophe des Gasts, die zu Haugs ‚Gnome‘ gehören würde. 13 Lieder kürzt Haug um zwei bis fünf Strophen²⁷⁴ und drei Lieder reduziert er gegenüber dem Prätext um zehn re-

272 Vgl. Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 179. Bei Bodmer dem Gast-Korpus zugeordnet.

273 Vgl. C Schreiber 19. Hrsg. von Stephanie Seidl. In: LDM. Veröffentlicht seit 18.06.2019 / Fassung vom 12.03.2022. <https://www.ldm-digital.de/show.php?au=Schreiber&hs=C&str=19&mode=0x600> (letzter Zugriff am 06.08.2023). Haug kann diese Strophe aus Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 102 bekannt gewesen sein.

274 Gegenüber der Vorlage um zwei Strophen gekürzt wurden Friedrich Haug: Lied. Nach Markgraf von Meisen. In: Poetischer Lustwald, S. 5 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 6; Friedrich Haug: Minnelied. Nach Friederich von Husen. In: Poetischer Lustwald, S. 10 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 95; Friedrich Haug: 4. Minnelied. In: Poetischer Lustwald, S. 31 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 33; Friedrich Haug: 2. Sie. In: Poetischer Lustwald, S. 35, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 52; Friedrich Haug: 2. Klage. In: Poetischer Lustwald, S. 59 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 207 – diese Umdichtung stellt insofern einen Sonderfall dar, als Haug dabei zunächst zwei von drei Spruchstrophien streicht und die verbleibende Spruchstrophe anschließend zu einem zweistrophigen Minnelied transformiert. Ausführlich zu diesem Transformationsprozess s. o. Kap. 5.2.1. Gegenüber der Vorlage um drei Strophen gekürzt wurden Friedrich Haug: Zauberschwank. Nach Burkard von Hohenfels. In: Poetischer Lustwald, S. 9, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 86 (diese verbleibende Einzelstrophe wurde gegenüber der Vorlage stark angereichert); Friedrich Haug: 3. Liebesbitte. In: Poetischer Lustwald, S. 22 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 198; Friedrich Haug: Graf Friederich von Leiningen. Scheiden. In: Poetischer Lustwald, S. 26 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 15; Friedrich Haug: 2. Sie. In: Poetischer Lustwald, S. 29 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 35; Friedrich Haug: Weissagung. Nach Walter von der Vogelweide. In: Poetischer Lustwald, S. 55, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 103. Gegenüber der Vorlage um vier Strophen gekürzt wurden Friedrich Haug: Mailied. Nach Walter von der Vogelweide. In: Poetischer Lustwald, S. 53, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 117, und Friedrich Haug: Würdigkeit. Nach Walter von der Vogelweide. In: Poetischer Lustwald, S. 55, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 124. Gegenüber der Vorlage um fünf Strophen gekürzt wurde Friedrich Haug: Minnelied. In: Poetischer Lustwald, S. 60, basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 2, S. 39. Zum Verknappungs- und Konzentrierungsprozess, der im letztgenannten Lied stattfindet, vgl. Kap. 5.2.1.

spektive elf Strophen.²⁷⁵ Außerdem nimmt Haug in den ‚Poetischen Lustwald‘ Einzelstrophen aus längeren Spruchtönen Reinmars von Zweter und Boppes sowie einen Auszug aus einem Minneleich Winlis wieder auf, die bereits in den ‚Epigrammen und vermischten Gedichten‘ veröffentlicht worden waren.²⁷⁶ Die Kürzungen bleiben im Wiederabdruck ebenso unverändert wie der Wortlaut der Lieder.

Dieser Auswahl- und Kürzungsprozess zeigt ebenso wie die Tatsache, dass die Mehrzahl der in die Anthologie aufgenommenen Autoren bereits von anderen zeitgenössischen Dichtern literarisch rezipiert wurden, dass es Haug nicht primär darum geht, die mittelalterlichen Sänger vor dem Vergessen zu bewahren. Vielmehr entwirft er mit dem ‚Poetischen Lustwald‘ ein Alternativprogramm zu den wortnahen Übersetzungen Tiecks wie auch den Annäherungen der Minnesänger an die anakreontische Dichtung Gleims. Er schafft Nachdichtungen, die für sich lesbare neuhighdeutsche Gedichte sind, dabei aber dem minnesängerischen Liebesideal und mittelalterlichen Motiven verpflichtet bleiben.

5.2.3 Unveröffentlichte Texte mit Mittelalterbezug im Nachlass

Neben den eingangs erwähnten Epigrammen²⁷⁷ finden sich im Nachlass Haugs weitere Gedichte mit Mittelalterbezug, die nicht nachweislich veröffentlicht wurden. Deren Referenz auf das Mittelalter und mittelalterliche Literatur reicht, wie auch in Haugs publiziertem Œuvre, von vagen Mittelalterbezügen über mediävalistische Texte zu konkreten Mittelalterrezeptionszeugnissen. Beachtenswert sind dabei vor allem die mehrfachen mediävalistischen Bezugnahmen auf die Troubadourlyrik. Diese wird mit der mittelhochdeutschen Minnelyrik gleichgesetzt und, ohne dass tatsächlich Lieder der Troubadors rezipiert würden, ins ausgehende 18. oder frühe 19. Jahrhundert übertragen. So heißt es in einem Gedicht mit dem Titel „an Ida“:

²⁷⁵ Zu den beiden bereits in den ‚Epigrammen und vermischten Gedichten‘ aufgenommenen Liedern nach dem Kürenberger (vgl. Kap. 5.2.2.1, insb. Anm. 155), die im ‚Poetischen Lustwald‘ auf den Seiten 24 bis 26 wiederabgedruckt werden, kommt ein Lied nach Meinloh von Sevelingen hinzu, das Haug um 11 Strophen zu einem einstrophigen Lied kürzt (vgl. Friedrich Haug: Wahre Minne. Nach Milon von Sevelingen. In: Poetischer Lustwald, S. 41 f., basierend auf Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 97).

²⁷⁶ Vgl. Kap. 5.2.2.1, Anm. 158, 160 und 161.

²⁷⁷ Vgl. Kap. 5.1.

- Troubadour ist älter,
 Doch sein Herz nicht kälter.
 Silberhaare drohen;
 Doch im Busen lohen
- 5 Ohne Maß die hohen
 Stillen Liebesglüthen,
 Heilig Ihr, der Guten,
 Schönen Liebenswerthen,
 Schon im Staub Verklärten;
- 10 Denn der immerneuen
 Anmuth Zaubereyen,
 Und die Geistesgaben,
 Wunderbar erhaben,
 Kann die Macht der Zeiten
- 15 Wahrlich nie bestreiten.
 Diesem Meisterstücke,
 Und der Seel' im Blicke
 Mächtig, tief zu rühren,
 Herzen zu entführen,
- 20 Geister zu regieren,
 Huldigt meine Liebe,
 Wenn Ein Hundert Jahre
 Uns zu leben bliebe,
 Huldigt bis zur Baare.
- 25 Zartgefühl verkündet
 Himmelisches und gründet
 So mit Engelstönen
 Eine Welt des Schönen,
 Der ich, der Getreue
- 30 Mich auf ewig weihe.
 Mir in Ihrer Nähe
 Ist so wohl – und widrig
 Alles mir und niedrig,
 Wenn ich Sie nicht sehe.
- 35 Schwestern geb' und Brüdern
 Ich in Minneliedern
 Von der Süßen Kunde
 Bis zur letzten Stunde,
 Bis, entrückt der Erde,
- 40 Ich mit höher'm Feuer
 Sie zur Himmelsleyer
 Mündig singen werde.²⁷⁸

²⁷⁸ Johann Christoph Friedrich Haug: an Ida [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS007062794).

Die ersten beiden Verse des Gedichts, die den Mittelalterbezug wesentlich ausmachen, sind ambig: Entweder bezeichnet das lyrische Ich, das in Vers 22 in Erscheinung tritt, sich selbst als Troubadour, wobei es in der dritten Person über sich spräche, und ordnet sich damit der altfranzösischen Literaturtradition zu, oder mit dem Hinweis „Troubadour ist älter“ (V. 1) wird auf die zeitliche Distanz zu eben jener literarischen Tradition hingewiesen. Der zweite Vers brächte in diesem Fall zum Ausdruck, dass das Maß an Emotion und Empfindung in älterer wie neuerer Lyrik dasselbe sei.

Bezug auf die mittelhochdeutsche Minnesangtradition nimmt das Gedicht in Vers 37, wenn es heißt: „Schwestern geb‘ und Brüdern / Ich in *Minneliedern* / von der Süßen Kunde“.²⁷⁹ In diesem Fall ist die Selbstreferentialität der Aussage klar zu erkennen: Im vorliegenden Gedicht wird den Rezipienten von der „[s]üßen“ Dame berichtet, es muss sich folglich um ein Minnelied handeln. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich außerdem, dass bereits in den vorangegangenen Versen lose Allusionen auf Minnesangtradition, genauer auf eine Strophe Reinmars aufgenommen wurden. Dem „Troubadour“ Haugs drohen „Silberhaare“ als physische Markierung seines Alters, das lyrische Ich gelobt jedoch auch, der besungenen Dame weiter zu huldigen, „[w]enn Ein Hundert Jahre / [u]ns zu leben bliebe“.²⁸⁰ Angespielt wird damit auf C Reinm 164, wo ein vergleichbares Konditionalgefüge entwickelt wird: *Sol ich leben tusent jar, / so daz ich in genaden si, / in gewinne niemer grawes har.*²⁸¹ Während Reinmar die grauen Haare ex negativo ins Spiel bringt – selbst wenn er tausend Jahre lebte, er ergraute niemals, wenn seine Dame ihm nur gnädig sei –, etabliert Haug dieses körperliche Zeichen des Alters als dauerhafte Drohung, die jedoch nie eintritt. Der Dienst an der Dame ist bei Haug unabhängig von ihrer Haltung auf Ewigkeit ausgelegt, wobei dieser Frauendienst nicht auf die Dame, sondern deutlich selbstreferentiell auf die Kunstausübung ausgerichtet ist. So widmet sich das lyrische Ich nicht der Dame, sondern der „Welt des Schönen“ (V. 29), die durch „Engelstöne[]“ (V. 28) entsteht. Diese Töne können entweder auf das Gedicht selbst oder auf die Stimme der besungenen Dame bezogen werden. Letzteres würde die Dame in die Nähe des Göttlichen rücken. Auf eine

²⁷⁹ Johann Christoph Friedrich Haug: an Ida [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS007062794), V. 36–38. Hervorhebung A. B.

²⁸⁰ Johann Christoph Friedrich Haug: an Ida [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS007062794), V. 23–24.

²⁸¹ C Reinm 164. Hrsg. von Sandra Hofert/Simone Leidinger. In: LDM. Veröffentlicht seit 26.02.2022 / Fassung vom 23.12.2022. <https://www.ldm-digital.de/show.php?au=Reinm&hs=C&str=164&mode=0x600> (letzter Zugriff am 16.04.2023), V. 1–3. Haug wären diese Verse aus Bodmer: Sammlung von Minnesingern. Bd. 1, S. 75 bekannt. Die Reduktion von *tūsent* zu „hundert“ wäre nicht ohne Vorbild in Haugs Übersetzungstätigkeit (s. o. die Übersetzung eines Minnelieds Kristans von Hamle).

Existenz über den Tod hinaus sind auch die letzten Verse des Gedichts ausgelegt.
Das lyrische Ich werde Kunde geben,

Bis, entrückt der Erde,
Ich mit höher'm Feuer
Sie zur Himmelsleyer
Mündig singen werde.²⁸²

Haug propagiert in diesem unveröffentlichten Gedicht folglich eine ewige und ewig gleichbleibende emotionale Bindung, die das Ich mit mittelalterlichen Literaturtraditionen verbindet und in einer christlichen Vorstellungswelt über den Tod hinaus Bestand hat.

Ähnlich auf die Entsprechung der Emotion zielt das – ebenfalls unveröffentlichte – Gedicht „Die neuen Troubadours“.²⁸³ Darin wird die Versammlung „[n] eue[r] singende[r] Chöre / [z]ärtlicher Troubadours“²⁸⁴ gefordert, denen das lyrische Ich sich anschließen möchte:

Jauchzend trät' ich in die Reihen ein;
Denn was vormals gut war,
Ist es heute noch,
Wird es immer bleiben.²⁸⁵

Die mehrfach zum Ausdruck gebrachte Freude steht in starkem Kontrast zur *fin'amors* der Troubadourlyrik: Bei den „neuen Troubadours“ hat gerade keine Schmerzliebe, die im mittelhochdeutschen Minnesang zum Konzept der Hohen Minne verdichtet wird,²⁸⁶ sondern eine glückliche erfüllte Liebe Bestand.

Das Gedicht zeichnet sich insgesamt durch zahlreiche Wiederholungsstrukturen aus: nicht nur die „Troubadours“ tauchen refrainartig als Kehrreim im vierten Vers aller drei Strophen jeweils wieder auf, auch die letzten drei Verse sind je parallel gebaut. Verändert wird nur das Verb, das in verschiedenen Tempora – Präteritum, Präsens, Futur – wiederholt wird. So heißt es in Strophe 2:

²⁸² Johann Christoph Friedrich Haug: an Ida [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS007062794), V. 40–43.

²⁸³ Johann Christoph Friedrich Haug: Die neuen Troubadours [Gedichte]. DLA Marbach, A: Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940).

²⁸⁴ Johann Christoph Friedrich Haug: Die neuen Troubadours [Gedichte]. DLA Marbach, A: Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940), Str. 1, V. 3–4.

²⁸⁵ Johann Christoph Friedrich Haug: Die neuen Troubadours [Gedichte]. DLA Marbach, A: Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940), Str. 1, V. 5–8. Interlinear glossierte Wortfolge in V. 5: „in die Reihen trät' ich ein“.

²⁸⁶ Vgl. Stephanie Seidl: Altokzitanische Lyrik. In: Handbuch Minnesang. Hrsg. von Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph. Berlin/Boston 2021, S. 103–112, hier S. 110.

Wie man vormals liebte,
Liebt man heute noch,
Wird man immer lieben.²⁸⁷

Diese Vorstellung, dass die Gepflogenheiten, die die Ausdrucksformen der Emotion „Liebe“ betreffen, in Mittelalter und Neuzeit dieselben seien, was soziale und kulturelle Differenzen ignoriert, ist es, die sich vager bereits in den Versen „an Ida“ ausdrückte.

Strophe 3 bietet nun die entscheidende Pointe der „neuen Troubadours“. Das lyrische Ich erklärt, die Troubadours säingen, so ihrer Liebe „ein widriges Fatum“ (Str. 3, V. 2) harre: „Agnes, Fanny, Rosa, lebet wohl!“ (Str. 3, V. 5). Abschließend steht der Ausruf:

Wie man vormals täuschte,
Täuscht man heute noch,
Wird man immer täuschen!²⁸⁸

Offen bleibt dabei, wem die Täuschung zugerechnet wird. Sind es die Damen, von denen die Sänger sich abkehren, deren Täuschung darin besteht, das Werben der Sänger nicht zu erhören? Oder sind die Sänger diejenigen, die die Damen täuschen, indem sie mit ihrem werbenden Sang nur sexuelle Erfüllung anstreben? Wie man es auch dreht und wendet: Entweder verurteilt das lyrische Ich hier zynisch eine ganze literarische Tradition, der es sich gar noch selbst zurechnet, oder gerade diejenigen, die es dieser Tradition entsprechend loben sollte. Die Bezugnahme auf diese Tradition erweist sich so letzten Endes als karikierend.

Unter den unveröffentlichten Gedichten Haugs mit Mittelalterbezug sind schließlich auch rein mediävalistische zu finden. Die Gedichte „Ritterpflicht“,²⁸⁹ „Ritter Florians Klagen“²⁹⁰ und „Minnelied“²⁹¹ behandeln dabei sämtlich unter Variation der Sprecherinstanz dasselbe Thema: das Zusammenspiel und den Konflikt ritterlicher Tugenden und Pflichten mit der Liebe. So konstatiert das lyrische Ich in „Ritterpflicht“ zu Beginn wie zu Ende des Gedichts:

²⁸⁷ Johann Christoph Friedrich Haug: Die neuen Troubadours [Gedichte]. DLA Marbach, A: Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940), Str. 2, V. 6–8.

²⁸⁸ Johann Christoph Friedrich Haug: Die neuen Troubadours [Gedichte]. DLA Marbach, A: Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940), Str. 3, V. 6–8.

²⁸⁹ Johann Christoph Friedrich Haug: Ritter Florians Klagen [Gedichte]. DLA Marbach, A: Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940).

²⁹⁰ Johann Christoph Friedrich Haug: Ritterpflicht [Gedichte]. DLA Marbach, A: Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940).

²⁹¹ Johann Christoph Friedrich Haug: Minnelied [Gedichte]. DLA Marbach, A: Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940).

Meine Lehre
 Klingt der Ehre,
 Wie der Minne,
 Zum Gewinne.²⁹²

Die Unterstreichungen markieren die Zentralbegriffe, deren Koexistenz und Konkurrenz in den folgenden respektive vorangehenden Versen verhandelt wird. Die Wiederholung macht zudem deutlich, dass das primäre Interesse des Sprechers nicht dem Erwerb von Ehre oder Minne gilt, sondern der didaktischen Vermittlung dieser Werte. Das Gedicht ist so konzipiert, dass es potenziell in einer endlosen Schleife vorgetragen werden könnte. Da die ersten und letzten vier Verse identisch sind, könnte auf den letzten Vers wieder der fünfte folgen:

„Keiner Schönen
 „Will ich fröhnen,
 „Aber ihnen
 „Wacker dienen.“²⁹³

Auf diese Weise begänne das Gedicht am Ende jeweils wieder von vorn. Im Kern steht dabei der Frauendienst („ihnen [den Schönen, A. B.] / Wacker dienen“ [V. 8 f.]), dem „Zitherklänge und Gesänge“ (V. 19 f.) und „kühne[] / Ritterzüge[], / Blut und Siege[]“ (V. 22–24) untergeordnet werden. Das lyrische Ich gibt allerdings zu erkennen, die passende Dame noch nicht gefunden zu haben. Bis dahin hoffe es

- [...] süße
 Wink' und Grüße,
 Preis' und Danke
 40 In der Schranke,
 Immer neue
 Lieb' und Treue,
 Und der hohen
 Göttlich frohen
 45 Minne Walten
 Zu erhalten.²⁹⁴

292 Haug: Ritterpflicht [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940), V. 1–4 und 47–50. Unterstreichungen ebd.

293 Haug: Ritterpflicht [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940), V. 5–8.

294 Haug: Ritterpflicht [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940), V. 37–46.

Die Forderung nach stetiger Erneuerung (vgl. V. 41) findet letztlich zumindest potenziell ihre Erfüllung im Bau des Gedichts, das sich endlos fortsetzen ließe. Minne- und Frauendienst erscheint somit als zyklisches Unterfangen, das kein Ende kennt – auch nicht über historische Distanz hinweg, so die selbstbezügliche Volte, die impliziert zu sein scheint.

Mit nur 15 Versen deutlich kürzer fällt das Gedicht „Ritter Florians Klagen“ aus. In den ersten sechs Versen wird in generalisierender Formulierung die Not des „armen Rittersmann[es]“²⁹⁵ beklagt, der nicht mehr in der Lage sei, seiner „Herrinn“²⁹⁶ Grüße aus der Ferne zu senden. Aufmerksamkeit erregt dabei die Medialität dieser unmöglich gewordenen Grüße: Er könne „[n]icht mehr seiner Handschrift Weihe“²⁹⁷ an die Dame senden. An Stelle eines Boten, wie er aus dem mittelalterlichen Minnesang bekannt ist,²⁹⁸ tritt die Handschrift als Übermittlungsmedium einer Botschaft, was nicht nur Literalität bei beiden Parteien voraussetzt, sondern den Aspekt der Mündlichkeit gänzlich aus der Kommunikationssituation tilgt.

In Vers acht tritt das Sprecher-Ich hervor und gibt zu erkennen, dass es selbst ein von „[s]olche[r] Noth“²⁹⁹ betroffener „armer Ritter“ sei. In nur drei Versen umreißt dieser Ritter – wohl mit dem titelgebenden „Florian“ zu identifizieren – seine Geschichte: Er war „im Schlachtfeld oder Bann, / fern der Herrinn“, wurde „verrathen, nicht besiegt“³⁰⁰ und befindet sich nun „[s]chwer verwundet“³⁰¹ in Gefangenschaft. Das lyrische Ich erwartet seinen baldigen Tod, der seine Liebe zu seiner Auserwählten jedoch nicht mindert – im Gegenteil:

295 Haug: Ritter Florians Klagen [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940), V. 1.

296 Haug: Ritter Florians Klagen [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940), V. 3.

297 Haug: Ritter Florians Klagen [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940), V. 5.

298 Prominent etwa Hartmann von Aue: *swie verre ich ir si, / sô sende ich ir den boten bi, / den si wol hæret unde siht* (B Hartm 11, V. 7–9. Hrsg. von Justin Vollmann. In: LDM. Veröffentlicht seit 28.02.2022. <https://www.ldm-digital.de/show.php?au=Hartm&hs=B&str=11&mode=0x6f8> [letzter Zugriff am 23.04.2023]). Mit dem Hinweis, die Dame könne den Boten gut hören, wird der mündliche Vortrag der Botschaft respektive des Minnelieds bezeichnet.

299 Haug: Ritter Florians Klagen [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940), V. 8.

300 Haug: Ritter Florians Klagen [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940), V. 9.

301 Haug: Ritter Florians Klagen [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940), V. 11.

Doch soll Dich mein Geist umschweben,
 Herrinn, soll Dir Lieder weihn,
 Und im letzten Todesbeben
 Noch mein Hauch – Dein Nahme seyn!³⁰²

Die mündliche Kommunikation erscheint hier gegenüber der schriftlichen defizitär. Aufgrund der räumlichen Trennung ist der Dame keine Möglichkeit gegeben, die Lieder des Ritters zu hören, die Liebesbekundungen bleiben also notwendigerweise einseitig. Ob die Ankündigung, der Geist des Ritters werde die Dame umschweben, dabei als Heimsuchung nach dessen Tod oder als bloßes Gedenken allein an die Frau gemeint ist, muss offenbleiben. Der abschließende Hinweis auf den Namen des „Liebchen[s]“³⁰³ der angedeutet wird, nur um in dieser Andeutung verborgen zu bleiben, erfüllt zwei Funktionen: Erstens schimmert darin eine gewisse Hoffnung durch, dass der Tod des Ritters doch nicht unmittelbar bevorsteht, da er zumindest nicht performativ umsetzt, was er ankündigt, nämlich seinen letzten Atemzug für den Namen seiner Herrin zu verwenden. Zweitens wird dadurch im Kontext des Œuvres Haugs auf die Minnesangtradition angespielt, in der die Dame bekanntermaßen anonym bleibt. Wie bereits gezeigt,³⁰⁴ schreckt Haug nicht davor zurück, der umworbenen Dame einen – meist intertextuell aufgeladenen – Namen zu geben. Indem hier gerade keines der Pseudonyme der Geliebten zeitgenössischer Literaten verwendet, sondern die Anonymität herausgestellt wird, wird die Bezugnahme auf die Minnesangtradition verdeutlicht.

Das letzte unveröffentlichte mediävalistische Gedicht Haugs mit dem Titel ‚Minnelied‘ stellt die Trennungssituation, die bereits in ‚Ritter Florians Klagen‘ geschildert wurde, aus weiblicher Perspektive dar. Ein weibliches Sprecher-Ich schildert seine Trauer darüber, „daß ich so lang‘ entbehre / [d]en Ritter lieb und treu“.³⁰⁵ Dessen Abwesenheit erklärt die Sprecherin damit, dass „Er um die Ehre / [n]ach edler Ritter Lehre“³⁰⁶ sowie „für die sondre Mähre [sic], / daß ich – die Schönste sey“³⁰⁷ kämpfe.

³⁰² Haug: *Ritter Florians Klagen* [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940), V. 12–15. Unterstreichungen ebd.

³⁰³ Haug: *Ritter Florians Klagen* [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940), V. 7.

³⁰⁴ Vgl. Kap. 5.2.2.

³⁰⁵ Haug: *Minnelied* [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940), V. 2–3.

³⁰⁶ Haug: *Minnelied* [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940), V. 4–5. Unterstreichungen ebd.

³⁰⁷ Haug: *Minnelied* [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940), V. 8–9. Unterstreichungen ebd.

Das aus dem Artusroman hinlänglich bekannte Prinzip wird von ihr jedoch *ad absurdum* geführt, wenn sie abschließend klagt:

Ach, wenn mir, wie Er rühmte,
Der Schönheit Preis gezieme,
Er käme längst zurück.³⁰⁸

Bemerkenswert ist, dass die Sprecherin den Ritter damit nicht etwa der Lüge bezichtigt, sondern vielmehr ihre eigene Schönheit in Zweifel zieht – ein Zweifel, der ab Vers sieben sorgfältig etabliert wurde. Nicht nur sei es eine „sondre Mähre“ (V. 8), dass er für ihren Ruf als Schönste kämpfe; sie betont außerdem, dass sie sich dies „kaum erkläre“ (V. 7) und es ihr „selber neu“ (V. 10) sei, die Schönste zu sein. Anstatt ihn zum Lügner zu erklären, entzieht die Sprecherin folglich dem Ritter die Legitimationsgrundlage für seine Abwesenheit: Kommt er nicht wieder, ist sie nicht schön, damit kann keine Ehre darin liegen, für diese Schönheit zu kämpfen. Es entsteht ein paradoxes Abhängigkeitsverhältnis, das sowohl das Beisammensein von Dame und Ritter als auch deren Trennung schlachtweg unmöglich macht.

Gemeinsam ist allen unveröffentlichten mediävalistischen Gedichten Haugs die Betonung der Dauerhaftigkeit der Minnebindung, die häufig selbstreferentiell auf die Kontinuität der Dichtungstraditionen verweist, die in den Gedichten selbst angestrebt wird. Im Nachlass Haugs im Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar findet sich nur eine einzige Übersetzung eines Minneliedes, die nicht nachweislich veröffentlicht wurde. Hierbei handelt es sich um die ‚Liebesklage. Nach Schenk Ulrich von Winterstetten‘.³⁰⁹ In dieser Übersetzung weicht Haug nicht signifikant von dem Übersetzungskonzept ab, das er in den bereits besprochenen publizierten Übersetzungen praktiziert,³¹⁰ doch weist ein Vers durch die spezifische Abwandlung der Vorlage auf Haugs potenziellen theoretischen Hintergrund hin, den es im folgenden Kapitel zu diskutieren gilt. Heißt es im – korrekt angegebenen –³¹¹ Hypotext in Beneckes ‚Ergänzung der Sammlung von Minnesingern‘: *Das si spreche: frölich spring! / Ich wil lonen dir, nu sing!*,³¹² übersetzt Haug:

³⁰⁸ Haug: Minnelied [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940), V. 14–16.

³⁰⁹ Johann Christoph Friedrich Haug: Liebesklage. Nach Schenk Ulrich von Winterstetten [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940).

³¹⁰ Vgl. Kap. 4.2.1 und 4.2.2.

³¹¹ Haug: Liebesklage. Nach Schenk Ulrich von Winterstetten [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940). Notiz am unteren Blattrand: „S. Benecke's Beyträge zur Kenntniß der altdeutschen Sprache und Litteratur. 1. B. 1. Thl. S. 151–53“.

³¹² Benecke: Ergänzung der Sammlung von Minnesingern, S. 153.

Doch spräche Sie: Verjünge
 Dich wieder! Fröhlich springe!
 Ich will dir lohnen. Singe!³¹³

Das durch Enjambement und unreinen Reim doppelt hervorgehobene „Verjünge“ ist zunächst ein Verweis auf die Erneuerung des Minnesangs in der literarischen Rezeption. Der Ausdruck mag zudem als Hinweis auf Friedrich Schlegels Konzept der Verjüngung³¹⁴ und damit als Selbstverortung Haugs im literaturphilosophischen Kontext seiner Zeit gelesen werden. Inwiefern der Klassizist Haug damit als Romantiker zu gelten hat, wird im Folgenden erörtert.

5.3 Klassizist oder (Vor-)Romantiker? Versuch der literaturhistorischen Einordnung Friedrich Haugs

Der älteren Forschung galt Friedrich Haug als einer der „unermüdlichsten Prediger des Alten“³¹⁵ oder gar als „Haupt[] der schwäbischen Antiromantiker“.³¹⁶ Dass sich eine derartige Opposition zwischen konservativ orientierten Klassizisten und jungen Romantikern³¹⁷ nicht aufrecht erhalten lässt, hat die neuere Forschung gezeigt. Entsprechend ist auch Haugs Position, unabhängig von seiner Generationszugehörigkeit, nach seinem literarischen Schaffen neu zu beurteilen.

Hugo Moser versucht, den literarhistorischen Ort der Dichter um Friedrich David Gräter, von dessen Zeitschriftenprojekt ‚Bragur‘ er ausgeht, als lokal begrenzte „Vorbereiter[] der Romantik“³¹⁸ zu beschreiben – als „Schwäbische Vorromantik“.³¹⁹ Haugs Rolle innerhalb dieses Kreises von „Dichtergelehrten“³²⁰ ist vor allem die eines „Übertrager[s] von Minneliedern“³²¹ zu denen auch Gräter selbst, Karl Philipp

³¹³ Haug: Liebesklage. Nach Schenk Ulrich von Winterstetten [Gedichte]. DLA Marbach, A:Haug, Johann Christoph Friedrich (HS005205940).

³¹⁴ Vgl. Friedrich Schlegel: Rede über die Mythologie. In: Athenaeum 3 (1800), S. 94–105, zur Verstellung der Verjüngung insb. S. 98.

³¹⁵ Hermann Fischer: Die schwäbische Litteratur im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert. Ein historischer Rückblick. Tübingen 1911, S. 33.

³¹⁶ Moser: Beiträge zur Litteraturgeschichte Schwabens, S. 84.

³¹⁷ Vgl. Fischer: Die schwäbische Litteratur im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert, S. 34.

³¹⁸ Moser: Schwäbische Vorromantik, S. 155.

³¹⁹ Moser: Schwäbische Vorromantik. [Titel].

³²⁰ Moser: Schwäbische Vorromantik, S. 156.

³²¹ Moser: Schwäbische Vorromantik, S. 157.

Conz und Johann Martin Miller zählen.³²² Haug wird zudem als Nachdichter von Volksliedern genannt.³²³ Zur „Schwäbischen Vorromantik“ hält Moser fest:

Lange vor der Tübinger Romantik [um Ludwig Uhland, A. B.] stand also in Schwaben neben den Erforschern germanisch-deutscher Überlieferungen eine Reihe verschieden gerichteter Dichter, die sich fanden im Preis des staufischen Mittelalters, in der Erneuerung altdeutscher Dichtung und heimischer Sagenstoffe wie in der Hinwendung zu volkstümlicher Sitte; Dichter vorwiegend klassizistischer Einstellung wie Conz, Fr. Haug und Neuffer, Klopstockjünger wie Hartmann, Thill und Gräter, Angehörige des ‚Göttinger Hain‘ wie Miller, Stürmer und Dränger wie Schubart, aber auch Wieland. (Gerade das Beispiel der schwäbischen Dichtung des 18. Jahrhundert zeigt also wieder, wie ungenau es sein kann, wenn man Dichter allzu ausschließlich mit der Etikette einer bestimmten Richtung bedenkt.)³²⁴

Neben einer generellen Vagheit, was die Möglichkeit der Zuordnung zu einzelnen literarhistorischen Epochen angeht, zeichne sich die schwäbische durch relative Autonomie gegenüber anderen „Romantiken“ aus:

Die schwäbische Romantik erwuchs autochthon aus der schwäbischen Vorromantik. Die Herkunft aus einem landespatriotischen Sonderbewußtsein teilt diese mit ähnlichen Erscheinungen in der Schweiz und in Bayern, und der Stauferkult gehörte auch in der Schweiz zu dieser provinziellen Einstellung und gab auch dort einen wesentlichen Anstoß zu der altdeutschen Erneuerung. Während aber in der Schweiz, in Bayern und auch in Österreich die Erscheinungen, die der schwäbischen Vorromantik an die Seite zu stellen sind, der neuen, von anderen deutschen Landschaften übergreifenden Richtung nur den Boden bereiteten, entstand in Schwaben (entgegen der Nadlerschen These) ein in Dichtung und Forschung fruchtbare romantischer Kreis unmittelbar aus einer voraufgehenden Strömung; und erst von einem bestimmten Zeitpunkt an haben die anderen Kreise der Romantik, zu denen er stieß, auf seine Entwicklung eingewirkt.³²⁵

Hinsichtlich der Person und des literarischen Schaffens Friedrich Haugs müssen Mosers Thesen in zwei Aspekten überprüft und gegebenenfalls relativiert werden: Zum einen ist zu fragen, inwiefern Haugs Minnesangrezeption tatsächlich aus einem „landespatriotischen Sonderbewußtsein“³²⁶ entspringt oder ob sich diese nicht vielmehr dadurch auszeichnet, dass gerade keine patriotischen Tendenzen mit ihr verbunden werden; zum anderen muss näher auf Haugs Position als vermeintlicher Klassizist eingegangen werden – ein Etikett, das sein Schaffen sicher ebensowenig charakterisiert, wie die von Moser vorgeschlagene teleologische Bezeichnung als (Vor-)Romantiker.

322 Vgl. Moser: Schwäbische Vorromantik, S. 157.

323 Vgl. Moser: Schwäbische Vorromantik, S. 158.

324 Moser: Schwäbische Vorromantik, S. 159.

325 Moser: Schwäbische Vorromantik, S. 160.

326 Moser: Schwäbische Vorromantik, S. 160.

Unter Klassizismus versteht man nach Horst Thomé gemeinhin sowohl die „ästhetische Position, die den ‚klassischen‘ Stil der griechischen und römischen *Antike* zur Norm erhebt“³²⁷ als auch die „künstlerische Praxis, die sich an antike Kunstformen, in der Dichtung etwa an antike Metren, Motive, stilistische Elemente, Gattungen u. ä. anlehnt“.³²⁸ So verstanden, setzt der Klassizismus bereits in der Aufklärung ein und betrifft Literatur- und Gattungstheorie sowie Dichtungspraxis gleichermaßen.³²⁹ Als Epochenbegriff problematisch wird erst die spezifisch deutsche Neuprägung der (Weimarer) Klassik, die in der älteren Forschung vielfach in strenger Opposition zur nahezu zeitgleich aufkommenden Romantik gedacht wurde.³³⁰ Obwohl insbesondere mit den Adjektiven „klassisch“ und „klassizistisch“ noch immer starke Werturteile verbunden sind, schlägt Jan Broch vor, die Weimarer Klassik in den größeren, wertneutral verstandenen Zusammenhang des Klassizismus in der Literatur unterzuordnen.³³¹

Die Romantik dagegen bezeichnet als Epochenbegriff „die Texte jener Autoren zwischen ca. 1795 und 1830 (mit letzten Ausläufern bis etwa 1850) [...], die sich mit einer Poetik des Phantastischen und einer Theorie der Imagination scharf von den Abbild-Konzepten des 18. Jhs. abgrenzen“.³³² Spätestens seit dem frühen 19. Jahrhundert wird die Romantik eng mit dem Rückgriff auf ein (christliches) Mittelalter verbunden.³³³ Dies zeigt sich sowohl bei Ludwig Uhland als auch bei Heinrich Heine am Ende der Epoche: Uhland verstehe das Romantische vornehmlich als Rückgriff auf alles Mittelalterliche,³³⁴ Heine fasse darunter die „Wiedererweckung der Poesie des Mittelalters“.³³⁵ Damit scheint die Romantik in grundsätzlichem Widerspruch zum die Antike wiederaufgreifenden Klassizismus zu stehen.

Dass eine derart strenge Opposition tatsächlich nie bestand, ist inzwischen mehrfach gezeigt worden.³³⁶ Vor allem Sabine Schneider weist darauf hin, dass eine strikte Differenzierung von „Klassikern“ und „Romantikern“ nicht der historischen Wahrnehmung entspräche:

³²⁷ Horst Thomé: Art. ‚Klassizismus‘. In: RLW. Bd. 2, S. 276–278, hier S. 276 (Hervorhebung ebd.).

³²⁸ Thomé: Art. ‚Klassizismus‘, S. 276. Vgl. auch die ähnlich gelagerte Definition bei Jan Broch: Literarischer Klassizismus. Würzburg 2012, S. 12.

³²⁹ Vgl. Thomé: Art. ‚Klassizismus‘, S. 277.

³³⁰ Vgl. Wilfried Barner: Weimarer Klassik und europäische Romantik. Ein Perspektivproblem. Vorbemerkung. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 32 (1988), S. 347–348, hier S. 347.

³³¹ Vgl. Broch: Literarischer Klassizismus, S. 13.

³³² Detlef Kremer: Art. ‚Romantik‘. In: RLW. Bd. 3, S. 326–331, hier S. 326.

³³³ Vgl. Kremer: Art. ‚Romantik‘, S. 327.

³³⁴ Vgl. Uhland: Über das Romantische, S. 401–402. Vgl. dazu auch Knödler: Dichtung und Philosophie, S. 131.

³³⁵ Kremer: Art. ‚Romantik‘, S. 327.

³³⁶ Vgl. Gerhard Schulz: Art. ‚Klassik₂‘. In: RLW. Bd. 2, S. 270–274, hier S. 273.

Indikator für historische Bewusstseinslagen sind um 1800 gerade nicht die vermeintlich geschlossenen Denksysteme – etwa des deutschen Idealismus –, sondern die komplexe Gemengelage von Traditionenbruch, radikaler Innovation und restaurativen Rückversicherungen.³³⁷

Klassizismus und Romantik seien „zwei konkurrierende Diskursformationen der einen ästhetischen Moderne“.³³⁸ Schneider schreibt damit

[e]in Plädoyer [...] für einen doppelten Ursprung der Moderne in einer komplementären und dialogischen Konstellation beider[,] [...] für eine Aufwertung und Umwertung des Klassizismus und für eine verstärkte Aufmerksamkeit auf strukturelle Gemeinsamkeiten mit der Romantik.³³⁹

Schneider vermutet, dass man die „Dialektik von kulturellem Vergessen und Erinnern, von Jetztzeit und Archaismus als konstitutives Strukturmodell der Moderne attestieren“³⁴⁰ könnte. Auffällig sei, „dass Klassizisten und Romantiker sich *wechselseitig* vorwerfen, die Moderne durch anachronistischen Rückgriff auf tote Kunstvergangenheit zu hintergehen“.³⁴¹

Insbesondere für Friedrich Schlegels Konzept der Verjüngung kann Schneider so zeigen, dass dieses in Rekurs auf Karl Philipp Moritz entstanden sein muss und damit als Grenzgänger sowohl dem Klassizismus als auch der Romantik zuzuordnen ist.³⁴² Für August Wilhelm Schlegel zeigt Helmut Pfotenhauer eine Reihe „klassizistisch-romantische[r] Kippfiguren“,³⁴³ die dazu führten, dass zumindest die Frage nach einem „romantischen Klassizismus“ A. W. Schlegels erhoben werden müsse.³⁴⁴ A. W. Schlegels Urteilsbildung orientiere sich zwar grundlegend an klassizistischen Kriterien, diese würden jedoch mal mehr, mal weniger streng angewandt.³⁴⁵ Während Friedrich Schlegel sich gänzlich vom Klassizismus abgewandt habe, bliebe die-

337 Sabine M. Schneider: Klassizismus und Romantik. Zwei Konfigurationen der *einen* ästhetischen Moderne. Konzeptuelle Überlegungen und neuere Forschungsperspektiven. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 37 (2002), S. 86–128, hier S. 87.

338 Schneider: Klassizismus und Romantik, S. 100.

339 Schneider: Klassizismus und Romantik, S. 103.

340 Schneider: Klassizismus und Romantik, S. 114.

341 Schneider: Klassizismus und Romantik, S. 115 (Kursivierung ebd.).

342 Vgl. Schneider: Klassizismus und Romantik, S. 108–110.

343 Helmut Pfotenhauer: Romantischer Klassizismus? August Wilhelm Schlegel im Lichte der europäischen Wirkungsgeschichte Winckelmanns. In: Die Winckelmann-Rezeption in Italien und Europa. Zirkulation, Adaption, Transformation. Hrsg. von Elisabeth Décultot u. a. Berlin/Boston 2021, S. 47–64, hier S. 47 et passim.

344 Vgl. Pfotenhauer: Romantischer Klassizismus, S. 52.

345 Vgl. Pfotenhauer: Romantischer Klassizismus, S. 57.

ser für August Wilhelm immer Ausgangspunkt für Überlegungen, insbesondere Winckelmann sei für ihn „kein überholter dogmatischer Klassizist, sondern für den Übersetzer [A. W. Schlegel; A. B.] immer wieder ins Romantische, Moderne übersetzbare.“³⁴⁶ Ausgerechnet bei den Brüdern Schlegel, die vielfach als (Mit-)Begründer der deutschsprachigen Romantik gelten,³⁴⁷ kann damit ein enger Zusammenhang mit dem Klassizismus nachgewiesen werden, der nicht in bloßer Ablehnung und Überholung besteht.

In Württemberg und Schwaben liegt in der Frage nach dem Verhältnis von Klassizismus und Romantik laut Stefan Knödler eine Sondersituation vor:

In Württemberg verläuft das Aufeinandertreffen von Romantik und dem tonangebenden Klassizismus wesentlich weniger spektakulär [als die Differenzen zwischen Tieck und Nicolai, den Brüdern Schlegel und Schiller, Friedrich von Hardenberg und Goethe sowie den Heidelberger Romantikern und Voß; A. B.], was auch mit der räumlichen Enge und der ‚Vetterleswirtschaft‘ innerhalb der Ehrbarkeit, in der jeder mit jedem verwandt oder bekannt ist, zusammenhängen mag.³⁴⁸

Der ‚Schwäbischen Romantik‘ um Ludwig Uhland sei dabei eine Generation älterer ‚Schwäbischer Klassizisten‘ entgegenzustellen, zu denen nicht nur Karl Philipp Conz, sondern auch Friedrich Haug und Friedrich Weisser, Mitherausgeber des ‚Morgenblatts‘, zählten.³⁴⁹ Anhand des Lehrer-Schüler-Verhältnisses zwischen Conz und Uhland kann Knödler zeigen, dass nicht Gräter, Seybold und Conz mit Hugo Moser als Vorromantiker zu bezeichnen sind,³⁵⁰ sondern vielmehr die ‚Schwäbische Romantik‘ „mit einem unter klassizistischen Vorzeichen erworbenen philologischen Handwerkszeug“³⁵¹ operiert. Conz als primärer Einfluss auf Uhland sei dabei selbst ein „äußerst vielfältiger Dichter“, der „[a]ntike Metren [...] ebenso wie volkstümliche Formen, die in der Tradition Gottfried August Bürgers und der Hainbündler stehen“³⁵² beherrscht habe. Ihn darum, wie Friedrich Sengle vorschlägt, jenseits von Klassizismus und Romantik anzusiedeln,³⁵³ lehnt Knödler jedoch mit Verweis auf

³⁴⁶ Pfotenhauer: Romantischer Klassizismus, S. 64.

³⁴⁷ Vgl. Kremer: Art. ‚Romantik‘, S. 327.

³⁴⁸ Knödler: Dichtung und Philologie, S. 121.

³⁴⁹ Vgl. Knödler: Dichtung und Philologie, S. 122.

³⁵⁰ Vgl. die Kritik am Begriff ‚Vorromantik‘ bei Knödler: Dichtung und Philologie, S. 126–127.

³⁵¹ Knödler: Dichtung und Philologie, S. 124.

³⁵² Knödler: Dichtung und Philologie, S. 125.

³⁵³ Vgl. Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. Bd. 1: Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel. Stuttgart 1971, S. 411.

Conz' kritische Bezugnahmen auf die Romantik sowie Uhlands Distanzierung von seinem Lehrer ab.³⁵⁴ Für Knödler bleibt Conz letztlich Klassizist.³⁵⁵ Die Mühelosigkeit, mit der Conz „Antikes und Mittelalterliches, Klassizistisches und Romantisches vereinen“ konnte, resultiere daraus, dass er „in der Blüte des christlichen Rittertums im Mittelalter nichts Neues“ sah, sondern „von einer Kontinuität des Heldenstums seit der Antike“ ausging.³⁵⁶

Ob nun Knödlers Urteil auch für Haug zu folgen und dieser trotz aller Nähe zu den ‚Schwäbischen Romantikern‘ als ‚Schwäbischer Klassizist‘ zu bezeichnen ist, bleibt aus mehreren Gründen fraglich: Erstens bezieht sich Uhlands distanzierendes Urteil ausdrücklich auf Herder und Conz,³⁵⁷ zweitens geht Haug, anders als Conz, nicht polemisch oder kritisch gegen die Romantiker vor.

Der Fokus von Haugs Dichtungen liegt eher auf persönlichen Beziehungen als auf übergreifenden Zusammenhängen literaturtheoretischer oder politischer Art. Die angenommene Kontinuität, die Knödler bei Conz für das Heldenstum seit der Antike beschreibt, zeigt sich im Œuvre Friedrich Haugs im Ausdruck von Zuneigung und Liebe, den er mühelos über antike Figuren, mittelalterliche Minnelieder und petrarkistische Formen hinweg zu transportieren vermag. Selten nur wendet er sich vom Minnesang ab und dem Sangspruch zu. Er übersetzt so lediglich Spruchstrophen Walther's von der Vogelweide und Süßkinds von Trimberg.³⁵⁸ Inhaltlich fällt auf, dass Haug mit den Palindrom-Strophen Walther's Verse überträgt, die gerade keine Rückbindung an die historische Situation erlauben, sondern sich mit Kindererziehung und Anleitung zu korrektem Verhalten an den kleinsten gesellschaftlichen Kreis, die Familie, richten. Die letzten Verse lesen sich beinahe wie ein Aufruf zur Selbstzensur: „Hütet, liebe Jungen, / Augen, Ohren, Zungen!“³⁵⁹ Walther's Spruchdichterrolle sowie deren Überblendung mit der Rolle des Minnesängers³⁶⁰ zeigt sich in Haugs ‚Poetischem Lustwald‘ drei Lieder später. Unter dem Titel ‚Mailied‘ übersetzt er:

354 Vgl. Knödler: Dichtung und Philologie, S. 138–140. Zu Uhlands brieflicher Distanznahme vgl. ebd., S. 136.

355 Vgl. Knödler: Dichtung und Philologie, S. 136 und 140.

356 Knödler: Dichtung und Philologie, S. 137.

357 Vgl. Ludwig Uhland an Karl Mayer, 12. Juli 1812. In: Uhlands Briefwechsel. Im Auftrag des Schwäbischen Schillervereins hrsg. von Julius Hartmann. Erster Teil. 1795–1815. Stuttgart/Berlin 1911, S. 315–317, hier S. 316.

358 Zur inhaltlichen Auseinandersetzung mit der Strophe Süßkinds in Haugs Übersetzung s. o. Kap. 5.2.2.

359 Haug: Poetischer Lustwald, S. 50.

360 Vgl. Müller: *ir sult sprechen willekommen*. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 19 (1994), H. 1, S. 1–21, hier S. 16–17.

- I Schauet, Priester! Schauet, Laien!
O wie schauenswerth!
Ringsum ist dem holden Maien
Wunderkraft beschert,
5 Ringsum Hochgewalt!
Jauchzt dem Zauberer entgegen!
Walitet er, voll Wonn' und Segen,
Dann ist Niemand alt!
- II Täglich muß ein Fest gelingen,
Dankbar ihm geweiht!
Hüpfen sollt ihr, lachen, singen,
Wie das Herz gebeut!
5 Nur kein Weh, kein Ach!
Hört ihr nicht der Nachtigallen
Beste Jubeltöne schallen?
Fühlt und ahmet nach!³⁶²
- Muget ir schoven vvas dem meigen
Wunders ist bescheret Seht an pfaffen seht an leigen
Wie das alles vert Gros ist sin gevvalt
In vveis ob er zuuber kunne
Svvar er vert in siner vvune Dan ist nieman alt*
- Uns vvil schiere vvol gelingen Wir sulpn sin gemeit
Tanzen lachen und singen Ane dærperheit
We vver vvere unfro Sit die vøgelin also schone
Singent in ir besten done Tuon vvir ouch also³⁶¹*

Bereits in der ersten Strophe stellt die Versfolge gegenüber seinem Prätext um, sodass der Apostrophe der Priester und Laien anstelle des Mai die erste Aufmerksamkeit gilt. Allerdings nimmt in der Übersetzung bereits der Titel vorweg, dass dem Frühling die zentrale Rolle im Gedicht zukommt. Auffällig ist weiterhin, dass Haug nicht nur jegliche Unsicherheit hinsichtlich der Zauberkraft des besungenen Mai tilgt, sondern in diesem Zug auch das Sprecher-Ich von der Textoberfläche verschwinden lässt. Dies setzt sich in Strophe zwei fort. Während im Prätext der Sprecher Teil der freudigen Gruppe ist (*Uns wil schiere wol gelingen: / wir sulpn sin gemeit* [B 28 II, 1–2]), besteht die Strophe bei Haug aus einer Aneinanderreihung von Imperativen mit verschiedenen Adressaten. Aus der Gruppe tritt der Sprecher damit explizit heraus: „Hüpfen sollt ihr [!]“ (Str. II, V. 3) In einer selbstreferentiellen Volte tritt der Sänger bei Haug auf der Textoberfläche in Erscheinung, indem die unspezifischen *vogellin* (B 28 II, 6) zu „Nachtigallen“ (Str. II, V. 6) werden.³⁶³ Die „[b]este[n] Jubeltöne“ (Str. II, V. 7) verweisen damit selbstreferen-

361 Bodmer: Sammlung von Minnesingern, S. 117.

362 Haug: Poetischer Lustwald, S. 53. Identisch bereits in ders.: Epigrammen und vermischt Gedichte. Bd. 2, S. 375.

363 Ob Haug sich dabei auf die in der Minnesangtradition häufig auftauchende Nachtigall bezieht oder ihm Gottfrieds von Straßburg Literaturexkurs im *Tristan* bekannt war, muss angesichts des Fehlens einer Autorenbibliothek offen bleiben. Die älteste in der heutigen Württembergischen Landesbibliothek nachweisbare Edition des *Tristan* erschien erst 1821 (Tristan von Meister Gotfrit von Strasburg mit der Fortsetzung des Meisters Ulrich von Turheim. In zwey Abtheilungen herausgegeben von E[berhard] von Groote. Berlin 1821). Allerdings belegt die lyrische Bearbeitung des Tristan-Stoffes August Wilhelm Schlegels, dass Gottfrieds *Tristan* zumindest interessierten Kreisen

tiell auf das Gedicht. Eine weitere Ebene erhält die Selbstbezüglichkeit bei Haug, wenn die textinterne Gruppe abschließend zur Nachahmung der Nachtigallen aufgerufen wird (vgl. Str. 2, V. 8). Mit der Nachahmung wird auf eben jenes Prinzip angespielt, dem auch das Gedicht selbst entsprungen ist. Liest man das finale „ahmet nach!“ (Str. 2, V. 8) folglich als selbstreflexive Aussage, die an die textexternen Rezipienten gerichtet ist, wird das Gedicht in Gänze zu einer Aufforderung zur vermehrten Mittelalterrezeption. Diese unreflektiert von allen und jedem zu fordern, entspräche nicht Haugs in den Briefen an Gräter und Uhland erklärtem Programm, entsprechend steht die Aufforderung auch im lyrischen Text nicht alleine, sondern ist gekoppelt an den vorangehenden Imperativ „Fühlt“ (Str. 2, V. 8). So kommt zur Deckung, was laut Haug zusammengehört:³⁶⁴ Empathie, Vermittlung von Emotion und literarische Mittelalterrezeption. Er formuliert folglich im Gedicht in einem einzigen Vers das zentrale Programm seiner Bezugnahme auf das Mittelalter und dessen Literatur.

Zentral für Haugs Intertextualitätsverfahren – und damit auch für seine Mittelalterrezeption – ist das Vorgehen, eine scheinbar intime persönliche Liebesbeziehung ins überindividuelle literarische Spiel zu wenden. Auch die eigene Beziehung wird in den „Gedichte[n] an meine Gattin“³⁶⁵ in dieses literarische Spiel einbezogen. Bezugnahmen auf konkrete Lebensereignisse, wie den Tod des Sohnes,³⁶⁶ stehen dabei in starkem Kontrast zur öffentlichen Publikation der Gedichte. Der Minnesang, der ge-

früher zugänglich gewesen sein muss (vgl. August Wilhelm Schlegel: *Tristan. Erster Gesang*. In: Ders.: *Poetische Werke. Erster Theil*. Heidelberg 1811, S. 98–134; zur Identifikation des Schlegel'schen Textes als Rezeptionszeugnis des *Tristan*-Romans Gottfrieds von Straßburg vgl. Grosse/Rautenberg: *Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung*, S. 34). Schlegels Text bietet durch signifikante Reduktion des Umfangs jedoch keinen Ausgangspunkt mehr für die symbolische Darstellung von Minnesängern als Nachtigallen. Zwar erhält er den intertextuellen Verweis auf andere Autoren und Gattungen, doch heißt es lediglich:

O wäre mir verlehn die Kraft und Wonne
 Der Minne, so die alten Ritter zwang,
 Daß ihnen unter Maienluft und Sonne
 Nach Wertes Klinnen Saitenspiel erklang,
 Und stets, von reiner Frauen Lob ein Bronne,
 Ihr Mund sich aufthat! möcht' in meinen Sang
 Heinrich von Veldeck, der von Eschilbachen,
 Und Walter von der Vogelweid' erwachen!
 (A. W. Schlegel: *Tristan*, S. 99).

³⁶⁴ S. o. Kap. 5.1.

³⁶⁵ Haug: *Epigrammen und vermischt Gedichte*. Bd. 2, S. 463–521, Zit. S. 463.

³⁶⁶ Vgl. Friedrich Haug: *Louise an Gustavs Grabe*. In: Ders.: *Epigrammen und vermischt Gedichte*. Bd. 2, S. 512–516.

rade keine persönlichen Beziehungen kennt, stellt damit innerhalb des literarischen Systems den Gegensatz dar: Die Artikulation von Emotionen erfolgt konform oder konträr zur literarischen Tradition, bleibt aber immer ausschließlich vor dieser Folie lesbar und lässt keine Rückschlüsse auf die Person des Dichters oder Sängers zu. Haug verewigt alle Gefühlsregungen in der Literatur, sodass sie andere Dichter derselben oder folgender Generationen zur Nachahmung anregen können und sollen, und spielt somit gezielt mit den beiden Polen Individualität und Gattungstradition.

Wie bereits die quantitative Untersuchung der Mittelalterbezüge in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1750 und 1930 gezeigt hat, sind Bezugnahmen auf das Mittelalter kein Kriterium, das sich einer einzelnen literarhistorischen Epoche zuordnen ließe oder zur Epochengliederung dienen könnte. Ähnlich zeigt auch das qualitative Studium der Werke Johann Christoph Friedrich Haugs, dass gerade diejenigen Texte, die Bezug auf das Mittelalter nehmen, eher Brücken zwischen literaturgeschichtlichen Epochen schlagen, als dass sie um programmatiche Abgrenzung bemüht sind.

Was das literarische Schaffen Friedrich Haugs angeht, muss zunächst zwischen den Gattungen differenziert werden: Während sich seine epigrammatischen Dichtungen klar dem Klassizismus zuordnen lassen, ist eine Epochenzuordnung seiner Lyrik schwieriger zu leisten. Mit der Kombination verschiedener Arten des Mittelalterbezuges – Übersetzungen und Nachdichtungen stehen neben allgemeineren Minnesangbezügen im Stile Gottfried August Bürgers – schafft Haug einen Brückenschlag zwischen den vorklassizistischen Hainbündlern und der Romantik. Indem er sich deutlich von nordischen Elementen, vor allem der Bardendichtung, distanziert, nähert er seine Darstellung des Minnesangs den Romantikern an. Dennoch bleibt eine klare Distanzierung von den wortgetreuen Übersetzungen Friedrich Schlegels und Ludwig Tiecks erkennbar, da Haugs Minnesangrezeptionszeugnisse sich über seine gesamte Schaffenszeit hinweg auf der Grenze zwischen Übersetzung und freierer Nachdichtung bewegen. Grundsätzlich scheint es sich mehr um ein metasprachliches Etikettenproblem der Forschung als um eine genuine Schwierigkeit zu handeln: Haug knüpft in seinem Œuvre an zeitgenössische wie ältere Lyriktraditionen an. Eine generell ablehnende Haltung allem Neuen (i. e. der Romantik) gegenüber ist nicht zu erkennen.