

# AUSBLICKE

Essays und Analysen zu Geschichte und Politik

# **DIE DEUTSCHEN UND IHR MITTELALTER**

**Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder  
vom Mittelalter**

**Herausgegeben von  
GERD ALTHOFF**

**WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT  
DARMSTADT**

Einbandgestaltung: Neil McBeath, Stuttgart.

Einbandbild: Der 'Cappenberger Barbarossakopf' (nach: Die Zeit der Stauer.  
Geschichte – Kunst – Kultur. Katalog der Ausstellung Stuttgart:  
Württembergisches Landesmuseum 1977, Bd. II, Abb. 325; Foto: Ann Münchow).

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Die Deutschen und ihr Mittelalter:** Themen und  
Funktionen moderner Geschichtsbilder vom  
Mittelalter / hrsg. von Gerd Althoff. – Darmstadt:  
Wiss. Buchges., 1992  
(Ausblicke)  
ISBN 3-534-10997-X  
NE: Althoff, Gerd [Hrsg.]

Bestellnummer 10997-X

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.  
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,  
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in  
und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© 1992 by Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt  
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Offsetpapier  
Satz: Setzerei Gutowski, Weiterstadt  
Druck und Einband: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt  
Printed in Germany  
Schrift: Linotype Times, 9.5/11

ISBN 3-534-10997-X

## Bodmer und die Folgen

Von VOLKER MERTENS

*That old and antique song we heard last night;  
Methought it did relieve my passion much,  
More than light airs and recollected terms  
Of these most brisk and giddy-paced times.  
Come, but one verse.*

Shakespeare, Twelfth Night, II, 4

In einem helvetischen Opferhain hört man des Nachts alte Lieder. Der Erzähler, der davon erfährt, geht hin und singt seinerseits die lieblichsten Lieder der neuen Dichter, ein Erdmännchen antwortet mit altdeutschem Minnesang, kommt aus dem Gestein hervor und führt den Sänger in seine Behausung: dort vertraut es ihm – die Manessische Liederhandschrift an. Weil die Kunst wieder neu geworden ist, kann der Schatz des alten Sanges wieder ans Licht gebracht werden. Diese Geschichte erzählt Johann Jakob Bodmer im 74. seiner ›Neuen Critischen Briefe‹.<sup>1</sup> Die zeitgenössische ankreontische Lyrik ist Zeichen der Gleichgestimmtheit mit den „poetischen Freunden“ vor 500 Jahren: In diesen poetologischen Vorgaben kann Bodmer sie erfahren, und so wird er sie verstehen und weitergeben.

Bodmer als Vaterfigur anzusprechen, ist ein Gemeinplatz – schon Wieland nannte ihn „Ältervater“ (er hatte ihn selbst 1752/54 in Zürich erlebt), und seine Schüler Lavater (in der ›Ode an Bodmer‹) und Pestalozzi sprechen mit diesem Namen von ihm.<sup>2</sup> Auch die Forschung kennzeichnet ihn so: „Vater der Jünglinge“ heißt er in der Denkschrift zum 200. Geburtstag (Zürich 1900), „Vater der Minnesangforschung“ nennt ihn Konrad Burdach.<sup>3</sup> Vater meint den Erzeuger, den Begründer: Typologisch gesprochen gehört er zur „Zeit der Verheißung“, die nachfolgenden Söhne dann zur „Zeit der Erfüllung“, die noch andauert, an der wir also teilhaben. Diese Studie soll, von Bodmers Leistungen ausgehend, zeigen, was die nachfolgende Generation damit und daraus gemacht hat, soll auch auf andere Traditionen hinweisen und den Neuanfang der Romantik, vor allem in Gestalt der Mittelalter-Aneignung Tiecks, charakterisieren – die Neubegründung, die dann durch die Grimms im Sinne einer umfassenden Wissenschaft vom deutschen Altertum auf der Basis des romantischen Poesiebegriffs und durch Karl Lachmann als idealistische Philologie erfolgt.<sup>4</sup> Beide hätten sich allerdings kaum als „Söhne“ oder „Enkel“ Bodmers verstanden, eher schon Ludwig Tieck mit

seinen ›Minneliedern‹ von 1803, die auf Bodmers Ausgabe der „Manessischen“ Handschrift fußen, oder August Wilhelm Schlegel, der Bodmer über Klopstock stellte, weil „ohne so viel Aufheben von Patriotismus aber mit ächtdeutscher Schlichtheit . . . sich dieser ehrwürdige Mann das unsterbliche Verdienst gemacht [hat], die Lieder der Minnesinger durch den Druck vor dem Untergange zu sichern, und das ganz in Vergessenheit gerathene Lied der Nibelungen wieder zu entdecken“<sup>5</sup>.

„Von der pforte des töthlichen Vergessens, wie Herkules die Alkeste auf die Erde zurückgebracht habe“<sup>6</sup>, wollte Bodmer die alten Texte holen, nicht aber nur die der mittelalterlichen Literatur, auch die von Opitz, den er 1745 und 1755 ediert hatte. Daß ihm das gelang, ist wohl sein Verdienst, mindestens aber so sehr das der Nachfolgenden: „Ohngeachtet dieser Bemühungen [sc. der Gelehrten] ist das größere Publikum immer noch mit der älteren deutschen Zeit unbekannt geblieben, es sind dadurch nur immer wieder Gelehrte veranlaßt worden, Untersuchungen anzustellen, und die Wirkung, welche sie beabsichtigten, ist noch auf keine Weise erreicht worden“, stellt Tieck in der ›Vorrede‹ seiner ›Minnelieder‹ von 1803 fest, und er sieht die Ursache darin, „daß das Studium der Gedichte, welche im Druck erschienen sind, mit Mühe verbunden und das völlige Verständniß dem Ungelehrten fast unmöglich ist“ (S. V). Aber auch Tieck erreichte das „größere Publikum“ nicht, seine „Umsetzung“<sup>7</sup> blieb, wie alle anderen Versuche, eine breite Schicht der Gebildeten daran teilhaben zu lassen, relativ wirkungslos, eigentlich populär machte mittelalterliche Literatur erst – Richard Wagner.

Die Beschäftigung mit den Texten der Vergangenheit war in Deutschland vor Bodmer nie gänzlich abgerissen – sie war aktuell vor allem von religionsgeschichtlichen (z. B. Flacius Illyricus: ›Otfried‹, 1571), pädagogisch-didaktischen, rechts- und sprachgeschichtlichen Interessen motiviert gewesen. Bodmer kannte von seinen Vorgänger-Arbeiten besonders gut die ›Anno‹-Edition von Martin Opitz: Er hatte sie in seine und Breitingers Ausgabe ›Martin Opitzens Von Boberfeld Gedichte‹ von 1745 (2. Auflage 1755) aufgenommen<sup>8</sup> (S. 179–272) und den mittelhochdeutschen Text auch übersetzt (S. 319–350): ein Erschließungsvorgang, den die Schweizer sonst nicht durchführten. Eher in der älteren Tradition steht auch die Gesamtedition der ›Fabeln aus den Zeiten der Minnesinger‹ (womit sie sich zeitlich geirrt hatten – sie sind von ca. 1350) des Ulrich Boner (›Edelstein‹) aus dem Jahre 1757, nachdem sie schon im Jahre 1743 zwei Fabeln publiziert hatten – motiviert wahrscheinlich durch die Ausgabe von Johann Georg Scherz, Straßburg 1704/1710, die schon im Titel das Rezeptionsinteresse deutlich kundtut: ›Specimen philosophiae moralis Germanorum medii aevi specimina è Msc. nunc primum in lucem publicam producta‹.

Etwas von einem solchen moralisch-didaktischen Impuls steht auch hinter

der Publikation, auf der Bodmers Ruhm in erster Linie beruht: der ›Sammlung von Minnesingern‹ von 1758/59, denen 1748 ›Proben der alten schwäbischen Poesie des Dreyzehnten Jahrhunderts. Aus der Maneßischen Sammlung‹ vorausgegangen waren. In den ›Neuen Critischen Briefen‹ von 1749 hatte er dem gegenwärtigen Zeitalter mit seiner Sittenverderbnis die „Artigkeit in den Manieren der Mädchen, die von den schwäbischen alten Poeten besungen worden“, vorgehalten, die Schamhaftigkeit gelobt, die „die jungen Leute von verschiedenem Geschlechte noch in einer anständigen Entfernung von einander“ hielt (S. 346). Und moralische Bedenken gegen einzelne Lieder führten dazu, daß er sie nicht in seine Ausgabe aufnahm.<sup>9</sup> Der didaktische Impuls erstreckte sich aber nicht nur auf die Sitten, sondern auch auf die Dichter seiner Zeit, denen er im 13. der ›Critischen Briefe‹ von 1746, ›Von der Artigkeit in den Gedanken und Vorstellungen der Minnesinger‹, eben diese und die „Zärtlichkeit in dem Herzen“ (S. 209) als Beispiel vorgehalten hatte. Mit „Zärtlichkeit“ nennt er eines der Modewörter der vierziger und fünfziger Jahre – 1753 publizierte Christian Nikolaus Nauemann einen Traktat ›Von der Zärtlichkeit‹ –, das beispielhaft für die Veränderung des Liebes-Codes steht<sup>10</sup>: Emotionalisierung der persönlichen Beziehungen, Ablehnung der konventionellen Galanterie und Frivolität zugunsten einer „natürlichen“, schlichten Sprache, die für das „wahre“ Gefühl und damit eine nicht nur erotische Wertzusprache an die Partnerin, den Partner steht. Bodmer integriert die Minnelieder in den ästhetisch-moralischen Kanon der Zeit und macht sie poetisch rezipierbar – an wen er dabei dachte, zeigt die Tatsache, daß er sich der Hilfe Gleims und Hagedorns bei der Publikation der ›Minnesinger‹ versichern wollte,<sup>11</sup> ersterer auch seine Hilfe bei der Besorgung der in Paris liegenden Handschrift vermöge seiner Beziehungen zum preußischen Königshof anbot<sup>12</sup> und Hagedorn zu den wenigen deutschen Subskribenten gehörte<sup>13</sup>. Diese Dichter unter den „itztlebenden“ sind es auch, die Bodmer ausnimmt, wenn er wiederholt behauptet, die „Artigkeit in den Gedanken“ und „Zärtlichkeit in den Empfindungen“ seien bis „nahe an gegenwärtige Zeiten schier vergeblich“ – also in der Gegenwart nicht völlig vergeblich zu suchen.<sup>14</sup>

Ein weiteres wichtiges Moment für die Beschäftigung mit der Literatur des „schwäbischen Zeitpunctes“ ist der Lokalpatriotismus Bodmers – wie man immer wieder gesehen hat. Seine vaterländisch-geschichtlichen Studien und Quelleneditionen stehen am Anfang seiner wissenschaftlichen Laufbahn, und das patriotische Motiv kommt unverhüllt zur Geltung, als er erkennt, daß die „Manessische“ Handschrift<sup>15</sup> in Zürich entstand und somit einen Beweis für die kulturelle Blüte seiner Heimatstadt im Mittelalter liefert. Das rechtfertigt für ihn auch eine Aufwertung seiner eigenen schweizerdeutschen Mundart bis hin zur Möglichkeit einer eigenen Literatursprache der Schweiz<sup>16</sup> in Abgrenzung zur „meißnischen“ mitteldeutschen

Schriftsprache, in der Bodmer zeitlebens leichte Unsicherheiten zeigt. Aus Patriotismus hält er auch Walther von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach für Schweizer,<sup>17</sup> so daß er Klopstock nach Zürich einlädt mit den Versen<sup>18</sup>:

Komm denn die Sprache zu hören die ehemals Thüringens Hermann  
Mit dem von Veldek und Eschilbach redte,

...

Komm, und höre, wie sie nach manchem Fluge der Jahre  
Zwischen dem Rhein und der Limmat noch lebet.

Die Vorstellung von der Kontinuität des Mittelhochdeutschen (und zwar der mittelhochdeutschen Literatursprache!) wird hier das erste Mal deutlich ausgesprochen und, vor allem in der Vorstellung, in Reliktgebieten wie abgelegenen Alpentälern sei es noch heute lebendig, zum wiederholt zitierten Topos bei Myller und Michaeler<sup>19</sup>, konkretisiert in der legendären Magd aus Graubünden, die sich Bodmer und später Benecke holen wollten, um authentisches Mittelhochdeutsch zu hören.<sup>20</sup>

Bodmers betontes Schweizertum ist als eine Identitäts-Strategie des aufgeklärten, gebildeten Bürgertums im 18. Jahrhundert zu verstehen: Gegen die als äußerlich und statisch verstandene antikisierende Hofkultur, die hauptsächlich an Frankreich orientiert ist, greift Bodmer schon früh auf das englische Modell mit seiner Aufwertung der Natur, des Archaisch-Einfachen und der eigenen Vergangenheit zurück – diese neue Ästhetik wird in England vom Handelsbürgertum und vom Landadel getragen. Der von Bodmer 1732 übersetzte Milton kannte bereits altenglische Texte: Die Anfänge des patriotisch-historischen Literaturbetriebs sind in England zu suchen und beeinflussen von dort den Kontinent. Mit dem Einbringen der eigenen Vergangenheit übernimmt Bodmer ein neues Bestätigungsmuster, das die Vergewisserung einer bürgerlichen Identität im Rahmen der traditionsstiftenden Beschäftigung mit der Regionalgeschichte leisten soll. Daß mit Minnesang und Epos Zeugnisse einer ausgesprochen höfischen Kultur diesem bürgerlichen Verständnis dienten, störte nicht weiter und wurde von der Projektion, im Mittelalter habe es eine die Stände umschließende ideale Einheit im Zeichen der Kunst gegeben, überlagert: Die nichtadligen Berufsdichter seien vom Adel nicht nur unterstützt worden, sondern die Fürsten seien selber als Dichter aufgetreten,<sup>21</sup> zudem galt das alte deutsche Königtum als Gegenbild zur absolutistischen Herrschaft der Gegenwart. So hat Bodmer auch kein Bedürfnis nach der „Volksdichtung“ des 16. Jahrhunderts, wie sie im Sturm und Drang aktualisiert wird, die Glorifizierung des Hans Sachs durch Goethe von 1776 deklariert er als „Unverschämtheit“<sup>22</sup>.

Die patriotische Motivation der mittelalterlichen Studien Bodmers behinderte die Rezeption seiner Veröffentlichungen außerhalb der helvetischen

Region nicht: Das schweizerisch funktionalisierte „englische“ Verständigungsmuster war mittlerweile überall aufgegriffen worden, und in diesem Rahmen ließen sich die mittelalterlichen Texte universell als „einfach“ und „ursprünglich“ verstehen.<sup>23</sup> Bodmer wollte auch die Lieder „wieder“ im ganzen Deutschland verbreiten und verstand sich sozusagen als reziproker Manesse bzw. Hadloub, die die Lieder aus dem ganzen deutschsprachigen Bereich gesammelt hatten.<sup>24</sup> Allenfalls in der Ablehnung von Übersetzungen, die er als Trivialisierungen ansieht, da die Wörter abgesunken und in ihrer Bedeutung verdunkelt seien, wirkt sein Regionalismus im weiteren deutschsprachigen Raum rezeptionshemmend, denn die Schweizer hatten ja tatsächlich einen unmittelbaren Zugang zur alten Sprache – kein Zufall, daß Schöpflin und Scherz zufrieden waren mit den ›Proben‹, Wieland aber und Herder für Übersetzungen plädierten<sup>25</sup> und auch Goethe die ›Minnesinger‹ nicht rezipierte, weil man ihre Sprache erst hätte lernen müssen.<sup>26</sup> Der Übersetzungsversuch, den Bodmer am ersten Lied des Manesse-Codex, Kaiser Heinrichs ›Ich grüeze mit gesange die süezen‹, unternahm, wurde 1745 publiziert,<sup>27</sup> er verwendet mit dreihebigen, reimlosen, weiblich kadenzierenden Zeilenhebern, einem der Lieblingsmetren der Anakreontiker (z. B. Johann Wilhelm Ludwig Gleim, ›Versuch in scherzhaften Liedern‹, II, Berlin 1745), auch das Vokabular der Gleim und Hagedorn, wenn er schreibt „wer dies Liedgen Vor meinem Mädchen singet ...“ (mhd.: „Swer nu disiu liet singe vor ir“), und anakreontische Reminiszenzen bestimmen das Mißverständnis von „Waz gît mir darumbe diu liebe zu lône?“ („Was gibt mir die Geliebte dafür [Intensität, Beständigkeit der Liebe, Ertragen des Leides] zum Lohn?“): „Was giebt die Liebes-Göttin zum Lohn für meine Treue?“ Eine solche leicht poetisierte Übertragung wäre bestimmt eine Verständigungshilfe gewesen, hätte sich aber doch an die Stelle des Originals gesetzt, ohne es (wie er es mit seinen epischen Nachschöpfungen wollte) ersetzen zu können – daher unterließ er wohl weitere Versuche.

Bodmer beschäftigte sich ja keineswegs kontinuierlich mit mittelalterlicher Literatur, er verstand sich mindestens so sehr als Dichter des Neuen wie als Herausgeber und Bewahrer des Alten. In seine intensive Beschäftigung mit Homer, die Anfang der fünfziger Jahre begann (›Fragmente in der erzählenden Dichtart‹, 1755) und eine Konsequenz seiner Milton-Übersetzung und der eigenen „Miltoniade“ (›Noah‹, 1750/52) war, kam 1755 ein Brief von Jakob Hermann Obereit, der ihm den Fund einer altdeutschen Epenhandschrift ankündigte und gleich eine Parallele zwischen „den alten poetischen Griechen und Schwaben“ herstellte.<sup>28</sup> Als Bodmer die Handschrift studiert hatte, zog er den entsprechenden Vergleich und sprach brieflich von einer „Art von Ilias“ – eine poetologische Einordnung, die oft nachgesprochen und später, als Homer (und nicht mehr Vergil) als größter Epiker galt, im national-literarischen Sinne idealisierend interpretiert wurde.



Bodmer hat ihn selbst immer wieder bemüht als Beweis der «naiveté», der „Einfalt“ des Sprechens „mehr aus dem Herzen als aus dem Witze“ – kurz des Gegenübers von Natur der Alten und Künstlichkeit der Modernen, die „rohe [d. h. ursprüngliche], obgleich einfältige, unschuldige Sitten und Erzählungsarten“ nicht mehr schätzen.<sup>29</sup> Deshalb bedeutet der Ilias-Vergleich bei ihm auch keine absolute Aufwertung des ›Nibelungenlieds‹, sondern nur eine relative: Als klassisches Muster der Gattung Epos galt Vergils ›Aeneis‹, Homer war erst von den Engländern im Rahmen der Programmatik von Natur und Kunst, auf die sich Bodmer ja *expressis verbis* bezieht, als alternatives Vorbild eingebracht worden. Insgesamt beurteilt er nicht nur den Darstellungsmodus, sondern auch die Charaktere im ›Nibelungenlied‹ positiv, ja stellt sie sogar über Homer und findet hier „Empfindungen von Ehre, Großmuth, und Redlichkeit, die wir bey Homers Helden nicht in demselben offenkundigen Lichte antreffen“<sup>30</sup>. Vor allem aber modifizierte er seine Textausgaben im Sinne der homerischen Poetik: Er verzichtete auf den ersten Teil, der zu viel Wunderbares enthielt und zu wenig stringent erzählt war (Beginn im zweiten Teil mit der Ankunft in Bechelâren), und konnte das so gewonnene homerische Epos ›Chriemhilden Rache‹ betiteln (1757) – schließlich hatte auch Homer seinen Stoff entsprechend konzentriert.<sup>31</sup> So bekam er eine Folge von sich steigernden Kämpfen, die allerdings immer noch Züge „der kindischen Neigung zu dem Uebersteigenden und dem falschen Wunderbaren“<sup>32</sup> aufwies. Deshalb schuf er 1767 eine Hexameterbearbeitung ›Die Rache der Schwester‹, die im Sinne des antiken Epos modifiziert war und auch moralisch-ethische Retuschen enthielt.<sup>33</sup> Vierzehn Jahre später bearbeitete er drei Episoden aus dem fehlenden Teil in Balladenform: ›Sivrids mordlicher Tod‹, ›Die wahrsagenden Meerweiber‹ und ›Der Königinnen Zank‹<sup>34</sup>, und das „Wunderbare“ der Meerweiber war unter Hinweis auf Shakespeare (Hexen im Macbeth!), der ihm als einer der Kronzeugen der „neuen“ Ästhetik galt, gerechtfertigt worden: Für die Neugestaltung hatten Bishop Percys ›Reliques of Ancient English Poetry‹ von 1765 Pate gestanden – er hatte in den Jahren 1777 und 1784 fünfundzwanzig bzw. dreizehn Texte aus dem 1. und 2. Band der ›Reliques‹ übersetzt.<sup>35</sup> Auch die Ossian-Balladen dürften anregend gewirkt haben, denen Bodmer sonst skeptisch gegenüberstand: Doch hatte 1781 für ihn, wie für Werther, im Prinzip der „Ossian . . . den Homer verdrängt“.

Es zeigt sich, daß das mittelhochdeutsche Epos schlechter in die Poetik der Zeit zu integrieren war als die Lyrik – es verwendete das „Abenteuerliche und Unglaubliche“, also das „Wunderbare“, nicht nur im Rahmen des Wahrscheinlichen, sondern im Übermaß, so daß Bodmer in der Einleitung zu seiner Teilausgabe des ›Nibelungenliedes‹ feststellte, man könne nicht alles veröffentlichen, sondern müsse, um „für den Ruhm des schwäbischen Zeitpunktes“ zu sorgen, „eine reife und einsichtsvolle Wahl“ beachten:

„Das Ausnehmende in dieser alten Literatur ist eben nicht im Ueberflusse übrig.“<sup>36</sup> Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹ und ›Willehalm‹ wurden daher gar nicht erst ediert, sondern gleich in „homerisierten“ Hexameter-Umschöpfungen veröffentlicht (1753 und 1774), und Hartmanns von Aue ›Iwein‹ in Balladenform umgegossen (›Fabel von Laudine‹, 1780). Für sich jedoch sammelte er ohne diese Skrupel mittelalterliche Epen in Handschriften: Hartmanns ›Armen Heinrich‹ in Breitingers Kopie nach der (1870 verbrannten) Straßburger Handschrift, Gottfrieds von Straßburg ›Tristan‹ mit der Fortsetzung Heinrichs von Freiberg, auch Hartmanns ›Iwein‹ (bei ihm noch ›Twein‹) nach der Florentiner Handschrift, Heinrichs von Veldeke ›Eneit‹ nach dem Gothaer Codex, die Goethe ihm zukommen ließ, den ersten Teil des ›Nibelungenliedes‹ nach der Handschrift A, die er statt der im Schloß Hohenems erbetenen Handschrift C erhalten hatte (die Grundlage seiner Edition gewesen war).<sup>37</sup> Anscheinend besaß er auch Strickers ›Karl‹ (Brief vom 8. November 1780). Die Abschriften überließ er seinem Schüler Myller zur Publikation und erlebte die Genugtuung, kurz vor seinem Tod den ersten Band von dessen ›Samlung deutscher Gedichte aus dem XII., XIII. und XIV. Jahrhundert‹ in Händen zu halten.

In seinen Studien zur altdeutschen Literatur beschäftigt sich Bodmer vorwiegend mit zwei Aspekten: den allgemeinen Entstehumständen und dem Nutzen der Texte für die Gegenwart. Bei den „Moralische[n] und physicalische[n] Ursachen des schnellen Wachstums der Poesie im dreyzehnten Jahrhundert“ (›Neue Critische Briefe‹, X, XI, 1749) appliziert er Blackwells Thesen zu Homer von 1735 auf die mittelalterliche Literatur und kommt daher zu wichtigen Einsichten: daß der Minnesang eine höfische Gesellschaftsdichtung war, die von nicht-seßhaften Berufsdichtern (aber auch von Adligen selbst) mündlich vorgetragen wurde.<sup>38</sup> Die Abhängigkeit der mittelhochdeutschen Lyrik von der provençalischen Dichtung erkennt er aufgrund des Vergleichs mit ins Italienische übersetzten Trobador-Liedern in der Ausgabe von Mario Crescimbeni, ›Storia della vulgar poesia‹, von 1710 und stellt sogar die Vermutung der bis in die Gegenwart diskutierten „arabischen These“ auf (›Neue Critische Briefe‹, X, S. 61). Auch daß die Artusepen auf romanische Vorbilder zurückgehen, erkennt er, sucht diese aber fälschlich ebenfalls in Okzitanien. Eine Kuriosität bleibt demgegenüber die Anwendung der schon aus der italienischen Renaissance bekannten „Klimatheorie“ (eine Art früherer Milieutheorie) auf das 13. Jahrhundert.<sup>39</sup> Sein didaktisch-pädagogisches Interesse ist oben schon besprochen, hinzu kommt eine sprachpflegerische und -bildnerische Intention. Die Lieder der alten Sänger könnten ein „Heil- und Erfrischungsbad“ für die Dichtersprache sein (Vorrede, ebd., S. 16). In der alten Sprache erkennt er, wie in der alten Dichtung überhaupt, Einfachheit, Freiheit und Kraft, also das Poetische, das die neue Sprache verloren hat: „Was uns izo undeutlich, zweydeutig und ver-

worren scheint, das war damals klar, begreiflich und leicht.“<sup>40</sup> Bodmer versuchte sich deshalb selbst im Mittelhochdeutschen,<sup>41</sup> schrieb zwei Lieder und siebzehneinhalb Verse als Einleitung seines ›Nibelungen‹-Torsos und setzte mittelhochdeutsche Wörter in seinen Umschöpfungen zunehmend ein.<sup>42</sup> Ob aber schon durch Bodmer mittelalterliches Wortgut der Dichtersprache zugeführt wurde, wird man bezweifeln: Gleim und die Hainbunddichter waren erfolgreicher. Wichtiger als die Vitalisierung der zeitgenössischen Sprache war ihm das sittlich und poetisch Vorbildliche: „Ich suche bei Eschilbach nicht Wurzelwörter . . . ich suche Sitten, petits soins der Ritter für die Damen, Keuschheit der Damen, Zärtlichkeit, Treue, sanfte Neigungen, den Heldenmut zu belohnen; ich suche veras voces ab imo pectore eiectus, Empfindungen, die nicht marquierte, nicht Wortergießungen sind“<sup>43</sup> – den Gegenbegriff der „Herzenergießungen“ setzten sechzehn Jahre später Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck programmatisch als Titel: ›Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders‹ (1796/97).

Ein Interesse tritt bei Bodmer stark zurück: das an den Quellen und den mythischen Grundlagen der Epen, vor allem des Nibelungenliedes – eine Fragestellung, die später die Beschäftigung mit diesem Text dominieren sollte. 1779 nimmt er einen Hinweis auf „norwegische Sagen“ aus seiner Ausgabe von 1757 unter dem Eindruck der altnordischen Renaissance wieder auf, ohne ihm jedoch nachzugehen,<sup>44</sup> denn die „runische literatur“, die „irokessische(n) Poesie der Skalden“, wie sie von den „Klopstockianern“ geschätzt wird, wertet er mit Blick auf seine „altschwaben“ polemisch ab.<sup>45</sup> Hierfür ist eine andere geistesgeschichtliche Tradition wichtig, die sich vor und neben Bodmers Beschäftigung mit dem Mittelalter entfaltete.

In Skandinavien hatte die kontinuierliche Beschäftigung mit der eigenen alten Literatur eine hundert Jahre längere Tradition: 1643 war die Handschrift der Lieder-Edda entdeckt worden, 1665 Teile daraus zusammen mit der Prosa-Edda gedruckt, 1737 wichtige Sagas in den ›Nordiska Kämpadater‹ von Björner veröffentlicht worden. Als gemeinsames Kulturerbe der „alten nordischen und Deutschen Völker“ betrachtet der Altonaer Lehrer und Gottsched-Schüler Gottfried Schütze die alten Texte und versucht u. a. zu beweisen, daß „die alten Teutschen und nordischen Völker weit vernünftiger Grundsätze in der Religion gehabt haben, als Griechen und Römer“ (1751).<sup>46</sup> Im Sinn der „englischen“ Ästhetik sieht er bei den germanischen Barden Sittlichkeit, Ernst und Natürlichkeit – als Gottsched-Schüler ist er allerdings wenigstens ebenso kritisch, was die „romanenmäßige Wunderbarkeit“, die „allzu hitzige Einbildungskraft“ und die „ausschweifend malerischen Züge“ der alten Dichter angeht.<sup>47</sup> Schützes altnordische Studien finden eine breite Resonanz in der Öffentlichkeit, er wird zum Mitglied der Akademien in Berlin, Paris und Kopenhagen ernannt – in letzterer Akademie sind auch Klopstock und Paul Henri Mallet, dessen ›Monuments de la

mythologie et de la poésie des Celtes particulièrement des Anciens Scandinaves« von 1756 Schütze neun Jahre später ins Deutsche übersetzt und damit altnordische Texte erstmals für die deutschen Interessenten zugänglich macht.<sup>48</sup> Etwa gleichzeitig (1764) erscheint die erste deutsche ›Ossian‹-Übersetzung, mit der die bisher angenommene Existenz einer bardischen Literatur (nach Tacitus, ›Germania‹) ihre textliche Grundlage erhielt. Schon 1766 ahmt Schützes Schüler Wilhelm von Gerstenberg in ›Gedichte eines Skalden‹ die Ossianischen Werke nach, und Klopstock ersetzt seit 1767 in seinen Oden die antike durch die germanische Mythologie, seine ›Hermanns Schlacht‹ von 1769 nennt er dann programmatisch „Bardiet“. Aus dem Jahre 1767 stammt sein Gedicht ›Der Hügel und der Hain‹, von dem der Göttinger Hain-Bund den Namen nahm, weil in ihm der teutonische Eichwald („Hain“) über den klassischen Olymp („Hügel“) gestellt wird:

Weck ich aus dem alten Untergange Götter  
 Zu den Gemälden des fabelhaften Liedes auf:  
 So haben die in Teutiens Hain  
 Edlere Züge für mich;  
 Mich weilet dann der Achäer Hügel nicht,  
 Ich geh' zu dem Quell des Hains.<sup>49</sup>

Kennzeichnend für die Barden-Begeisterung (die von Bodmer ja nicht geteilt wurde) ist die „Grenzverwischung“<sup>50</sup> zwischen altnordischer, altenglischer, keltischer und deutscher Literatur: Alles Nicht-Antike und Nicht-Romanische gehörte nach diesem Verständnis zur gleichen anti-klassischen Tradition. Klopstock konnte deshalb 1771 so dichten:

Sie deren Enkel jetzt auf Schottlands Bergen wohnen,  
 Die von den Römern nicht provinzten Kaledonen  
 Sind deutschen Stamms. Daher gehört auch uns mit an  
 Der Bard' und Krieger Ossian,  
 Und mehr noch, als den Engelländern an,  
 Weil ihn, da er  
 Aus seiner Hall' ins Freye kam,  
 Deutschland mit mehr  
 Verehrung, und mit wärmerem Gefühl aufnahm.<sup>51</sup>

Deutschland konnte ihn als nicht romanisiertes Land eher aufnehmen als die englische Nation, die von den Römern „provinzt“ und deren Sprache später stark französisch überformt war.

Um die altdeutsche Dichtung allerdings hat sich Klopstock kaum gekümmert, Bodmer nur kurz für die ›Proben der altschwäbischen Poesie‹ gedankt, anscheinend (nur?) das erste Lied gelesen und sich zur ›Ode an Kaiser Heinrich‹ (1764) von einigen Gedanken inspirieren lassen,<sup>52</sup> vom ›Nibelungenlied‹ sogar überhaupt keine Notiz genommen, weswegen er von

August Wilhelm Schlegel gerügt wurde.<sup>53</sup> Das literarisch-wissenschaftliche Organ dieser frühen Nordistik wurde seit 1791 die Zeitschrift ›Bragur. Ein litterarisches Magazin der Deutschen und Nordischen Vorzeit‹ – hier veröffentlichten u. a. Klopstock und Herder, Wieland (!) und Gleim, die Wiener Denis und Michaeler, der Elsässer Oberlin und viele andere. Der Herausgeber Friedrich David Gräter verzeichnete im 2. Band alle Erscheinungen zur nordischen Literatur bis 1788, da er aber am „Alterthum des ganzen vaterländischen Stammes“ (I, Vorbericht; S. 2) interessiert war, publizierte er auch Minnesang-Nachdichtungen und Handschriftenfunde (Kleine Heidelberger, Kolmarer Handschrift) – ein ähnliches Spektrum, wie es die späteren germanistischen „Fachzeitschriften“, die ›Altdeutschen Wälder‹ und dann noch die ›Zeitschrift für deutsches Alterthum‹ von Moriz Haupt umfaßte.<sup>54</sup> In der Tradition der „germanischen“ Dichtung wurde die literarische Rezeption der ›Nibelungen‹ in der Folge stark von dem Bezug auf die nordischen Quellen und ihre Mythen geprägt: über Friedrich de La Motte-Fouqués Triologie ›Der Held des Nordens‹ zu Wagners ›Ring des Nibelungen‹<sup>55</sup>, die mehr auf den Edda-Quellen als auf dem deutschen ›Nibelungenlied‹ basieren, weil die altnordischen als der mythischen Urgestalt näher betrachtet wurden.

Die Ausgabe, die der Bodmer-Schüler Christoph Heinrich Myller (die y-Schreibung geht auf eine Anregung Bodmers zurück) 1782 vom ›Nibelungenlied‹ veranstaltete, war zwar von seiner eingestandenen geringen Erfahrung im Mittelhochdeutschen einerseits und seiner mangelnden editorischen Kompetenz andererseits beeinträchtigt,<sup>56</sup> bildete aber die Grundlage für die Kenntnis des Liedes über Friedrich Heinrich von der Hagens „Erneuerung“ von 1807 hinweg, die auf der Basis eben dieses Textes erfolgte, mit Korrekturen aus der Münchner Nibelungen-Handschrift, die ihm immerhin die richtige Einteilung in Langzeilen-Strophen vermittelte;<sup>57</sup> auch seine mittelhochdeutsche Ausgabe von 1810 blieb noch bei der gleichen Textgrundlage – erst 1816 löste er sich von ihr mit seiner Edition der Handschrift B: ›Das Nibelungen Lied zum ersten mal in der ältesten Gestalt aus der St. Galler Handschrift‹. Myllers Erstedition hatte aus zwei Gründen Erfolg gehabt: Sein Subskriptionsverfahren bringt das Buch in fürstliche und gelehrte bürgerliche Büchersammlungen und Universitätsbibliotheken,<sup>58</sup> und mit Johannes von Müller findet er in den ›Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen‹ von 1783 einen Rezensenten, der bei aller Kritik am Herausgeber für das Werk das Gleiche leistet „wie Lessings 17. Literaturbrief für die Erkenntnis Shakespeares“<sup>59</sup>. Der Kasseler Bibliothekar sprach später von der „Teutschen Ilias“ (S. 14), die das ›Nibelungenlied‹ durch eine geeignete Bearbeitung („seiner antiken Gestalt ohne Schaden“, Rezension) werden könnte: Der Ilias-Vergleich, der von Bodmer zur poetologischen Charakterisierung gebraucht worden war, bekommt hier erstmals seinen national-

literarischen Gehalt, mit dem – im Sinn von Herders Vorstellung der relativen Gleichrangigkeit aller Literaturen – auch der deutschen ein Gründungs-Epos wie der griechischen (und lateinischen) zugesprochen werden sollte.<sup>60</sup> Wenn August Wilhelm Schlegel dann von der „Ilias des Nordens“ spricht, tut er es im Sinn der Zusammengehörigkeit der germanischen Literaturen, in Absetzung von den antiken und romanischen.

Die weiteren mittelhochdeutschen Texte, die Myller abdruckte, riefen, weil sie als bloße Textwiedergaben ohne Erläuterungen und Glossar unzureichend erschlossen waren, anders als die Nibelungenlied-Edition keine Vorgänger hatten (außer Bodmers wirkungslos gebliebenen Wolfram-Umschöpfungen von 1753 und 1774 und der ›Fabel von Laudine‹ von 1780) und keinen Rezensenten vom Rang Johannes von Müllers fanden, weniger Resonanz hervor. Es waren außer dem ›Nibelungenlied‹ die ›Eneid‹ Heinrichs von Veldeke, Johannes' von Konstanz ›Minnelehre‹ (›Got Amur‹), Wolframs ›Parzival‹, Hartmanns ›Armer Heinrich‹, Konrads von Würzburg ›Herzmaere‹ (›Von der minnen‹) und zwei weitere Mären aus der Straßburger Märenhandschrift im ersten Band, der zweite enthielt Gottfrieds ›Tristan‹ mit der Fortsetzung Heinrichs von Freiberg, Konrad Flecks ›Flore und Blanscheflur‹, Hartmanns ›Iwein‹ und Freidank sowie Lieder aus der Jenaer und der Weingartner Liederhandschrift. Der dritte Band blieb unvollständig und brach nach der ersten Lieferung in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹ (V. 25245) ab; Erduin Julius Koch sollte das Weitere zum Druck bringen, gelangte jedoch nie dazu. Gottfrieds ›Tristan‹ las man bis zur Ausgabe Eberhards von Groote (1821, mit der Fortsetzung Ulrichs von Türheim) in Myllers Edition – so auch August Wilhelm Schlegel für seine Berliner Vorlesungen 1803/1804), fast ebenso lange den ›Parzival‹ (Lachmann 1820), dem der ›Iwein‹ 1827 in kritischer Ausgabe folgte (Benecke/Lachmann) – vorausgegangen war der ›Arme Heinrich‹ der Brüder Grimm (1815). Über sechzig Jahre mußte man auf einen neuen Konrad Fleck (1846) und die ›Eneid‹ (Ettmüller 1852) warten, und erst 1858 war Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹ in der Ausgabe Adalbert von Kellers greifbar. Allerdings darf man nicht vergessen, daß die Edition mittelalterlicher Texte ein großes verlegerisches Risiko war – selbst der mit einer textnahen Nacherzählung von Wilhelm Grimm versehene ›Arme Heinrich‹ verkaufte sich schlecht,<sup>61</sup> und die weiteren genannten Editionen wandten sich an den kleinen Kreis der Spezialisten oder ganz speziell Interessierten: Richard Wagner hatte in seiner Dresdner Bibliothek die Grimmsche Ausgabe des ›Armen Heinrich‹, Benecke/Lachmanns ›Iwein‹ und Lachmanns Wolfram-Ausgabe von 1833 – dazu eine Fülle von Texteditionen der dreißiger und vierziger Jahre, dazu auch die ›Zeitschrift für deutsches Alterthum‹ seit ihrem ersten Jahrgang.<sup>62</sup> Vor und über allen Gelehrten wurde Wagner ja auch zum wirkmächtigsten „Mittler des Mittelalters“<sup>63</sup>.

Aus der Generation von Bodmers Schülern sind noch zwei Editoren zu nennen: Wilhelm Johann Christian Casparson in Kassel, der Herausgeber von Wolframs ›Willehalm‹ (1781/84), und Karl (Josef) Michaeler in Wien, der 1786 Hartmanns ›Iwein‹ ediert und übersetzt hat. Casparson lehrte am Carolinum und Fridericianum in Kassel und war Mitglied der „Gesellschaft der Alterthümer“, in der Martin Ernst von Schlieffen, einflußreicher Staatsminister, besonders anregend wirkte. Er hatte Bodmers ›Nibelungen‹-Torso studiert und das Deutsche in der Erzählung und der Sprache gerühmt.<sup>64</sup> Johannes von Müller wurde auf seine Initiative hin nach Kassel geholt.<sup>65</sup> Er veranlaßte den Landgrafen Friedrich II. zur Übernahme der Kosten der ›Willehalm‹-Publikation – in der Ankündigung der Ausgabe wird der regierende Fürst als „Enkel“ von Wolframs Mäzen Hermann von Thüringen apostrophiert und der Auftraggeber der abgedruckten Kasseler Handschrift, Heinrich der Eiserne von Hessen, entsprechend als „Anherr“<sup>66</sup>. Die Beschäftigung mit altdeutscher Literatur wird also einem neuen feudalen Repräsentationsanspruch dienstbar gemacht, der sich in der Pflege der „Alterthümer“ äußert<sup>67</sup> (der Landgraf erließ 1780 ein Gesetz, das Vernichtung oder Ausfuhr von „Alterthümern“ verbietet), in der Einrichtung einer Akademie der Bildenden Künste, wo u. a. Johann Heinrich Tischbein wirkt, der eines der ersten „historischen“ Mittelalterbilder gemalt hat,<sup>68</sup> und der Einrichtung des ersten öffentlichen Museums auf dem Kontinent, in dem die Kunstschatze der landgräflichen Sammlung, noch vermehrt, zugänglich gemacht werden. Diese Maßnahmen, zu denen auch die Verbesserung der Schulverhältnisse mit dem Ausbau des Carolinums zu einer Art Universität gehört, sollen in der Aufnahme „civilier“ Selbstvergewisserungsmuster integrierend auf die absolutistische Ständegesellschaft wirken – welche Rolle für ein bürgerlich-republikanisches Selbstverständnis die Ablehnung der latinisierenden französischen Hof-Ästhetik und -Poetologie spielt, hatten wir bei Bodmer gesehen.<sup>69</sup> So ist auch die aristokratisch-repräsentativ funktionalisierte Mittelalterbeschäftigung, die bei Casparson noch kloppstockisierende Barden-Dramen hervorbrachte, in der Aufnahme mittelalterlicher Texte im Grunde von Bodmers Konzeption abhängig – Casparson korrespondierte für seine Ausgabe auch mit ihm<sup>70</sup> und bemühte entsprechend für den ›Willehalm‹ die seit der ›Nibelungen‹-Edition topische Homer-analogie<sup>71</sup>.

Diese wendet der Kustos der Wiener Universitätsbibliothek, Karl Michaeler, auch auf Hartmanns ›Iwein‹ an, den er 1786/87, nach der Ambraser Handschrift vom Beginn des 16. Jahrhunderts, in einer zweisprachigen Edition publizierte. Michaeler kam von der damaligen Nordistik. Er steht in der speziellen österreichischen Tradition der Erforschung des Mittelalters und ist Zeitgenosse und Freimaurer-Logenbruder („Zur wahren Eintracht“) des „Barden“ Michael Denis, der Ossian übersetzte, Liebeslieder im Stile

Gleims schrieb (Mozart sollte 1782 eine seiner bardischen Oden vertonen [K. 386d], aber das war „zu übertrieben schwulstig“ für seine „feinen Ohren“) und einen Katalog der religiösen Handschriften der Wiener Hofbibliothek erstellte.<sup>72</sup> Michaeler hatte seit 1777 als Professor für allgemeine Weltgeschichte in Innsbruck gewirkt und nach einer Schrift ›Welches sind die Grenzen des alten Scandinaviens?‹ (1774) eine Art vergleichender Grammatik der germanischen Sprachen mit Textbeispielen veröffentlicht: ›Tabulae parallelae antiquissimarum teutonicae linguae dialectorum, Moeso-Gothicae, Franco-Theotiscaae, Anglo-Saxonicae, Runicae et Islandicae . . .‹ (1776) und für die mittelhochdeutschen Belege Auszüge aus Bodmers ›Minnesinger‹-Edition und aus der Ambraser Handschrift mit dem ›Iwein‹-Anfang abgedruckt. Darauf drängten ihn verschiedene Persönlichkeiten, darunter Adelung und Wieland, zur Edition des gesamten Werkes.<sup>73</sup> Da Probelesungen mit gemeinsamen Freunden Schwierigkeiten beim Verständnis des Textes ergaben, denkt Michaeler zuerst an erklärende Anmerkungen, entschließt sich aber dann zu einer Parallelübersetzung, da sie den Lektürebeginn an jeder Stelle ermöglicht, den Unterhaltungswert steigert und eine allmähliche Vertrautheit mit dem mittelhochdeutschen Text ermöglicht: „so schicket man sich doch bey einer anhaltenden Erklärung eines größern Stückes, das man mit Vergnügen liest, allmählig überhaupt in die damalige Constructions- und Redensart; man . . . lernet, wie man mit anderswo neu vorkommenden Ausdrücken zu Werke gehen müsse, wenn man auf den Grundverstand derselben richtig dringen will“ (Ausgabe I, S. 70f.). Michaeler versteht seine Übersetzung also als „Erklärung“, er will im Zweifelsfall das weniger „Erkünstelte“ wählen und einer Verdeutlichung den Vorrang vor einer „Verschönerung“ einräumen (S. 73). Das sind Grundsätze, die noch für die heutigen zweisprachigen Ausgaben (etwa des Reclam-Verlages) gelten. Bei Michaeler leiden seine Bemühungen, die er durch Anmerkungen und Erklärungen, vor allem unter Heranziehung von J. J. Oberlins ›Glossarium Germanicum Medii Aevi‹ (1781/84), unterstützt, sehr unter der Textbasis: Die späte Handschrift hat viele Textverderbnisse, die durch Heranziehung des zwei Jahre vorher erschienenen Myllerschen Drucks des ›Iwein‹ hätten gebessert werden können. Aber Michaeler kannte ihn nicht und hatte auch keinen Kontakt mit Bodmer aufgenommen – das Prinzip des unkritischen Handschriftenabdrucks stößt hier auf deutliche Grenzen. Michaeler vollzieht nun nicht nur eine Einordnung in die „homerische“ Poetologie im Homervergleich und der Einteilung in zwölf Gesänge, sondern er sieht geradezu eine Vereinigung der Gegensätze, wenn er die Ansprüche der aristotelischen Regelpoetik, der Grundsätze des Horaz und die Vorschriften Boileaus gleichermaßen als erfüllt ansieht (S. 61, 63). Das Wunderbare (Brunnen, Zauberring, Löwe) integriert er mit Hilfe von Herders Konzeption der historischen Relativität, es sei „der Leichtgläubigkeit selbes Zeital-



ters ganz angemessen“ (S. 54). In diesem poetologischen Synkretismus zeigt sich wohl nicht nur die Hilflosigkeit im undifferenzierten Umgang mit dem zeitgenössischen poetologischen Ideenvorrat, um die Beschäftigung mit den alten Texten zu legitimieren, sondern auch eine Pluralität, die mit der Vereinnahmung der mittelalterlichen Literatur in die poetologische und nationale Programmatik in der Romantik verlorengeht. Eine modellbildende Wirkung ist weder von Michaelers Edition und Texterschließung noch von seinem pluralistischen Verständniskonzept ausgegangen, ebensowenig hat seine Veröffentlichung eine poetische Aneignung provoziert.<sup>74</sup> Das lag gewiß einerseits an der Eigenart des Textes, die eine Integration in die zeitgenössische Dichtung kaum möglich machte – erinnert sei an Michaelers Interpretationsprobleme und Bodmers Mißerfolg mit seinen Umschöpfungen –, und andererseits an der umfangreichen Aufbereitung, die eine zusätzliche Form der Aneignung nicht unbedingt provozierte.

Das war anders mit Bodmers ›Minnesinger‹-Editionen, die einerseits bereits auf die anakreontische Poetik zielten, andererseits die Texte völlig unerschlossen ließen – Bodmer hatte es ja bei einem Übersetzungsversuch bewenden lassen. Daß der Minnesang *poésie formelle* ist, blieb Bodmer und den Anakreontikern anscheinend weitgehend verborgen – und zwar weil er formalisierte Situationen und ein Vokabular benutzte, das wohl der klassizistischen und auch der galanten Schreibart nicht entsprach, hingegen viel größere Übereinstimmung mit dem gängigen poetischen Code der „neuen“ Liebesdichtung zeigte. Die Rationalisten sahen den formalen Charakter genau und kritisierten den Minnesang entsprechend – so vor allem Johann Christoph Adelung, der das „Ewige Einerley“ und eine „Armuth des Geistes“ kritisierte,<sup>75</sup> und von der Genie-Ästhetik her gab es ebenfalls entsprechende Einwände: Schiller sprach vom „Almanach der Sperlinge“<sup>76</sup>. Goethe und Herder fanden die Aneignung, die ein Erlernen der alten Sprache voraussetzte, zu mühsam – Herder lobt Bodmer in einem Atemzug für den „Schatz von deutscher Sprache, Dichtung, Liebe und Freude“, den er „der Nazion“ mit der Publikation der ›Minnesinger‹ gegeben habe, und meint dann, „wir . . . sollen noch ein ander Deutsch lernen, um einige Liebesdichter zu lesen – das ist zu viel!“<sup>77</sup>

Nicht zu viel war es vor allem Johann Wilhelm Ludwig Gleim, aber auch den Dichtern des Göttinger Hainbundes gewesen. Der 1772 gegründete Dichterkreis hatte sich Klopstock zum Schutzheiligen erwählt, und von der Bardenschwärmerei fand er auch zu den Minnesängern, weil man bei ihnen ähnliche Ursprünglichkeit der Empfindungen, den Ausdruck von Gefühls-erfahrungen, die den eigenen entsprachen, zu entdecken meinte.<sup>78</sup> Wielands Dichtung galt den Hainbündlern als Gegenbild: eine unaufrichtige Galanterie, gegen die sie, in der Nachfolge Klopstocks, die wahre Äußerung des individuellen Fühlens setzen wollten. Dem entsprach der Hohe Minne-

sang mit seinen Aufrichtigkeitsversicherungen, seinen Exklusivitätsbeschwörungen, dem „Hohen Lied von der Einzigem“, wie G. A. Bürger eine Liedüberschrift 1788 formuliert; wenn er jedoch fortfährt: „in Geist und Herz empfangen am Altare der Vermählung“<sup>79</sup>, so zeigt er damit die Umdeutung höfischer Gesellschaftskunst zur Verherrlichung eines neuen bürgerlichen Ideals: der Integration von Gefühlsintensität und Liebe.<sup>80</sup> Bürger kam durch Gleim zur Beschäftigung mit den Minneliedern und experimentierte, wie er ihm schrieb, mit eigenen Adaptionen.<sup>81</sup> Was er dann veröffentlichte, sind Lieder, in denen lediglich die Erinnerung an das „vor Jahren“ gelesene Gedicht nachklingt (Vorwort zur Ausgabe von 1778). Bürger paraphrasiert in dem genannten Lied eine Strophe Walthers von der Vogelweide:

gern ich in allen dienen sol:  
 doch hân ich mir dise ûz erkorn.  
 ein ander weiz die sînen wol:  
 die lob er âne mînen zorn;  
 hab ime wîs unde wort  
 mit mir gemeine: lob ich hie, sô lob er dort.<sup>82</sup>

Walther greift hier vermutlich einen Konkurrenten (Reinmar) an – aber mit allgemeiner Programmatik: Minnesang ist Frauenpreis schlechthin, der aber im Lob „der“ Dame des Sängers gefaßt wird, weil nur die Projektion der Frauenverehrung auf die eine (Kunst)-Figur die Äußerung von Beständigkeit und Exklusivität ermöglicht. Diese entscheidenden Qualitäten sind mit der Formel „ich – dise – hie“ und „ein ander – sîne – dort“ gefaßt. Bei Bürger heißt es 1774 noch unter dem unmittelbaren Eindruck der Walther-Lektüre:

Jeder Minner hat die Seine  
 Und die Seine lobe, wer da will!  
 Mag er doch in gleichen Weisen  
 Seines Herzens Holdin preisen!  
 Nur die Meine laß' er mir!  
 Lob er dort so lob ich hier (nach Porsch, S. 78).

Bei Bewahrung des Grundgedankens fehlt die Voraussetzung: die Verpflichtung zum allgemeinen Preis der Frau, also die Basis der mittelalterlichen Gesellschaftskunst. In dem genannten Lied hat Bürger die Vorstellung „ich – die Meine, er – die Seine“ weiterentwickelt<sup>83</sup>:

Singt mir nicht das Lied von andern!  
 Andre sind nicht für mich da:  
 Sollt ich auch, gleich Alexandern,  
 Durch die Welt erobernd wandern,  
 West- und osthin, fern und nah.  
 Andre füllen andrer Herzen  
 Andre reizen andrer Sinn.

Wann ich erst ein andrer bin,  
 Dann sind andrer Lust und Schmerzen  
 Mir Verlust auch und Gewinn.

Hier erscheint der Gedanke „ich – die Minne“ in der Vorstellung vom Identitätsverlust („Wann ich erst ein andrer bin“), der als Auseinandersetzung mit dem anakreontischen Konzept des Liebeständelns unter dem Gebot des Immer-verliebt-sein-Müssens zu verstehen ist. Der Liebeswechsel scheint vorstellbar, wird aber abgewiesen. Bürger behält von Walther nur den allgemeinen Gegensatz „die Eine – die Andre“, der in so ziemlich allen Liebesliedern existiert. Andere Dichter des Hains bleiben näher an ihren Inspirationsquellen – so Hölty in seinen beiden Nachdichtungen, darunter der von Walthers ›Sô die bluomen ûz dem grase dringent‹ (L. 45, 37; das zweite ist das patriotisch rezipierte ›Ir sult sprechen willekomen‹, L. 56, 14).

Es ist ein halbes Himmelreich,  
 Wenn Paradiesesblumen gleich,  
 Aus Klee die Blumen dringen,  
 Und wenn die kleinen Vögellein,  
 Im Garten hier, und dort im Hayn,  
 Auf grünen Bäumen singen.

Doch bas ist noch ein reines Weib,  
 Von Seele gut, und schön von Leib,  
 In ihrer Jugendblüthe.  
 Wir laßen alle Blumen stehn,  
 Das liebe Weibchen anzusehn,  
 Und freun uns ihrer Güte.

Neben der Bundessignatur „Hayn“ (Z. 5) fallen im Vergleich zu Walther auf: der Verzicht auf die ständische Komponente (aus der adligen Dame, „adeliu frouwe“, wird ein „Weib“), die Einführung der Leib-Seele-Formel (während dem mittelalterlichen Dichter das ausführlich vorgestellte Äußere einschließlich der ständischen Kleidung das Innere programmatisch mitumschließt) und die Gefühlsintensivierung durch das Hypokoristikon „Weibchen“ und „(wir) freun uns ihrer Güte“<sup>84</sup>, während bei Walther die edle Frau nur staunend angeschaut wird – als gesellschaftlich akzeptierte Huldigung. Die Herstellung des Gefühlsaspekts, der bei Walther gegenüber dem Formalen (Wettstreit zwischen Mai und Dame, der Dichter als Parteigänger) eine geringe Rolle spielt, ist typisch für die Minnesang-Rezeption des „Hains“, der ja gerade die Echtheit des Gefühls in den alten Liedern gesucht hat. Begreiflich, daß die Lieder, die die Suggestion „erlebten“ Gefühls am stärksten vermitteln (und auch heute noch gegen diese Rezeption nicht gefeit sind<sup>85</sup>) besonders rezipiert werden: Walthers ›Mädchenlieder‹, darunter das ›Lindenlied‹ L. 39, 11.<sup>86</sup> Johann Martin Miller hat es 1772 als Vorlage für

sein ›Lied‹ bemüht. Walthers Lied ist ein Frauenmonolog, der Elemente der Pastourelle benutzt, aber gerade die gattungstypische Situation des verführten Mädchens meidet, vielmehr durch den Mund der Sprecherin eine Vision von einer von ständischen Ungleichheiten und anderen gesellschaftlichen Zwängen freien Liebesbegegnung entwirft.<sup>87</sup> Anders Miller:

Ein schöner, junger Rittersmann  
Schleicht mir den ganzen Tag,  
Vom allerersten Morgen an  
Bis an den Abend, nach.

Miller inszeniert den Rahmen der Pastourelle, den Walther voraussetzt, aber nicht ausdrücklich thematisiert. Daher wird bei ihm das Moment der Verführung wieder deutlich:

Ich aber meid' ihn für und für  
Und fieh' ihn überall,  
Weil es mit vielem Ernste mir  
Die Mutter anbefahl.

Die Liebe wird in Auseinandersetzung mit der Sitte gezeigt (Figur der Mutter), aber sie überwindet dieses Hemmnis. Dazu muß der „Rittersmann“ erst zeigen, daß es ihm wirklich ernst ist, seine Gefühle durch äußerste Liebesqual beglaubigt sind:

Heut sprach er viel von Angst und Not,  
Zuletzt vom Sterben gar.

Zwar verbietet ihm das Mädchen seine weitergehenden Annäherungen:

Den Mund, so sehr ich's ihm verbot,  
Hat er mir so geküßt ...

und auch das offene Bekenntnis von Walthers Sprecherin

Daz er bî mir læge ...

vermeidet Miller, er nimmt die erotische Deutlichkeit zurück, läßt von der „Stätte, wo ich saß“, dann auch von „unserer Lagerstatt“ sprechen und läßt scheinbar offen, was geschah im dunklen „Hain“ (dem unvermeidlichen). Aus Walthers Utopie einer Liebe im gesellschaftsfreien Raum ist die Verführung eines Mädchens geworden, das nein sagt, aber Ja meint und dabei ganz den Wunschbildern (nicht nur) dieser Zeit entspricht: eine Konventionalisierung durch Eingliederung in die poetischen und sexualpsychologischen Rollen-Traditionen.

Bodmer war nicht gut zu sprechen auf die Göttinger, deren Minnesang-Rezeption auch auf die erwähnten Texte beschränkt blieb und das „zufällige spiel einiger freunde [war], die, indem sie die alten, freylich nicht genutzten

überbleibsel des schwäbischen zeitpunkts miteinander lasen, versuchen wollten, ob man auch nicht einmal ganz in dem geiste der minnesinger dichten, und bei der gelegenheit einige alte wörter retten könnte, die nicht hätten untergehen sollen“<sup>88</sup>. Daß es nicht der Geist der Minnesänger war, in dem sie dichteten, sondern „der Herren eigener Geist“, versteht sich. Bodmer hatte also keinen besonderen Grund zur Dankbarkeit angesichts der eher beiläufigen Beschäftigung mit seinem Lieblingsgegenstand, denn zu recht sah er die Dominanz der Klopstockschen Tradition. In den siebziger Jahren häufen sich darum die „ausfälle auf die Enthusiasten der runischen literatur, die nicht die deutsche ist“, namentlich gegen Klopstock,<sup>89</sup> wegen der Orientierung an der Barden- und Skaldendichtung, die er in eins setzt – von den Anregungen, die sie durch „seine Minnesänger“ empfangen haben, nahm er anscheinend keine Notiz –, er sah sie völlig unter dem Vorzeichen ihrer „nordischen“ (und norddeutschen) Germanenverehrung, die allerdings in ihren Liedern kaum stärker ist als die Beziehung auf die altdeutsche Literatur und sich am ehesten in „ossianischer“ Naturschwärmerei äußert.

Anders war es mit Johann Wilhelm Ludwig Gleim, an dessen Hilfe Bodmer bei der Publikation der ›Minnesinger‹ gedacht hatte und mit dem er in Korrespondenz stand. Es war wohl seine moralisch-didaktische Tendenz, die ihn dem Zürcher angenehmer machte als die „schöngeisterlichen Wildfänge“ (Chr. G. Heyme) aus Göttingen. Im Jahre 1773 veröffentlichte Gleim 46 ›Gedichte nach den Minnesingern‹ und 1779 31 ›Gedichte nach Walter von der Vogelweide‹, denen er im ersten Fall die mittelhochdeutschen Texte jeweils auf der unteren Hälfte der Seite beigab, um damit zu verdeutlichen, daß er seine Texte als Umschöpfungen ansah, beim ›Walter‹ begnügte er sich mit der Angabe der Stellen in den ›Minnesingern‹. In einem Brief an Bodmer hatte er sich schon 1747 über die Aufgaben des Anakreon-Übersetzers geäußert und „Richtigkeit, aber keine Knechtschaft“ gefordert. „Der leichte naive Ton verlangt bisweilen kleine Zusätze, bisweilen eine andere Stellung der Ideen, nachdem die Sprache sich bequemt.“<sup>90</sup> Die Verwandtschaft der Minnesänger mit Anakreon hat er in der Vorrede zu seinen Minnesinger-Gedichten herausgestellt: „daß die Zeiten der sogenannten Minnesinger einen Anakreon, und einen bessern“ aufzuweisen hatten, ist für ihn nur eine rhetorische Frage, und wenn er das 13. Jahrhundert „eine Periode für Geist und Herz, dergleichen wohl nicht leicht in irgendeinem Lande zu finden ist“, nennt, Akademien fordert, die „den Geist, die Sprache, die Sitten ihres Volkes in den ältesten Zeiten, den ihrigen zur Warnung oder zum Muster vorstellten“ (S. 3–5), so erfüllt er ganz die von Bodmer gesetzten Vorgaben. So hat er auch das Gedicht von König Wenzel von Böhmen nachgedichtet, in dem es heißt: „Ich brach der rosen niht und hat ir doh gewalt“, ein Bild, das Bodmer schon fasziniert hatte als Äußerung einer vermeintlichen Souveränität des begehrten, aber selbstbeherrschten Mannes: Die

Zeitgenossen sollten sich an der „fanatischen Liebesprobe“ ein Beispiel nehmen, bei der sie „eine Nacht in dem Bette der Geliebten und zunächst an dem Schoosse der Wollust zubrachten, ohne daß sie die Blumen gebrochen hätten, die sie in ihrer Gewalt hatten“<sup>91</sup>. Gleim geht hier mit dem mittelalterlichen Gedicht sehr frei um und übernimmt nur den Gedanken des freiwilligen erotischen Verzichts, der dort theoretisch abgehandelt wird („Diu ganze liebe das besneit / Und ouch ir kiuschiu werdekeit“ – „Die vollkommene Liebe verhindert dies und daneben die Würde ihrer Keuschheit“). Er macht eine Schäferszene daraus, und aus dem Motiv des keuschen Beilagers (das trobadoreske und minnesängerische Tradition hat) wird der anakreontische Kußraub:

Unter ihren lieben Schafen,  
Fand ich eine Hirtin schlafen,  
Zucht und Unschuld im Gesicht,  
Ihre rothen, zarten, süssen  
Losen, lieben Lippen küssen  
Konnt ich nicht (S. 21).

Die entsprechende Integration in die Vorgaben der zeitgenössischen Liebesdichtung (und dazu gehören die Anrufungen der Genien, der Musen, der Liebesgötter) finden wir auch bei Liedern, die näher am mittelhochdeutschen Text bleiben. Gleim hat wie Hölty Walthers ›Sô die bluomen ûz dem grase dringent‹ zweimal als dichterischen Vorwurf genommen. Beim ersten Lied ›An die Schönen‹ (Nr. 25) überträgt er die ersten sieben Walther-Verse, den Natureingang, recht sinnetreu. Wenn aber Walther das Wettstreitmotiv (Natur gegen Frauenschönheit) einführt, macht Gleim eine konventionelle Verlassenheitsklage daraus:

Und von euch, ihr Schönen, keine  
Hin mich winkt, in ihren Hayn [!],  
Wenn ich dann, so ganz allein,  
Auf dem Anger sitz' und weine,  
Kan's denn, kan's denn anders seyn? (S. 48)

Im zweiten Lied, ›Das schöne Weib‹ (Nr. 26), wird dann das Wettstreitmotiv mit sprachlichen Anklängen an Walthers Strophen 2 und 3 exponiert (die beiden letzten Zeilen übertragen die entsprechenden von Walthers Strophe 2):

Den May, so schön, so prächtig, wie itzunder,  
Sah ich, in meinem Leben nicht,  
Er bringt uns alle seine Wunder  
Der Schönheit, vor's Gesicht!  
Und doch, was ist so schön,  
Als unsrer Winli schlanker Leib?  
Wir lassen alle Blumen stehn,  
Und gaffen an, das schöne Weib! (S. 49)

„Unsere Winli“, das ist Anna Luise Karsch, die er unter diesem Decknamen (aus mhd. *wine* = Geliebte[r]) häufig bedichtet. Das Lied enthält dadurch eine gemeinschaftsstiftende Komponente in Gleims weitem Freundes- und Dichterkreis. Der Kult des sozialisierenden Gefühls in der Intensivierung der persönlichen Beziehungen, wie er für die Dichtung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts charakteristisch ist, äußert sich in Zueignungen einzelner Gedichte: ›An seine Freunde‹, ›An Hillmar‹ (topischer nordischer Name), ›An seine Gemahlinn‹ (die „für Tisch und Küche“ – Mißverständnis von mhd. *kiusche* – zuständig ist), ›An das Fräulein Sunnemann‹<sup>92</sup>. Die Vereinnahmung der Gedichte, die „zum Besten zweyer armen Mägdchen“ verkauft werden, in den sentimentalischen Kult eines empfindsamen Zirkels erreicht damit ihren Höhepunkt. Zu diesen Vertrautheiten stiftenden und Isolation überwindenden Strategien gehört auch die spezifische Religiosität dieses pietistisch bestimmten Kreises. Sie findet ihren Ausdruck ebenfalls in einer Minnesinger-Adaption: dem ›Morgengesang‹ (S. 24 f.) nach dem weltlichen Tagelied König Wenzels von Böhmen. Es ist ein Morgenchoral geworden in der sechszeiligen Strophe des Nicolaischen Liedes „Wie schön leuch't uns der Morgenstern“ und nimmt die Situation zum Anlaß eines Morgengebets mit biblischen Anklängen:

Wohlauf, zu fröhlichem Gesang!  
 Aus einem Munde: Gott sey Dank,  
 Er hat uns Seyn gebothen!  
 Und alles war auf sein Gebot:  
 Er ist, er ist, er ist der Gott  
 Der Lebenden und Todten.

Während der mittelalterliche Autor die Liebenden zum Abschied nach der Liebesnacht aufruft, schickt der pietistische Lutheraner den „träge(n) Schläfer“ zur Arbeit, er muß „sein Brod . . .“ (S. 25) verdienen. Arbeitsamkeit der Arbeitsfähigen wird eingefordert. So wird das fremde Genre des erotischen Tagelieds ungeniert in ein vertrautes – und gemeinschaftsstiftendes – Genre, den lutherischen Choral, umgeschrieben. Dreißig Jahre später<sup>93</sup> versucht Ludwig Tieck gerade das Gegenteil: die Gedichte in einem Schwebezustand zwischen Fremdheit und Vertrautheit zu halten: 1803 veröffentlichte er seine ›Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter‹.

Schon um 1795 hatte er sich alten Texten, den deutschen „Volksbüchern“ des späten 15. und 16. Jahrhunderts zugewandt (s. u.), seit 1801 beschäftigte er sich mit der Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts, arbeitete an einer Umschöpfung des Nibelungenlieds, wollte sich ›Parzival‹ und ›Titurel‹ und das ›Heldenbuch‹ vornehmen.<sup>94</sup> Aus diesen Vorhaben wurde wenig, hingegen trug die Beschäftigung mit Bodmers ›Minnesingern‹ Früchte. In der programmatischen Vorrede wird der völlig neue Rezeptionskontext deutlich.

Statt, wie bisher, zu behaupten, „daz geschicht-, sprach- und sittenforscher mannichfaches daraus ziehen könnten“ (und, zu ergänzen: der Mitwelt zum Muster geben), will er „dafür desto fester an ihrer seele und herzlichen süsze . . . hangen“ – so Jacob Grimm über Tiecks Ansatz.<sup>95</sup> Die „seele“ der Lieder, das ist nichts Anderes als ihre Teilhabe an der „Eine[n] Poesie, Eine[n] Kunst“, ihre Zugehörigkeit zu dem „heilige[n], unbekante[n] Land“ (S. I): „es giebt doch nur Eine Poesie, die in sich selbst von den frühesten Zeiten bis in die fernste Zukunft . . . ein unzertrennliches Ganze ausmacht“ (S. II). So kann jeder Freund der Poesie sie aus dem „Gemüth selbst in allen seinen Tiefen“ verstehen, denn ihre Geschichte ist die der menschlichen Seele selbst. Tieck steht mit diesem romantischen Poesiebegriff in engster Verbindung mit den Vorstellungen von Novalis und Friedrich Schlegel, mit denen er seit 1799 in Jena intensiven Kontakt hatte. Die zeitliche Distanz zu den alten Texten ist also aufgehoben für den, der sich durch die „Kenntniß der Italiänischen, Spanischen, Deutschen, Englischen und Nordischen Poesie“, ja durch „die Lieder des Orients“ mit der „Einen Poesie“ vertraut gemacht hat (S. III). Der Primat des Poetischen führt dazu, daß die Lieder möglichst wenig verändert werden, die Form, die Reime als das Musikalische müssen erhalten bleiben: Im „Gefühl des Ganzen“ ist ein intuitives Verstehen möglich, ja gerade die Scheu, die ästhetische Eigenart zu verändern, sie durch Veränderungen und Umschöpfungen zu beschädigen, setzt eine „innigere“, d. h. aus dem „gemüth“ entspringende Verständnismöglichkeit frei: „Ich habe immer die Melodie der Lieder deutlich zu machen gesucht“, sagt Tieck (S. XXVI), und im Schlußgedicht heißt es:

Also muß ein liebes Singen  
 Innig  
 Wie es flüchtig geistig schwebet,  
 Kaum bewußt sich daß es lebet,  
 Das geliebte Herz durchdringen (S. 283).

Gegenüber dieser Erfahrung sind die Forderungen nach grammatischer Richtigkeit und Wortverständlichkeit zweitrangig: Wörter, „die wir noch, nur in einem etwas veränderten Sinne gebrauchen, oder deren Bedeutung sich leicht aus der Analogie errathen läßt“ (S. XXVII), hat Tieck daher beibehalten, nur in neuhochdeutsche Lautformen umgesetzt. So meint er, „daß ihm die Leser auf halbem Wege entgegen kommen sollen, so wie er ihnen halb entgegen geht“ (ebd.).

Die Auswahl umfaßt 220 Lieder – es sind ausschließlich Liebeslieder –, die Sangspruchdichtung, die „moralischen Gedichte“ mit ihrem Bezug auf „Sitten, Gewohnheiten, Anspielungen auf die damalige Geschichte, Nachrichten von politischen Vorfällen“ (S. V), die man bisher betrachtet habe, schied Tieck als unpoetisch, weil nicht intuitiv zu verstehen, aus.



Die Minnelieder mit ihren Vignetten von Philipp Otto Runge, auf denen die typischen Runge-Kinder die vorbewußte Einheit mit der Poesie verkörpern, waren verlegerisch ein geringer Erfolg, das breite Publikum erreichte Tieck nicht.<sup>96</sup> Die romantische Vorstellung, daß große Dichtung intuitiv zu verstehen sei, der Übersetzung, der Umschöpfung oder des Kommentars nicht bedürfe (wie sie im 18. Jahrhundert Michaeler aus dem Geist der Aufklärung geliefert hatte), steht dann auch hinter dem „wissenschaftlichen“ Umgang mit den Texten seit Karl Lachmanns ›Parzival‹ von 1820: die Präsentation des mit Hilfe der Textkritik in den „ursprünglichen“ idealen Zustand überführten Gedichts ohne jegliche Hilfe zur Überbrückung des Abstands. So wurde die altdeutsche Literatur zur Angelegenheit der Spezialisten, die intuitiv verstehenden (und mißverstandenen) Leser wie Richard Wagner blieben selten. Große Öffentlichkeitswirkung hatten dagegen die Nachdichtungen Karl Simrocks,<sup>97</sup> vor allem sein ›Nibelungenlied‹ (1827) und die ›Gudrun‹ in der alten Strophenform und mit teils neuen, teils den alten Reimen, aber nach den Regeln der Grammatik und unter Verwendung nur derjenigen unter den alten Wörtern, die als verständlich und mittlerweile eingebürgert galten. Simrock wollte „die Anforderung allgemeiner Verständlichkeit nie unberücksichtigt . . . lassen“ (Ausgabe, S. X). Öffentlichkeitswirkung hatten seine Nachdichtungen nicht als Teil der „Einen Poesie“, sondern als Teilhaber am bildungsbürgerlichen Kanon vorbildlicher oder nationaltypischer Gestalten und Verhaltensweisen – noch heute heißen Waschsalsons „Gudrun“ . . .

Erfolgreich waren und sind aber auch Tiecks Adaptionen der spätmittelalterlichen Volksbücher – ein Textkorpus, mit dem Bodmer, der nur die „hohen“ oder lehrhaften Gattungen akzeptierte, nichts hätte anfangen können. Dazu brauchte es die Entdeckung der Volkspoese durch Herder und die des Sachs durch Goethe – das Spätmittelalter hatte Tieck zudem auf der Reise in Franken mit Wackenroder 1793 in Nürnberg lebendig werden können. Damals hatte er die Poesie des Hochmittelalters noch abgelehnt – das Spätmittelalter war deutscher, origineller und bürgerlich-volkhafter. Dazu gehörten die ›Volksbücher‹ – in Verkennung ihrer oft französisch-höfischen Textvorlagen: Als „Märchen“ wurden sie integriert in die Erscheinungsformen romantischer Dichtung.<sup>98</sup> Schon in seinem autobiographischen Roman ›Peter Leberecht‹ von 1796 hatte Tieck die Dichotomie von wahrer Empfindung und leerer Phantastik im Hinblick auf ältere und neuere Literatur benutzt, aber nicht, wie üblich, auf „hochliterarische“ Erzeugnisse, sondern auf die ›Volksbücher‹ (Haimonskinder, Genoveva u. a.) einerseits und die Ritter- und Räuberromane andererseits<sup>99</sup> angewendet. Unterschiedlos aber standen beide Gattungen nebeneinander in Heinrich August Ottokar Reichards ›Bibliothek der Romane‹: Band 14 enthielt nach der Abteilung I ›Ritterromane‹ in der II. unter ›Volksromane‹ die dann auch

von Tieck nachgeschaffene ›Geschichte der schönen Magelone und ihres Peters‹ (S. 75–94), in einer Nacherzählung des alten ›Volksbuchs‹ mit wörtlichen Zitaten daraus – von niemand anders als Goethes Schwager Christian August Vulpius, der sich schon als Verfasser von trivialen Ritterromanen hervorgetan hatte und mit ›Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann‹ (1798) die *pièce de résistance* dieses Genres schreiben sollte. Für die Zeitgenossen war also kein Unterschied zwischen den älteren und den neueren Rittergeschichten – Tieck aber spürte gerade in der ›Magelone‹ poetische Potenzen auf, die die Aufnahme in die „Eine Poesie“ ermöglichten. Zuerst wandte er sich drei sehr unterschiedlichen Texten zu: den ›Schildbürgern‹, den ›Haimonskindern‹ (einer über das Niederländische ins Deutsche gelangten französischen Chanson de geste) und der ›Schönen Magelone‹: einem Liebesroman wiederum französischer Provenienz, der 1527 als Fürstenspiegel durch den damaligen kurfürstlich-sächsischen Sekretär und Hofmeister Veit Warbeck ins Deutsche übertragen worden war. Der Erfolg dieses Werkes war groß gewesen; aus dem 16. Jahrhundert sind siebzehn Druckauflagen bekannt, aus dem 18. noch zwölf. Tieck benutzte seinen Druck aus dem Jahre 1784. Später (1800) kam noch die ›Melusine‹ hinzu, aber schon mit ›Leben und Tod der heiligen Genoveva‹ (1799) hatte er im Drama eine Bearbeitungsform gefunden, die er dann für ›Oktavian‹ (1802) und ›Fortunat‹ (1816) beibehielt. Von den novellistisch-erzählerischen ›Volksbuch‹-Bearbeitungen schätzte er die ›Magelone‹ am höchsten: Er nahm sie in die 1812–16 erschienene Sammlung seiner früheren Dichtungen, den ›Phantasmus‹, auf – in leicht redigierter Form.

Die Geschichte vom Grafen Peter und der schönen Magelone ist ursprünglich ein didaktischer Liebesroman nach dem Muster der spätantiken Reiseerzählungen: die vorbildliche Werbung Peters um Magelone, die Tochter des Königs von Neapel, ihr Verstoß gegen das 4. Gebot durch die Entführung, die Trennung, eine Folge von Peters Verstoß gegen das Keuschheitsgebot (er betrachtet die Brüste der Schlafenden), das Wiederfinden im Spital, das Magelone gegründet hat und wo sie als Pflegerin wirkt.

Die didaktischen Züge waren für Tieck überflüssige Zutaten, so die Ermahnungen Magelones durch die Amme vor unrechtem Verhalten gegen Vater und Mutter und besonders das „Christliche“, also die Pilgerfahrt Magelones nach Rom, ihre Gebete und besonders ihre caritativen Aktivitäten: die Gründung des Spitals und die Pflege der Kranken. Auch die Reduktion des erotischen Moments in der Trennungssituation bei der Entführung gehört in diesen Kontext: Peter will nicht etwa Magelones Brüste betrachten, sondern er schnürt sie nur auf, weil sie „mit Bangigkeit Atem holte“, und die Enthüllung geschieht sozusagen unbeabsichtigt. Wenn A. W. Schlegel hier „verstohlene Lüsternheit“ wahrnimmt,<sup>100</sup> so ist dieser Eindruck gerade durch die Änderung der ursprünglich klaren Motivation bedingt. Stärker

wirkt die Änderung der Wiederfindens-Begründung: Magelone pilgert nicht nach Rom, sie wandert ohne Ziel, bis sie zu einer Hütte mit einem alten Schäferpaar kommt, wo sie bleiben darf (ihre Helferrolle darf sie nur „manchmal“ ausüben, wenn sie einem Schiffbrüchigen „beistehn konnte“). Peter wird, nachdem er bei der Heimreise auf einer Insel zurückgeblieben war, von Fischern zu der Hütte der Schäfer geschickt, wo man „sein pflegen würde“ – dort findet er vor der Tür „ein schlankes schönes Mägdlein, zu deren Füßen ein Lamm im Grase spielte“ – seine Magelone. Statt des Wiederfindens im konkreten sozialen Raum hier das Einschwingen in die Idylle, die einfache Welt, die nicht gesellschaftlich determiniert scheint.<sup>101</sup> Der Verlust an sozialer Kommunikation wird durch die Einheit Magelones und Peters in Natur und Liebe aufgehoben. Statt der didaktisch-metaphysischen Einbindung der Liebesgeschichte im alten Roman ist hier alles eins im Reich der Poesie und Liebe:

Hier sind wir all befreundet,  
Mensch, Tier und Blumenreich,  
Von keinem angefeindet  
Macht uns die Liebe gleich

singt Magelone, als Peter sie wiederfindet. Entsprechend ist der ritterliche Auszug Peters, der ursprünglich eine Bewährungsfahrt ist, ein Aufbruch ins Unbestimmte, „der junge Graf Peter kannte seine eigenen Wünsche nicht; es war ihm, als wenn ferne Stimmen unvernünftig durch einen Wald riefen“. Die Liebe selbst wird von dieser Unbestimmtheit nicht angenommen: Ihre Liebesregung vertraut Magelone sich selber kaum an, „denn die erste Liebe ist zaghaft und hält sich selbst für einen Verräter“. Und mit der Einführung des Motivs von der Sultanstochter, die sich in Peter verliebt und mit ihm fliehen möchte, wird ihm seine Liebe zu Magelone und die Verlockung der Untreue eins mit dem unbestimmten kosmischen Gefühl der Liebe. Er hört Sulima singen. „Der Geist der Liebe schwang sich durch den goldenen Himmel; Liebe wollte ihn rückwärts ziehen, Liebe trieb ihn vorwärts, die Wellen murmelten melodisch dazwischen, und klangen wie ein Lied in fremder Sprache, dessen Sinn man aber dennoch errät.“ Die Poetisierung, die mit dem Zurücktreten von Motivation und Kausalität in der Erzählung verbunden ist und eine starke Betonung der Naturphänomene in synästhetischer Wahrnehmung einschließt, erreicht ihren Höhepunkt in den lyrischen Einlagen. Schon in den ›William Lovell‹ hat Tieck Lieder eingeführt – ob er die möglichen mittelalterlichen Vorbilder<sup>102</sup> vom Hörensagen (etwa über die Schlegels) kannte, muß offen bleiben. Die Lieder wurden berühmt durch die Vertonung von Johannes Brahms, der zwischen 1861 fünfzehn der achtzehn lyrischen Texte in Musik setzte – nicht am Volkslied orientiert, sondern an Solokantate und opernhafter Gesangszene, meist in variiertem Strophenform, wie es dem unregelmäßigen Bau entspricht. Da die

›Romanzen op. 33‹ keine Geschichte in Liedern erzählen (wie die Schubert-Zyklen), führt man sie gelegentlich mit Rezitation des Tieckschen Textes auf.

Damit erhält das ›Märchen‹ eine Existenzform, die in ihm angelegt ist: *Dramatische Momente sind nicht selten. Abgesehen von den Liedern finden sich viele Monologe und Dialoge, Szenen, in denen Musik quasi hinter der Szene ertönt, und der Schluß mit dem Lied, das Magelone und Peter singen, erinnert an das Schlußbrondo der Opéra comique bzw. des deutschen Singspiels, etwa der ›Entführung aus dem Serail‹. Tieck hatte auch vor, die Magelone zu dramatisieren, sie sollte zwischen dem „Trauerspiel“ ›Genoveva‹ und dem „Lustspiel“ ›Oktavian‹ stehen, und die „erzählende und lyrische Poesie konnten hier eben so ihr Recht erhalten“<sup>103</sup>. Was Tieck hier anvisiert, ist ein Drama für die imaginäre Bühne – oder eine Oper. Dies war der zukunftsweisende Weg, der nicht darauf vertraute, die alten Texte könnten sich intuitiv erschließen, wenn es sich (anders als bei den künstlerisch unvollkommenen Volksbüchern) um große Dichtung (wie Minnelieder, das ›Nibelungenlied‹ und den ›Parzival‹) handelte, die in ihrer ästhetischen Eigenart belassen werden mußten. Erst Richard Wagner hat dann die Form gefunden, in die epische, dramatische und lyrische Elemente integriert werden<sup>104</sup> und in der die alten Mythen ganz neu erstehen konnten, und seine Musik dient nun als Möglichkeit der romantisch-intuitiven Vermittlung, sie hat den „Klang für jene heimlich-unheimlichen Mitternächte der Seele, wo Ursache und Wirkung aus den Fugen gekommen zu sein scheinen und jeden Augenblick etwas ‘aus dem Nichts’ entstehen kann“, wie Friedrich Nietzsche sagte.<sup>105</sup> In Wagner ist die romantische Wiederbelebung des Mittelalters zu sich selber gekommen und damit etwas Neues geworden.*

Blicken wir auf die Gegenwart, so finden wir vieles, was mit Bodmer begonnen hat, wieder. Sein Prinzip des Textabdrucks einer Handschrift ist unter den Editoren das Übliche, nachdem der romantische Traum vom idealen „kritischen“ Text fast nur noch in der Marburger ›Willehalm‹-Arbeitsstelle geträumt wird. Die Präsentation, die die Salzburger Neidhart-Forscher geben, ist (nahezu) identisch mit Bodmers ›Minnesingern‹: der Text und nichts als der Text. Und wenn er „beschädigt“ ist, so gehört das zu seiner Geschichte, die der Leser mit aufzunehmen und nachzuvollziehen hat. Statt eines Gleim liest ihn dann Dieter Kühn und schreibt seine journalistischen Mittelalterbilder um von ihm markig übersetzte Texte in reimlosen Versen (wie weiland Bodmer bei Kaiser Heinrich) herum, die das alte Klischee vom Mittelalter als einer Zeit, wo alles noch ursprünglich war, reproduzieren. Tankred Dorst hingegen bringt in seinem ›Merlin‹ eine Mythen-Collage Wagnerscher Machart auf die Bühne: eine fatalistische Mittelalter-Oper ohne Musik.<sup>106</sup> Als nationales Identifikationsmuster hat das deutsche Mittelalter ausgespielt – die Dichtung ist zum Feld der Spezialisten

geworden. Er habe immer „die Melodie der Lieder deutlich zu machen gesucht“, hatte Tieck gemeint: Er dachte an die in der Sprache lebende „Melodie“, die er sich gewiß ähnlich in tatsächliches Singen umsetzbar dachte, wie es Brentano mit seinen Gedichten machte, die er zur Laute sang. Die Wiederentdeckung der mittelalterlichen weltlichen Musik lag noch fern – sie begann zögernd zu Beginn unseres Jahrhunderts. Mittelalterliche Texte wurden vorher neu vertont – im spätmantischen Sinn von Pfitzner (Walters ›Unter den Linden‹), expressionistisch von Kurt Weill (›Frauentanz‹ von 1923<sup>107</sup>) und Carl Orff (›Du bist mîn‹), dessen ›Carmina burana‹ das Bild von mittelalterlicher Musik – vital-rhythmisch, expressiv und monoton zugleich – bis in die Gegenwart prägten: Sie sind wohl verantwortlich für die Perkussions-Manie so mancher Mittelalter-Ensembles von „Ougenweide“ bis zum (frühen) „Studio für frühe Musik“.<sup>108</sup> Die wiederentdeckte weltliche Kunstmusik erreicht seit etwa zwanzig Jahren eine breitere Schicht als wohl je in der Neuzeit die Texte. Sie wird aufgeführt, auf Platten und Discs aufgenommen und gehört – in einer romantisch-einfühlenden Weise, nicht intellektuell, sondern aus „dem gemüth selbst“ – als Mittel der Kontemplation, als Antidotum gegen “these most brisk and giddy-paced times. Come, but one verse.”