

WALTHER-STUDIEN

Herausgegeben von Thomas Bein

Band I



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

Thomas Bein (Hrsg.)

Walther von der Vogelweide

Beiträge zu Produktion, Edition
und Rezeption



PETER LANG

Europäischer Verlag der Wissenschaften

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

**Walther von der Vogelweide : Beiträge zu Produktion, Edition
und Rezeption / Thomas Bein (Hrsg.). - Frankfurt am Main ;
Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002
(Walther-Studien ; Bd. 1)
ISBN 3-631-39847-6**

ISSN 1615-651X
ISBN 3-631-39847-6

© Peter Lang GmbH
Europäischer Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2002
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany 1 2 3 4 6 7

www.peterlang.de

... zum Besten zweyer armen Mägdchen
Johann Wilhelm Ludwig Gleims Gedichte nach den Minnesängern
und Walther von der Vogelweide

... daß Vater Gleim sehr schlechte Verse mache.

Johann Wolfgang von Goethe

von Volker Mertens, Berlin

Mit etwa siebzig Liedern „nach“ den Minnesängern, darunter etwa die Hälfte nach Walther von der Vogelweide, ist Gleim der produktivste Rezipient mittelalterlicher Lyrik im 18. Jahrhundert, weit vor den Dichtern des Göttinger Hains. Seine erste Nachschöpfung erschien bereits im Jahre 1749 in ‚Lieder‘ in Halberstadt (auf dem Titel: Zürich) das Gedicht ‚Daphne‘, das er dann in den ‚Petrarchischen Gedichten‘ von 1764 unter dem neuen Titel ‚Ismene‘ wieder aufnahm, jedoch als ‚Daphne‘ im 1. Teil der ‚Sämtlichen Schriften‘, Reuttligen 1779, S. 52f. wieder abdruckt. Verschiedenes steht in Almanachen, neun Lieder in den ‚Elegieen der Deutschen aus Handschriften und gedruckten Werken‘, Band. 2, herausgegeben von Klamer Schmidt, Lemgo 1776. Einiges mag auch noch unentdeckt sein, wenn es anonym veröffentlicht wurde, die Hauptmasse jedoch publizierte Gleim in den ‚Gedichten nach den Minnesängern‘ von 1773 und den ‚Gedichten nach Walther von der Vogelweide‘ von 1779.

Die Forschungsrichtung der sog. Mittelalterrezeption hat sich mit Gleim nur bislang am Rande beschäftigt¹, während zwei ältere Arbeiten aus dem Beginn des 20. Jahrhunderts genauere Informationen zur Geschichte und Methode der Nachschöpfungen bieten: Richard H. Riethmüller: *Johann Wilhelm Ludwig Gleim's Immitations of the MHG. Minnesong*. Philadelphia 1905 (gedruckt in Stuttgart) und Robert Weinmann: *Johann Wilhelm Gleim als Erneuerer des altdeutschen Minnesangs*. Diss. Erlangen 1920, der Riethmüllers Arbeit nicht kannte². Vorausgegangen waren Rudolf Sokolowsky: *Das Aufleben des altdeutschen Minnesangs in der neueren deutschen Literatur* [1. Kapitel]. Diss. Jena 1891 und die beiden Zeitschriftenaufsätze des gleichen Verfassers: *Die ersten Versuche einer Nachahmung des altdeutschen Minnesangs in der neueren deutschen Litteratur*. In: *ZfdPh* 35, 1903, S. 71-80 und: *Klopstock, Gleim und die Anacreontiker als Nachdichter des altdeutschen Minnesangs*. In: ebd. S. 212-224.

Die Quellen- und Forschungslage zu Gleim ist schlecht. Es gibt keine moderne umfassende Ausgabe, lediglich einen Nachdruck der (manipulierten) Gesamtausgabe durch Gleims Großneffen Wilhelm Körte (Halberstadt 1811-41), die jedoch die Gedichte nach den mittelalterlichen Autoren nicht enthält. Es gibt keinen kritischen Forschungsbericht³, keine Monographie; die Einschätzung Gleims orientiert sich im wesentlichen am negativen Urteil Goethes, das ich als Motto verwendet

¹ Volker Mertens: *Bodmer und die Folgen*. In: *Die Deutschen und ihr Mittelalter*. Hg. von Gerd Althoff, Darmstadt 1902, S. 55-80. – Gisela Brinker-Gabler: *Wissenschaftlich-poetische Mittelalterrezeption. Ludwig Tiecks Erneuerung der altdeutschen Literatur*. Göttingen 1980. – Albert M. Debrunner: *Das goldene schwäbische Zeitalter. Johann Jakob und das Mittelalter als Vorbildzeit im 18. Jahrhundert*. Würzburg 1996. – Rüdiger Krohn: *Aufbrüche in die Vergangenheit zur Gewinnung der Zukunft. Wellen und Wandlungen der Mittelalterrezeption*. Mitt. d. dt. Germanistenverbandes. H. 1-2 1998, S. 134-158. – Christoph Schmidt: *Die Mittelalterrezeption des 18. Jahrhunderts zwischen Aufklärung und Romantik*, Frankfurt a.M. 1979.

² Zu Gleim nur wenige Bemerkungen bei Fr. Mühlendorff, *Einfluß der Minnesinger auf die Dichter des Göttinger Hains*. Leipzig 1899 und R. Porsch: *Der altdeutsche Minnesang und die Dichter des Göttinger Hains*, *Berichte d. Freien Deutschen Hochstifts*, NF 17, 1901, S. 31-79, hier S. 38f.

³ Einen Überblick über die Gleim-Forschung bietet Hans-Joachim Kertscher in der Einleitung zu: *G.A. Bürger und J.W.L. Gleim*, hg. von H.-J. Kertscher. Tübingen 1996, S. XII-XVI.

habe. Noch der Beitrag von Jürgen Stenzel aus dem Jahre 1988⁴ schließt sich dem an und konstatiert, daß die Dichtungen Gleims „noch immer kaum mehr als Duldung (Goethe)“ verdienen und er vornehmlich von literatursoziologischem Interesse sei. In jüngster Zeit haben Forschungen zu Anna Louisa Karsch die Beschäftigung mit Gleim, mit dem sie mehr als tausend Briefe gewechselt hat, gefördert⁵, was jedoch nicht unbedingt eine Aufwertung des Dichters bedeutet. Allerdings sind dadurch Aussagen zum Selbstverständnis Gleims als Autor in einem Gefüge von freundschaftlichen und mäzenatischen Beziehungen leichter möglich, und in diese vornehmlich von Ute Pott skizzierten Bezüge⁶ fügt sich auch seine Beschäftigung mit der mittelalterlichen Lyrik, die hier entsprechend umrissen werden soll. Gleims erste Veröffentlichung fand und findet den meisten Beifall. Der ‚Versuch in scherzhaften Liedern‘, im ersten Teil Ende März 1744, im zweiten Teil 1745 bei J.J. Schütz in Berlin erschienen, gilt als die „historisch wohl einflußreichste anakreontische Lyriksammlung aus der Frühzeit des deutschen Rokoko“, wie Alfred Anger im Vorwort zu diesem einzigen kritisch herausgegebenen Werk von Gleim (Tübingen 1964) schreibt. Die Veröffentlichung erregte die Aufmerksamkeit Johann Jakob Bodmers, der ihn schon unmittelbar nach dem Erscheinen der Sammlung in einem Brief an Pyra mit Anakreon vergleicht: „In den Liedern des Herrn Gleims redet der griechische Anakreon, denkt und empfindet Anakreon“ (Riethmüller, S. 4). Bodmer, der eine enge Verwandtschaft zwischen dem Minnesang und der anakreontischen Lyrik sah, erblickte in Gleim einen möglichen Mitarbeiter bei dem „Aufleben der artigen Wissenschaften“, d.h. der Beschäftigung mit der schönen Literatur, v.a. des Mittelalters, und hier wohl der höfischen Lyrik,

⁴ Johann Wilhelm Ludwig Gleim. In: Deutsche Dichter Bd. 3, Aufklärung und Empfindsamkeit. Stuttgart 1988, S. 135-140.

⁵ Vgl. v.a. die Edition des Briefwechsels durch Regina Nörtemann: Mein Bruder in Apoll. 2 Bde. Göttingen 1996.

⁶ Die Freundschaft und die Musen. Gleim in seinen Briefen an die Dichterin Anna Louisa Karsch und ihre Tochter Caroline Luise von Klencke. In: Kertscher (Anm. 3), S. 40-57. – Dies.: Briefge-

wie er an Samuel Gotthold Lange schrieb (Riethmüller, S. 3). Er dachte an eine literarische Zeitschrift, in der Textabdrucke und Untersuchungen sowie Mitteilungen erscheinen konnten. Gleim, der zwar durch die von Lange überbrachte Aufforderung geschmeichelt war, antwortete jedoch ausweichend. Im Jahre 1748 veröffentlichte Bodmer in Zürich, der inzwischen die Manessische Handschrift vorliegen hatte, die ‚Proben der alten schwäbischen Poesie des Dreyzehnten Jahrhunderts. Aus der Maneßischen Sammlung‘, die er Gleim übersandte. Gleim reagierte mit der oben genannten Nachdichtung eines Gedichtes des von Trostberc (‚Proben‘ S. 150f. = SMS XXV, Nr. 2) unter dem anakreontischen Titel ‚Daphne‘ (Ausgabe Anger, Nr. 59, S. 158f.). In einer Nachbemerkung weist er auf die mittelhochdeutsche Quelle hin. Das Lied Trostbercs beginnt mit einem Natureingang, der durch die Frauenschönheit überboten wird, weitet in der zweiten Strophe den Überbietungstopos auf die Dame in der Gesellschaft mit dem Morgensternvergleich aus, verbindet den Schönheitspreis mit dem Selbstverlust in der Liebe und schließt mit einer Bitte um Gnade, da der Dienst nichts genützt hat; Anklänge an Walthers Preislied sind unüberhörbar. Gleim verzichtet auf den Natureingang, beginnt mit der Nennung der Geliebten, der er nach anakreontischem Brauch den typischen Namen Daphne gibt: Sie überbietet die anderen Frauen und die Kunstschönheit, die in den Bildern Watteaus (mit der Anmerkung: „ein französischer Maler, der sonst die Schönheiten gern verschönerte“) verkörpert ist. Der minnesängerische Dienst wird zur Haltung des Klagens gesteigert, und am Schluß steht das Erwachen aus dem Traum der Liebesverfallenheit. Gleim kann Walthers Traumliebe-Lied 74,25 ebensowenig gekannt haben, wie die Malerei-Metaphorik in ‚Si wunderwol gemachet wip‘ (53,25), da das erste Lied gar nicht in Bodmers ‚Proben‘ stand und zum zweiten die entsprechende Strophe (53,35) fehlt. Bodmer hat in der ‚Sammlung von Minnesängern‘, deren erster Teil Zürich 1758 und de-

sprache. Über den Briefwechsel zwischen Anna Louisa Karsch und Johann Wilhelm Gleim. Göttingen 1996.

ren zweiter 1759 erschien, im Vorwort den „anacreontischen Gleim für diese Uebersetzung“ gelobt, wiewohl inzwischen eine Entfremdung zwischen beiden eingetreten war, die anscheinend dazu führte, daß Gleim die Beschäftigung mit dem Minnesang ruhen ließ, bzw. auf entsprechende Veröffentlichungen verzichtete. Nach den ‚Petrarchischen Gedichten‘ (1764) erschien das Gedicht erst 1773 mit den ‚Gedichten nach den Minnesingern‘, die ebenfalls durch mittelhochdeutsche Lyrik angeregt waren.

Die ersten sieben Autoren der Sammlung sind fürstliche Minnesänger, jeder durch ein eigenes Titelblatt hervorgehoben. So stehen sie auch am Anfang der Manessischen Handschrift, beginnend mit Kaiser Heinrich bis zu Johann von Brabant, wobei lediglich König Konrad ausgelassen und Heinrich von Breslau an das Ende gestellt wird, vermutlich um den Markgrafen Otto von Brandenburg als Vorgänger des regierenden preußischen Königs nach König Wenzel auf den repräsentativen dritten Platz vorrücken zu lassen. Von ihm werden drei Viertel der Strophen (12 von 17, davon eine doppelt) nachgedichtet. Die Lieder des Grafen von Anhalt (hier mit der Handschrift C zum Herzog aufgewertet) als des Ahnen der unmittelbar benachbarten Herrschaften werden sogar vollständig nachgesungen. Die fürstlichen Minnesänger sind auch auf dem Titelblatt genannt und damit als Vorbilder herausgehoben. In diesem Sinn äußert sich Gleim auch im Vorbericht mehrfach: “8) Ob Wettstreit der Virtuosen in den schönen Künsten. oder derer in den Ritterspielen, Kaisern und Königen mehr zum Ruhm gereiche? ... 11) Ob es einen Kaiser oder König unsterblicher mache, von einem Dichter seines Volks, oder von einem Fremden gesunden zu werden? 12) Warum die deutschen Kaiser und Könige seit den Zeiten der Minnesinger, den vaterländischen Musen abgeneigt gewesen? ...“ „Obs einem deutschen Fürsten Kosten machen würde, deutsche Gelehrte zu solchen Wallfahrten [zu den „Schätzen der alten deutschen Litteratur“] auszurüsten?“ Dem utopischen Entwurf eines königlichen Mäzenatentums des bekanntermachen der deutschen Literatur gegenüber gleichgültigen Friedrich

II. dient auch die Fiktion des Erscheinungsortes Berlin; tatsächlich wurden die Minnesinger bei Johann Gottfried Dyck in Leipzig gedruckt. Wie bei den scherzhaften Liedern bleibt der Autor anonym. Gleim begründet das in einem Brief an Karsch (Nr. 263)⁷ mit den Anfeindungen in Halberstadt, nicht zuletzt wegen des (in meinem Aufsatztitel zitierten) philanthropischen Zwecks, jedoch bedeutet das Verschweigen des Autornamens zweifellos eine Anknüpfung an die eigenen anakreontischen Jugendwerke. Während der erste Teil ausschließlich Minnelieder enthält, greift der zweite aus den beiden Bodmerschen Bänden anscheinend ziemlich wahllos Minnelyrik und Sangspruch heraus, wobei die Hofkritik des Tugendhaften Schreibers XII, 5 (HMS III, 681) und die Philippsmahnung Walthers (16,63), die Kehrseite der impliziten Hofrührung in Teil I darstellen. Dem fügt sich auch der umgedichtete Meißnerpreis Walthers (18,15) und die Heische-Strophe nach dem Wiener Hofton (20,31) ein. Die Sammlung endet mit einer resignativen Note in einem Lied, das die Waltherstrophe 112, 10 adaptiert: „... Unter bösen Menschen oder Thoren / Gräm ich mich und schweige still; / Alle Lust hab ich verloren, / Singen mag, wer singen will.“ Die Sammlung reflektiert die Situation, aus der Gleim heraus diese Nachdichtungen schreibt. Und um das zu verstehen, müssen wir einen Blick auf Gleims persönliche und literarische Situation werfen, wie sie Ute Pott charakterisiert hat⁸.

Nach den anakreontischen Liedern hatte Gleim mit den ‚Preußischen Kriegsliedern in den Feldzügen 1756 und 1757, von einem Grenadier‘ einen weiteren großen Erfolg gehabt. Lessing hatte ihn dabei beraten und ihm sogar das Vorwort geschrieben (was heutiger politischer Korrektheit peinlich ist). Er rühmte sich des Beinamens eines „deutschen Tyrtæus“, des Sängers spartanischen Heldentums. Doch seit Beginn der 1760er Jahre wurde Gleim, sowohl was seine Dichtungen

⁷ Nach der Ausgabe von Nörtemann (Anm.5).

⁸ Vgl. Anm. 6.

wie seine Tätigkeiten betraf, immer weniger geschätzt⁹. Seine Versfassung von Klopstocks ‚Der Tod Adams‘ (Berlin 1766) wurde ebenso negativ aufgenommen wie seine Sammlung der ‚Neuen Lieder‘ von 1767. Auch ‚Die auserlesenen Gedichte‘ von Anna Louisa Karsch, die Gleim herausgegeben hatte, um ihr ein Einkommen zu verschaffen, wurden von Mendelssohn und Nicolai wenig positiv besprochen. Die Publikation der ‚Briefe von den Herren Gleim und Jacobi‘ (Berlin 1768) kam zu einer Zeit, in der die Veröffentlichung empfindsamer Freundschaftsepigramme als Indiskretion angesehen wurde, so daß das Echo kritisch blieb. Seine Jugendfreunde waren weggestorben, mit anderen überwarf er sich, wie mit Karl Wilhelm Ramler im Jahre 1765 und mit Johann Joachim Spalding. Zunehmend finden sich in den Briefen Gleims Klagen über die verächtlichen Kunstrichter (Gleim an Karsch 243), die Undankbarkeit der Freunde und die allgemeine Schlechtigkeit der Welt. Der von ihm geförderte Johann Benjamin Michaelis schrieb im Herbst 1771, sein Mäzen habe gesagt, „wenn ich sterbe ... so besorgen Sie meine Grabschrift, und diese sey ‚Seine Freunde haben ihn zu Tode geärgert““. Auch der Versuch, Anfang der siebziger Jahre einen Halberstädter Dichterkreis zu begründen, war nicht erfolgreich. Die Gedichte, die im Jahr 1774 in der sog. ‚Büchse‘ gesammelt wurden, blieben in ihrem Niveau weit unter dem, was die Göttinger leisteten. Einige von den jungen Leuten wie Michaelis starben früh, andere gingen fort wie Jacobi und Heinse, Göcking und Benzler. In welchem Maße Gleim auf Freundschaften als Vergesellschaftungsprinzip angewiesen war, zeigt der heute noch erhaltene Freundschaftstempel im Gleim-Haus mit seinen zahlreichen Bildnissen¹⁰. Gleim knüpft mit seinen ‚Gedichten nach den Minnesin-

⁹ Vgl. Christoph Perels: Studien zur Aufnahme und Kritik der Rokokolyrik zwischen 1740 und 1760. Göttingen 1974, S. 84ff., zur Kritik, die Gleim schon früher erfuhr.

¹⁰ Gotthard Frühsorge: Freundschaftliche Bilder. Zur historischen Bedeutung der Bildsammlung im Gleimhaus zu Halberstadt. In: Richard Brinkmann u.a. (Hg.): *Theatrum Europaeum*. Fs. Maria Szarota, München 1982, S. 429-452. – Carl Becker: *Der Freundschaftstempel im Gleimhaus zu Halberstadt*, Halberstadt [1911]. Allgemein: Beat Hanselmann: *Johann Ludwig Gleim und seine Freundschaften oder Der Weg nach Arkadien*. Bern u.a. 1989.

gern‘ an seinen Erstlingserfolg der ‚Scherzhaften Lieder‘ im empfindsamen und tadelnden Stil der Liebeslieder und ihrer Widmungen an, die allerdings jetzt noch häufiger sind und neben den fiktiven Schäferpersonen auch männliche und weibliche Mitglieder des Freundeskreises umfassen, was in der ersten Publikation noch relativ selten war. Den Paradigmenwechsel gegenüber den ‚Kriegsliedern‘ signalisiert gleich die aufwendige Titelvignette: Minerva hat Schild und Lanze abgelegt und ein aufgeschlagenes Buch darüber gebreitet, sie deutet mit der Rechten darauf und hält in der Linken die neu angezündete Fackel des Geistes.

Durch den Bezug auf die Minnesänger, die fürstlichen zumal, gibt Gleim seiner Dichtung eine Ahnengalerie, schafft gewissermaßen einen historischen Freundschaftstempel. Gleims Lieder fanden am französisch orientierten Königshof keine Resonanz, hier aber kann er zeigen, wie es in Wahrheit sein sollte. Seine Enttäuschung über den Königshof skizziert er im Brief an Karsch (264): „Sollt ich hingegen als Dichter meinem Friederich mich vorstellen laßen, nun so hätte es Zeit damit. Was könt es mir, was könt‘ es meinem Friederich helfen? Er liest ja doch kein deutsch Gedicht.“

Der geplante Halberstädter Dichterkreis, der an die Zeit vor mehr als zwanzig Jahren anknüpfen sollte, findet hier sein Vorbild in der Vergangenheit. Es geht Gleim nicht primär darum, wie man behauptet hat, die alten Lieder zu modernisieren und sie damit wiederzubeleben, sondern er will sein eigenes Dichten im Dialog mit der Vergangenheit positionieren. Was die Lieder betrifft, so ist die vermeintliche Ähnlichkeit des Stils in der verbalen und metrischen Differenz zur Vorlage entscheidend, und daher gibt er die mittelhochdeutschen originalen Texte nach Bodmers Ausgabe in den ‚Minnesingern‘ mit. Ludwig Tieck wird dann aus der gerade gegensätzlichen Haltung möglichst viel vom mittelalterlichen Text bewahren. Der Sinn und der Geist der alten Sänger (so Karsch) soll mit heutigen Worten getroffen werden, um zu zeigen, daß der jetzt lebende Dichter, wenn er schon in der Umwelt zu wenig Anklang findet, so doch in einem historischen Re-

sonanzraum schafft. Gleim selbst spricht in einem Antwortbrief auf die Kritik Karschs an nicht wenigen seiner Nachbildungen davon, „wie schwer es ist, die Einfalt der Empfindungen unserer Minnesänger zu erreichen“. Mit „Einfalt“ zitiert er ein Fahnenwort der Rokokodichtung seit Hagedorn¹¹, „Einfalt“ wird als Gegensatz zur Gelehrsamkeit verstanden. Das „Natürliche“ und „Einfältige“ eignet der alten Dichtung in besonderem Maße, das betrifft ursprünglich die Antike (Anakreon), dann aber auch das Mittelalterliche, beides ist vom Stand der Natur noch weniger weit entfernt¹². Die „natürliche“ und „einfältige“ Dichtung will in der Poesie den Glückszustand der Natur wiederherstellen; das ist das Ziel der Anakreontik, daher kann sie sich nicht nur die Griechen, sondern auch den Minnesang zum Vorbild nehmen. Die kritischen Töne des zweiten Teils mit ihrer Hof- und Zeitkritik gehören genau so dazu wie der Preis von Scherz und Kuß, des Singens von Liebeswerbung und -erfolg: die Abwehr stellt die Außenseite des in der Dichtung geschaffenen künstlichen Paradieses der heiteren Liebe und innigen Freundschaft dar, das es vor der schlechten Gegenwart zu schützen gilt und dessen Schutz der Sänger von den Fürsten erhofft. Die Abwehr der literarischen (und persönlichen) Kritik gehört zu den Hauptthemen der Halberstädter Dichter der 1770er Jahre, was letztlich zur literarischen Erfolglosigkeit ihrer Bemühungen führt: Allein aus Rezensentenschelte läßt sich keine Erneuerung der Dichtkunst betreiben. Und die Erneuerung durch die Aufnahme der Vergangenheit bediente sich mit der Anakreontik eines abgelebten Musters. Zwar gab es einige freundliche Worte, so von Wieland im ‚Teutschen Merkur‘ (er spricht vom „wahren Minnesängerton, welchen Vater Gleim so schön zu treffen gewußt hat“, (Band I, S. 285), aber auch Kritik wie die von Karsch, oder Stillschweigen wie von Lessing. Der Absatz des Bändchens wurde anscheinend mehr durch den karitativen Zweck der Publikation gefördert als durch ihren Inhalt.

¹¹ Perels (Anm. 9), S. 37.

¹² Perels (Anm. 9), S. 167.

Dieser ist nun keinesfalls äußerlich. Die beiden „armen Mägdchen“ kannte Gleim zwar nicht persönlich, wohl aber durch ihre Brüder. Es handelt sich um die Schwestern von Johann Benjamin Michaelis und Johann Lorenz Benzler. Michaelis war seit 1771 in Halberstadt und wurde von Gleim unterhalten, nach seinem frühen Tode im Jahr darauf erfuhr dieser aus den hinterlassenen Briefen von der durch den Brand in Zittau verursachten Notlage der Familie, und beschloß, für die unversorgte Schwester etwas zu unternehmen, ebenso wie die des unbegüterten jungen Benzler, also sie „in ein Stift zu bringen oder eine Mitgift ihnen zu verschaffen“ (Brief an Karsch 260). Während Christiana Dorothea Michaelis sich noch im Jahre 1773 verheiratete, kennen wir das Schicksal von Benzlers Schwester nicht. Die eifrigste Verkäuferin und damit Sammlerin des Geldes für die Mädchen war Anna Louisa Karsch, was einerseits mit ihren persönlichen schlechten Erfahrungen in ihren aus Not eingegangenen Ehen und andererseits mit dem positiven Erlebnis des finanziellen Erfolgs ihrer von Gleim mitveranstalteten Gedichtausgabe zusammenhängen dürfte. Selbst Klopstock verkaufte die Bücher wegen des guten Zwecks. Diese fürsorgliche Aktion für die Schwestern seiner beiden jüngeren Freunde reflektiert ein neues Selbstverständnis Gleims: Er ist nicht mehr der Bruder der Dichter, sondern ihr Vater, der eine menschliche und materielle Betreuerrolle übernimmt. Mit dem Beinamen „Vater“ hat ihn dann auch die Zeitgenossenschaft ausgezeichnet, wie aus dem eingangs angeführten Goethezitat hervorgeht.

Die ‚Gedichte nach den Minnesingern‘ reflektieren also einmal eine Selbstvergewisserung in dem Blick auf die eigene dichterische Produktion der Vergangenheit, in dem die Minnesänger sozusagen als Väter der eigenen jugendlichen Anakreontik etabliert werden, andererseits eine Neupositionierung jenseits derselben in der literarischen und sozialen Welt seiner Zeit. Die Verständnislosigkeit der Kunstrichter und seiner Freunde (zu denen gelegentlich auch Karsch gehört) führt ihn zu einer neuen Rolle, der des Wohltäters und Anregers, Anreger auch inso-

fern, als er die weitere Beschäftigung mit den alten Dichtern durch die Beigabe der originalen Texte fördert. Es ist sicher nicht nur beleidigte Eitelkeit im Spiel, wenn er Karsch auffordert, selber die Probe aufs Exempel zu machen und die von ihr kritisierten Stücke nach der ihr „eigentümlichen Art“ zu behandeln (Brief 263). Im vierten Band seiner ‚Bragur‘ von 1796 (zu dessen Subskribenten neben Gleim auch Goethe gehörte) sieht Friedrich David Gräter in Gleims „lieblichsten Nachahmungen“ der mittelalterlichen Dichter die Wirkung „Kenner und Nichtkenner zu vergnügen, und zur Aufsuchung der alten Urschrift anzulocken“ (S. 62f.). Gräter selber hatte schon im zweiten Band der ‚Bragur‘ ein Minnelied Jakobs von der Warte nachgedichtet (SMS XXII, 1) und im Anschluß an den zitierten Artikel über Gleim im vierten Band eine Vertonung im Rokokostil von dem Stuttgarter Hofmusiker Johann Christian Gottlob Eidenbenz angefügt, sowie drei Nachdichtungen von J. Hinzberg: Kraft von Toggenburg (SMS VI, 1), Friedrich von Leiningen (KLD XII) und Rudolf von Rothenburg (KLD XIV). Während Gräter noch, wie Gleim, seinem Lied den mittelhochdeutschen Text beigibt, um den Leser ebenso wie den Sänger zu ihm hinzuführen (denn auch das Original ist den Noten unterlegt), verzichtet Hinzberg in seiner Nachdichtung darauf, wobei er zwar bei Kraft von Toggenburg und Rudolf von Rothenburg noch dem Strophen-schemata ungefähr folgt, es jedoch bei Friedrich von Leiningen völlig aufgibt.

Ähnlich hatte auch Gleim bei seiner ersten Nachdichtung nach dem von Trostberg den Bau der Strophe bewahrt, ihn jedoch dann zumeist zugunsten einfacherer Formen aufgegeben. Das ist die logische Konsequenz der „Anakreontisierung“ der Minnesänger mit ihrer Reduzierung der gedanklichen und formalen Komplexität zugunsten der für dieses Genre konstitutiven Einfachheit.

Es bleibt immer wieder erstaunlich, daß die *poésie formelle* des Minnesangs als deren genaues Gegenteil wahrgenommen wurde, was aus ihrer Andersartigkeit zu erklären ist: Das neu entdeckte Paradigma, mit der Patina des Alten versehen, erscheint vor dem Hintergrund einer Konzeption des Abstiegs der Weltliteratur von

der goldenen zur bleiernen Zeit als ursprünglich und einfach. Komplizierte Strophenformen wurden nicht als bewußtes Künstlichkeitsphänomen, sondern als Fremdartigkeit gesehen, als Überformung, die es zu beseitigen galt und die kein Wesensmerkmal der alten Lieder ausmachten. Vor diesem Hintergrund muß man Johann Gottfried Herders Urteil über Gleims „sehr glückliche Nachbildung“ verstehen, aus seiner historischen Sicht der Dichtung, die jeder Epoche ihre Eigenständigkeit und Besonderheit konzediert, hält er Umbildungen und damit Anpassungen an eine gänzlich andere dichterische Situation für eigentlich unmöglich.¹³

Die Art der Gleimschen Nachdichtungen erforderte eine eigene Untersuchung, die sich nicht wie die beiden älteren Arbeiten darauf beschränken dürfte, Gleim seine Mißgriffe und Mißverständnisse nachzuweisen, sondern sie im Rahmen der späten Rokokolyrik situieren müßte. Sie kann hier, bis auf einige Andeutungen, nicht geleistet werden. Zum Ausgangspunkt könnte man die Kritik von Anna Louisa Karsch nehmen, die die Lieder nicht an ihrer wirklichen Treue zur mittelalterlichen Vorlage mißt, sondern an ihrer inneren Stimmigkeit, v.a. im Bezug auf sprachliche Formulierungen und Bilder, sowie an der poetischen Sprache der Zeit unter den Kategorien der Natürlichkeit und der „Einfalt“ (Brief 261 und 262).

Die Kritik von Karsch an den ‚Minnesingern‘ entmutigte Gleim nicht. Er publizierte in den folgenden zwei Jahren weitere fünfzehn Lieder, die zum Teil nur eine Strophe aus den Vorlagen auswählen, in verschiedenen Almanachen: im ‚Almanach der deutschen Musen‘ 1774 und 75, im ‚Deutschen Merkur‘, Januar 1774 und in der älteren ‚Iris‘, 1775 und 1776. In den zweiten Band der ‚Elegieen der Deutschen aus Handschriften und gedruckten Werken‘ gingen neun Nachdichtungen ein.

¹³ Vgl. die zitierte Stelle in der Ausgabe von Suchan Bd. XVI, S. 213. „Bodmer hatte Recht, daß er diese Sprache so hoch pries und Umbildungen nicht versuchte; sie sind äußerst schwer, ja fast unmöglich, es sei denn, daß man sie blos des Verständnisses wegen in Prosa gebe.“ – Zu unkritisch ist Joseph Reinke: J.G. Herder als Übersetzer altd deutscher Gedichte. Diss. Münster 1902.

Gleim hat im vierten und fünften Band der (älteren) ‚Iris‘ (1775 und 1776) 31 Strophen in zwölf Liedern nachgedichtet, darunter mit Reinmars von Zweter Frauenpreis (Roethe 34) und den Pseudo-Gottfried Strophen HMS II, 276 III, 1-3, 6 und 7 auch Spruchdichtung. Im vierten Band beteuert er in seiner Vorrede, die „Minne=Lieder oder Gesänge der Liebe wirklich aus der alten Sprache unserer Vorfahren übersetzt“ zu haben, auf die Beigabe der Originaltexte, bzw. auf die Verweise (wie dann in den Liedern nach ‚Walther‘), verzichtet er. Er grenzt sich im Vorwort gegen das Tändeln mit der flüchtigen Liebe, wie es für die Rokokolyrik typisch ist, ab: „vergleichen Sie [die ‚Leserinnen‘] mit den neuen so genannten *Minnesängern*, die seit ein paar Jahren aller Orten umherziehen. Welche Künstley, welch ein frostiges Getändel in den Nachäffungen der Letzteren; und die Werke der Ersteren, wie so warm, so innig und treu! ... Nicht der flüchtige Rausch eines Abends hat auf wenige Tage sie erhitzt; es war um das Glück ihres Lebens zu thun.“ Daher hätten sie „ihre Gemahlinnen oder ihre Bräute“ besungen, eine existentielle Rechtfertigung, die er schon in den ‚Minnesingern‘ in den Überschriften (Otto von Brandenburg, Lied III ‚An seine Gemahlinn‘, z.B.) gelegentlich verwendet hatte. Die Minnesinger sangen „wie der Vogel singen muß, wenn der May kömmt“ (S. 60f.), damit werden ihre Lieder als „natürliche“ Poesie deklariert und die klassische Authentisierungsstrategie der Anacreontik beschworen. Relativ enge Anlehnungen an die Vorbilder wechseln mit Liedern, in denen nur Formulierungen als Anregung übernommen werden, wie ‚Die Männer und die Weiber‘ nach Walther von Klingen (SMS 2, Z. 15ff.), in ‚Iris‘ Band 5, wo „Männer“ und „Weiber“ erst wechselseitig die Freude aneinander bekunden und dann gemeinsam die Liebeslust besingen: hier ist in dem fiktiven Sprecherwechsel der gesellige Charakter der Anacreontik Gestalt geworden. Noch mehr ist das in ‚Ein Minnegesang‘ im ‚Teutschen Merkur‘ (V, 1, Jänner 1774, S. 23-25) der Fall, wo er für ein virtuoseres Reimkunstlied in fünfzehn vierzeiligen Strophen mit dem umarmenden Reim auf – *eine* nur auf Anklänge an Walthers Lied 56,14 („Von Elb

und Weser an die Seine / sind gegen die - / Die Fräulein ...“, wobei die Seine aus Walther 31,13 stammt) zurückgreift. Aus Heinrichs Hetzbold von Wisseuse Lied I, Strophe 3 formt nur Z. 5f. um: *gen ir ist ringe der Kriechen golt / zart lip, al eine ich bin dir holt*: „Der Britten Gold / Gáb Etzebold / Für die zarte Lipp' alleine!“. Aus dem prachtliebenden reichen Byzanz des Mittelalters ist die ökonomische Großmacht der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geworden (wohl kaum das alte Britannien), und *lip* ist kontextgerecht zur „Lippe“ reduziert, was in die „tändelnde“ Werbung um „Fräulein Sunnemann, die Kleine“ paßt, die schon in Lied 16 aus den ‚Minnesingern‘ angesprochen worden war.

Im ‚Almanach der deutschen Musen‘ auf das Jahr 1774 veröffentlichte Gleim eine Nachschöpfung von Hadlaubs Blumenbettlied 41, wobei er die deutlicheren sexuellen Töne (*so solte ich wol / hin an daz bett sí swingen*) vermeidet und nur „in einem stillen Hain / Mit meiner Liebe gehen, / Und, Hand in Hand, mit ihr allein / Den hellern Himmel sehen“ will. Das „kleine(s) Ruhebett“ ist offensichtlich ein symbolisches Blumengeflecht, das sie „Bey Nachtigallen=Melodie / Mit ihren linden Händen vollenden“ soll. Daß aus der *heimlichen grüne* Hadlaubs der Klopstockische *Hain* geworden ist, zeigt die Anpassung an die aktuelle Dichtersprache beinahe symbolisch auf. Die erotische Dimension ist bei Gleim weit indirekter präsent, aber doch deutlich genug: dem „jungen Lenze“ die „schönsten Kränze“ zu rauben, das wurde als sexuelle Metapher gelesen, und die Mitarbeit der Geliebten an dem „Bettchen“ aus „Majoran und Veilchen, Klee und Gras“ soll ihre Liebesbereitschaft andeuten. Das Lied ‚Vorsatz eines Verliebten‘ im ‚Almanach‘ von 1775 nach Walther 112,3 wurde mit einer minimalen Änderung in die Walther-Nachschöpfungen als Nr. 29 übernommen (s.u.).

Es ist auffällig, daß Gleim den frühen Minnesang gänzlich vermeidet, mit Ausnahme des Eröffnungsliedes von Kaiser Heinrich. Er hat vielmehr eine ausgesprochene Vorliebe für das 13. Jahrhundert; ganz offensichtlich entsprach der stärker formal-serielle Charakter der späten Lyrik seinen von der Anakreontik geprägten

Dichtungsvorstellungen eher als die assoziations- und bilderreichere frühe Liedkunst. Daß Reinmar der Alte und Heinrich von Morungen nur mit je einer Strophe (in den ‚Elegien‘) vertreten sind, wundert angesichts der Schwierigkeiten des Verständnisses ihrer Minnelieder wenig. Robert Weinmann entdeckte in Gleims Exemplar von Bodmers ‚Minnesingern‘ eine Liste von insgesamt einhundertvierzehn Liedern, bzw. Strophen, die zur Hauptsache das gleiche Profil zeigt. Sie scheint eine Vorauswahl für mögliche Nachdichtungen zu sein, die in ihrer Mehrzahl auch angefertigt wurden; es bleibt jedoch ein substantieller Rest von lediglich geplanten. Aus dem 12. Jahrhundert findet sich lediglich eine Strophe von Veldeke, vier (nicht nachgedichtete) Strophen von Reinmar und immerhin acht Strophen von Heinrich von Morungen.

Gleims nächste und auch letzte Veröffentlichung von Nachdichtungen mittelalterlicher Lyrik sind die ‚Gedichte nach Walther von der Vogelweide‘ aus dem Jahre 1779, ohne Druckort erschienen. In sie sind die bereits früher, in den ‚Gedichten nach den Minnesingern‘ und in den Almanachen sowie den ‚Elegien‘, erschienenen Walther-Adaptionen aufgenommen. Wenn die Ausgabe „Dem Vater Bodmer gewidmet“ ist, so signalisiert Gleim damit den oben genannten Anspruch, in der Nachfolge Bodmers selber als ein „Vater der Jünglinge“ zu gelten. In der Einleitung, die fünfeinhalb Seiten umfaßt, reproduziert Gleim Bodmers historische Einordnung und Würdigung Walthers. Der „Verfasser dieser wenigen Nachahmungen“ erwartet von seinen Lesern, die zu den „wärmern Deutschen“ gehören, eine intensivere Beschäftigung mit den „Alterthümern“. Gleim, der sich in der Ausgabe wiederum nicht nennt, gibt diesmal nicht die Originaltexte mit, sondern verweist (wie schon bei den Veröffentlichungen in den Almanachen) lediglich auf die entsprechenden Seiten in Bodmers ‚Minnesingern‘. Die Ausgabe macht im Vergleich mit der sechs Jahre älteren Publikation einen wesentlich bescheideneren Eindruck. Schon die nunmehr anspruchslose Vignette mit zwei Amoretten, von denen eine den Lorbeerkrantz, die andere die Fanfare des Ruhmes hält, bezeugt

dies. Sie dürfte eher nostalgisch zu deuten sein, als Versuch, an die Zeit anzuknüpfen, da Gleim sich durch die Dichtung auch die weite Anerkennung erworben hatte. Die Sammlung wird eröffnet mit einer Art Widmungsgedicht, einer zwei-strophigen Adaption der Strophe 56,22 aus Walthers sog. ‚Preislied‘ *Ir sult sprechen willekomen*. Die Wahl dieser Strophe ist durch die Position in der Sammlung bestimmt, nicht durch den Wunsch, Walthers Gedicht wiederzugeben. „Deutschen Frauen will ich singen, / Und von solchen werthen Dingen, / Daß sie desto mehr / Aller Welt behagen sollen, / Wenn sie mir Gehör / Nicht versagen wollen!“ Die Sammlung richtet sich wie die Almanache vornehmlich an Leserinnen. Es folgt unter der Überschrift ‚Der schöne Traum‘ (Nr. 2) eine Nachdichtung von Walthers ‚Traumglück‘ 94,11. Charakteristisch für Gleim ist einmal die Einführung einer galanten Perspektive: „Aller Sorgen war ich los / saß auf eines Engels Schooß“, dann wird der entrückte Sänger nicht von einer Unglückskrähe geweckt, sondern schließt nach der Glücksvision mit der lakonischen resignativen Feststellung: „Gott mag es bescheiden; Solchen Traum, träum‘ ich nicht mehr!“ Das ‚Lindenlied‘ 39,11 wird auf eine Strophe reduziert (Nr. 3), die vom Sänger (nicht von der Frau) gesprochen ist und die sexuelle Dimension in die Metaphorik von Blumen und gebrochenem Gras verweist. „Unter'n Linden / Wo sie mit zur Seite saß / Könnt ihr finden / Blumen und gebrochnes Gras, / Vor dem Walde, Dal de Dall, / Schön sang uns die Nachtigall.“ Gleim hat hier die Strophenform des Originals übernommen; die Umformung von Walthers „Tandaradei“ (das sich ja wohl auf den Gesang der Nachtigall bezieht), zu „Dal de Dall“ darf als einer von Gleims weniger geglückten Versuchen der Lautmalerei angesehen werden. Mit Lied 4 und 5 folgen Zeitklagen: ‚Die Wunder=Reise‘ nach 102, 15 und ‚Die Klage‘ nach 44,35. Während Walther dort über die Damen klagt, daß sie den *hohen muot* verloren haben, tadelt Gleim die Männer, die „Mit sauer sehenden Gesichtten, / Auf Weib und Kind!“ schauen: eine sehr bürgerliche Umformulierung. Als Lied 6 folgen weitere fünf Strophen aus Walthers sog. ‚Deutschlandlied‘, und

zwar 57,7, 56,30, 56,38 und 57,6. Als erste Strophe steht ein Preislied auf den deutschen Mann: „Ein deutscher Mann zu seyn ist Ehre / Gottlob, ich bin ein deutscher Mann!“. Letzteres wird am Schluß wieder aufgenommen. Man hat Walthers ‚Preislied‘ als Abwehr romanischer Kritik an den deutschen Sitten verstanden, ähnlich hat es Gleim getan und in die Tradition der nationalen Selbstverständigung eingestellt, denn er zitiert die stereotype Deutschheitsapotheose in Abgrenzung von der „welschen“ Höflichkeit: „Der deutsche Mann birgt seine Seele, / Wie Löw und Luchs in eine Höle, / Vor Forschern und Belauschern, nicht, / Er trägt sie offen im Gesicht!“. Vergleichbares gilt von den Frauen: „Der Schönen hab‘ ich viel gesehn, / Doch, ohne Schminke, keine schön!“ Deutschland ist, und wiederum in Abwehr von vornehmlich französischer Sittenlosigkeit (die im Gebrauch von Kosmetika sichtbar wird), ein Land der Tugend und „keusche(n) Liebe“: Gleim nimmt hier die zu dieser Zeit bereits gängige Kritik an der Sittenlosigkeit der Rokokolyrik auf. ‚Ein patriotischer Seufzer‘ (Nr. 7), aus den ‚Minnesängern‘ übernommen und überarbeitet, wendet Walthers Lob der Ehre (13,5) in eine Kritik am Materialismus der Gegenwart. Während bei Walther die diesseitige und die transzendente Sphäre angesprochen werden (*wé wie den vergât des himel-schen keisers solt*), bleibt Gleim in der Immanenz. In der ersten Fassung spricht er noch wie Walther von „Engeln“ und „Frauen“, die den Besitzlosen nicht hold sind, dann von „Männern“ und „Weibern“; aus „Witz und Mannheit“ als guten Eigenschaften werden „Muth und Tugend“. Gleim entfernt sich damit stärker von Walther und wendet den Text ins Allgemeine.

Walthers Mahnrede an die deutschen Fürsten (36,11) wird in charakteristischer Weise zur ‚Rede der Tugend an die deutschen Fürsten‘ (Nr. 8) umgeformt, die „reinen süßen Frauen“ sind die Richter und die Gebildeten, denn, wenn die Fürsten nicht nur das Recht stärken, sondern auch die Ehren „verdanken“, d.h., denen, die sie rühmen, entsprechenden Lohn geben, erwerben sie sich selbst „daß beßre Fürstenthum, im grossen Geisterreich“ – womit nur das Reich der großen

Geister, der Gebildeten vom Schlage Gleims, gemeint sein kann. Aus Walthers sog. ‚Elegie‘ (Nr. 9 ‚Ueber sein langes Leben‘, 124,1) werden drei vierzeilige Strophen mit Gegenwartsschelte (natürlich auch gegen die Freunde „träg‘, und kalt“) und dem Traumgedanken erst am Schluß: „O Traum! Möcht‘ einer wieder schlafen, / Der solchen Traum geträumet hat?“ Das Leben ist ein Alptraum, die transzendente Perspektive, die Walther mit der *lieben reise ... über sê* eröffnet, fehlt bei Gleim. Aus Walther Lied 63,32 nimmt Gleim für Lied 10 ‚Das Andenken‘ von der Strophe 64,22 lediglich die beiden ersten Zeilen zum Ausgangspunkt für ein Lied in drei vierzeiligen Strophen mit einleitendem Refrain: „Auf diesem Klee hat sie gegessen“; daß sie ihm seine Laute gestimmt und einen Apfel geschält hat, gehört zur Verbürgerlichung der Anacreontik; immerhin spricht die letzte Strophe noch davon, daß sie ihm „ihre Liebe ... geküßt“ habe. Gleims Lieder 11 bis 18 gehen auf Sangsprüche Walthers zurück: 11 entspricht 18,29, 12 dann 18,17 im Philippston, in Lied 14 kombiniert er die Strophen 34,4 und 34,14 im Unmutston, Lied 15 geht unter dem Titel ‚Der Eremit an die Layen‘ auf die Papstschelte in 34,24 zurück und Lied 16, ‚An die deutschen Fürsten und die deutschen Bischöfe‘ auf 33,1. Kann man hierin noch protestantische Kirchenkritik erblicken („Ihm hat der schwarze Höllen Mohr, / Ein Buch gegeben, unsre Seele zu tödten ...“), so ist Lied 17 („An den Misener“) im König-Philipps-Ton mit dem Preis des Meißners 18,15 durch Anmerkungen und Hinzufügung von Strophen des Tannhäusers und Konrads von Würzburg zum Preis Heinrichs des Erlauchten von Meißn sowie durch die mittelhochdeutsche Sprachform im Titel fast völlig historisiert. Er folgt darin der (falschen) Referenz Bodmers aus den ‚Proben der alten schwäbischen Poesie‘ von 1748 (was er auch angibt); die Waltherstrophe bezieht sich hingegen auf Dietrich von Meißn, den Vater Heinrichs III. Mit Lied 15 nach 16,36, der *milte*-Mahnung an König Philipp („An den König Philipp“) endet der Block von nachgedichteten Sangsprüchen. Eine Kuriosität in diesem Rahmen bildet das aus den ‚Elegien‘ übernommene Lied 13, ‚An Walter

von der Vogelweide' nach 119,11. Aus der Anrede eines fiktiven Konkurrenten an den Sänger macht er eine Apostrophe um „Hülfe“ an Walter, weil er seine geliebte „Adelheide“ sucht, und es ihm nicht gelungen ist, sich mit seinen Liedern Liebe zu ersingen: ein Rückfall Gleims in den Rokokoton früherer Zeiten: „Sang zum Aergerniß der Neide / Meine Lieder, meinen Scherz; / Und, zu meinem bittern Leide, / Keine Liebe sich ins Herz!“ Er führt die tändelnde Pose in den drei Liedern 19 bis 21 fort: Es geht um Konkurrenten- und Rezensentenschelte, ebenfalls ein gängiges Thema der Anakreontik. Er adaptiert hier Walther 65,16; 110,27 und 112,10. In Lied 22 ‚An die kleinen Singe=Vögel‘ (nach 111,5) fordert er die Vögel auf, ihn zu lehren. Das ist auf den Gegensatz Stadt – Land bezogen:

Hier, in meiner Felsenhöle,
Weit von Stadt-Gelärm, sitz' ich
Oefn' euch meine ganze Seele;
Lehrt, ihr Vögelchen, sie mich!

Damit ist das anakreontische Prinzip der Natürlichkeit und damit der „Einfalt“ und „Naivität“ als Wurzel des Gesanges ausgesprochen. Aus Walthers Traumliebe-Lied (74,20) wird nur die Strophe 75,16 zu einem Lied umgestaltet: ‚Der süsse Traum‘ (Nr. 23). Geschickt ist das Traummotiv herausgegriffen, jedoch geht es nicht um Liebe, sondern um gemeinsame Lektüre mit seiner „Sunnemann“, der er schon zum Ärger von Anna Louisa Karsch das Lied 16 nach Johannes Hadlaub in den ‚Minnesingern‘ gewidmet und im ‚Teutschen Merkur‘ gehuldigt hatte. Es handelt sich um eine Verehrerin aus dem Halberstädter Kreis, von der in der Korrespondenz mit Bertuch häufig die Rede ist: Luise Sunnemann¹⁴. Der „süsse Traum“ besteht in – gemeinsamer Lektüre. Lied 24 ‚Ursach, warum er das Basson nicht mehr bläst‘ nach 49,12 verwendet statt des Minnesangs im Frauendienst das ganz schäferliche Fagottblasen, aber, anders als Walther, wendet er sich nicht von den Stolzen ab, sondern wartet nur auf einen „Gruß“ von den „Mädchen“, wobei

¹⁴ Heinrich Pröhle (Hg.): Wielands Werke I. Berlin, Stuttgart (1882) S. XLVI-XCIV.

letztere wiederum das typische Personal der schäferlichen Lyrik bieten. Das große Preislied Walthers 45,37 liefert Material für zwei Nachdichtungen. Die erste, Nr. 25 ‚An die Schönen‘ (aus den ‚Elegien‘), verzichtet auf den Überbietungstopos ‚Frauensönheit größer als Natursönheit‘, sondern verwendet den Natureingang kontrastiv:

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?

Hier fällt wieder das Klopstockisch-Göttingische Modewort „Hain“, und aus dem werbenden Sängler wird ein larmoyanter Klagender. Die Überbietung ist dafür Thema in Lied 26, ‚Das schöne Weib‘ mit einer Huldigung an „Winli“, womit, wie auch in Lied 29, Anna Louisa Karsch gemeint ist. Gleim kannte den Namen Winli als den eines Minnesängers aus Bodmer, mit Hilfe von Johann Georg Meusels 1776 in Halle erschienenen ‚Sammlung und Abstammung Germanischer Wurzelwörter‘ § CXV,2 (S. 187: *winnen*, amare) konnte er den etymologischen Bezug zu *Wine* = Geliebte(r) herstellen und auf Karsch huldigend projizieren. Mit Lied 27 ‚An Heren Stock, den damaligen päpstlichen Legaten in Deutschland‘, einer neuen Variation zu 34,14, und 26,31, der Preisstrophe auf den Fürsten von Österreich, kehrt Gleim zum Sangspruch zurück und treibt in Anlehnung an Walther aufklärerische Romkritik. In Nr. 28 ‚An den Kayser. Im Namen einer armen Wayse‘ nach 20,31 und 21,1 im Wiener Hofton wirbt er um Anerkennung, die ihm als dem „armen Waysen“ durch ein im schönen grünen „Hayn“ von der „Kayserhand“ gebrochenes „Blat“ zuteil wird. Noch einmal wird in Lied 29 (‚Vorsatz eines Kranken im May‘, übernommen aus dem ‚Almanach der deutschen Musen‘ von 1775) traditionell schäferlich in der Nachdichtung von 112, 3 Anna Winli alias Karsch beschworen sowie die Umgebung von Halberstadt, die liebliche „Albertus Höhe“, und die, durch einen Kuß zu begründende, Freund-

schaft. Das bezieht sich nach vielen Jahren auf die zurückliegende Werbung von Anna Louisa Karsch um Gleims Liebe, die er abgewiesen hatte und in Freundschaft verwandelt wissen wollte, wobei im Unterschied zu seinen männlichen Freunden, von „Küssen“ nicht gesprochen werden sollte. Das geht aus dem gemeinsamen Briefwechsel hervor, nachdem Gleim und Jacobi im Juli 1768 ihre wechselseitigen Briefe veröffentlicht hatten. Karsch fühlte sich durch die dort zur Schau gestellte innige Freundschaft verletzt und zurückgesetzt. Man darf wohl dieses Gedicht als Bestätigung dafür lesen, daß es gelungen war, die besondere Freundschaft zwischen Gleim und Karsch über eine Zeit zu retten, in der andere zerbrachen. Der Briefwechsel mit Karsch ist der bei weitem umfangreichste, den Gleim führte. Auf die von durchaus wechselnden Einstellungen geprägten Briefe, die von Vertrauen, aber auch von Mißtrauen, von Bestätigung, aber auch von Kränkung zeugen, mag das Lied Nr. 30 ‚Eine Frage‘ nach 112,29 verweisen, wenn es heißt

sie, zu der ich manchen kleinen Haß,
 Mitten unter Liebes-Schmeicheley,
 Trag' in diesem meinem Herzen – ey!
 Warum thut sie das?

Wenn es ein Mißverständnis von Walthers Formulierung *der mîn herze treit vil kleinen haz* ist, so wird es produktiv. Zu den Geschwistern in Apoll, als die sich beide verstehen, gehört es, sich eine unangenehme Wahrheit über die dichterische Produktion zu sagen und auch Kränkungen zu erfahren, dies aber auszuhalten. Mit Lied 31 ‚An die deutsche Muse‘ nach der Strophe 65,9 aus *„Owê hoveliches singen“* schließt die Sammlung. Was bei Walther scharfer Tadel des neuen bäuerlichen Sanges ist, wird hier zur Klage darüber, daß so wenige „das Harfenspiel Deutscher Barden gerne hören“ wollen. Das war gewiß richtig, denn das Stichwort „Barde“ bezeichnete einen zu dieser Zeit längst unmodernen Dichtertypus. Das Lied schließt mit einer Frage, die auch Walther hätte stellen können: „Wär's

wohl rathsam, noch zu singen?“ Gleim hat es nicht getan, weil er erkannte, daß diese Form der Adaption obsolet geworden war, und Gräter zweifelte oft daran, „daß man dem edlen Greise aus seinem zufriedenen Hüttchen noch einige Blumen dieser Art mehr entlocken könne“ (Bragur IV, S. 69). Gleims Freund Uz schickte dem Widmungsträger Bodmer die ‚Gedichte nach Walther‘ und Bodmer antwortete postwendend. Er sah in Gleims Gedichten einen Beweis dafür, daß seine Bemühungen um die alte Dichtung nicht umsonst waren: „Ich habe seitdem mehr Winke, dass meine Ahndungen erfüllet worden; man wird täglich mehr aufmerksam auf die altschwäbischen Musen!“ (An Gleim, 26. Januar 1780). Sonst blieb die Resonanz auf Gleims BÜchlein jedoch bescheiden. Uz beispielsweise äußert sich gar nicht dazu, ebensowenig Karsch – vielleicht hat Gleim ihr die Neuerscheinung nach seinen Erfahrungen mit den ‚Minnesingern‘ gar nicht erst zukommen lassen. Von diesen scheint Gleim mehr gehalten zu haben als von seinem Walther, denn sie waren es, die er an Friedrich David Gräter schickte, der ihm am 17. März 1794 überschwenglich dafür dankte¹⁵. In der Blumenlese aus den Minnesingern, in dem 4. Band der ‚Bragur‘, (1796) kannte er jedoch Gleims Walther und zeigte sich vor allem von den weniger verbrauchten patriotischen Tönen begeistert.

In seinen Gedichten nach Walther hat Gleim gegenüber der ersten Veröffentlichung eine neue poetische Rolle eingenommen. Der deutsche Anakreon ist er noch in seltenen Augenblicken, der deutsche Tyrtæus blickt jetzt neu aus den patriotisch gefärbten Liedern hervor. Gleims Ehrgeiz scheint zu sein, sich als den deutschen Horaz zu präsentieren, in dem er, nach dem Vorbild des antiken Autors mit seinem die diversen Gattungen einschließenden Œuvre, Liebesdichtung, Didaktisches und Politisches vereint. Dazu bot ihm unter den Minnesängern nur Walther den Stoff. Es ist wohl weniger so, daß Gleim die Größe Walthers erkannt hätte, sondern daß es die Vielfalt war, die ihn anzog, weil sie ihm die Möglichkeit

¹⁵ Riethmüller, S. 41f..

gab, sich in einer neuen Rolle zu präsentieren, einer Rolle, die literarisch noch nicht so überlebt war wie die Anakreons oder des Kriegslieder singenden Tyrtaeus. Bodmer hatte auch dazu den Weg gewiesen, denn er rühmte Walther in den ‚Minnesingern‘, er habe „alle Schreibarten in seiner Gewalt“, „nicht zu Liebesklagen allein, er lobte, er tadelte, er lehrete“. Als einen „der die Welt gesehen, und mit den Grossen gelebet hat“ (S. XXXIV) konnte sich Gleim allerdings kaum glaubhaft darstellen, obwohl er es in seiner Vorrede zitiert. Und die Horaz-Nachfolge hatten schon Hagedorn und Bürger, mit wie wenig Recht auch immer, in Anspruch genommen. Die Öffentlichkeit nahm ihm dieses neue Selbstverständnis anscheinend nicht ab; die Wirkung blieb auf wenige Enthusiasten wie Gräter beschränkt. Der philanthropische Bonus, der den Absatz der ‚Gedichte nach den Minnesingern‘ befördert hatte, so daß selbst Klopstock schrieb: „Schicken Sie mir ja ettlche Exemplare von dem, was Sie für die armen Mädchen drucken lassen; ich denke sie schon anzubringen“¹⁶, und die damit verbundene patriarchalisch karitative Attitüde des Autors waren ebenso verbraucht. Goethes Meinung, daß Gleim schlechte Verse gemacht habe, bestimmte fortan die generelle Meinung über ihn.

Gleim war es nur zu einem geringeren Teil darum zu tun, die Lyrik des deutschen Mittelalters lebendig zu machen, ihm kam es mehr auf einen Dialog über die Zeiten hin an, darauf, in den Minnesängern Garanten in ferner Zeit für seine dichterische Produktion zu finden, viele deutsche Anakreons, die ihn bestätigten, und in Walther dann einen Sänger, der Liebe, Patriotismus und Zeitkritik miteinander zu vereinen wußte. So wollte er nicht dem einzelnen Text in irgendeiner Weise gerecht werden, sein Bemühen daran zu messen kann es nur herabsetzen. Mit dem Begriff ‚Mittelalterrezeption‘, selbst wenn man ihn durch das Beiwort ‚poetisch‘ qualifiziert, erfaßt man die Eigenart nicht. Ohne eine Betrachtung der intendierten

¹⁶ Riethmüller, S. 34

und tatsächlichen Funktion der Beschäftigung mit dem Mittelalter finden wir nicht den Zugang zur Eigenart ihrer jeweiligen Gestalt.