

DER **Deutsch** UNTERRICHT

BEITRÄGE ZU SEINER PRAXIS UND WISSENSCHAFTLICHEN GRUNDLEGUNG

1 | 2013



Effi Briest

Novell

Theodor Fontane



Martin Walser
Ein fliehendes
Pferd
Novelle

Die Leiden
des
jungen Werthers
Erster Theil.

Liebe im Epochenumbruch



Liebeslyrik
zwischen Mittelalter
und Früher Neuzeit

Ich liebe dich –
Kommunikative
Umwege um 1800

Abwesenheit und
Vielfalt eines Gefühls
um 1900

Fluchträume und
Abwägen von Liebe
um 2000

Liebe in der Lyrik zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit

Kein Anknüpfen an den Minnesang

Die deutschsprachige Dichtung des Barock gilt als der eigentliche Beginn der neueren deutschen Literatur. Ist mit ihr doch der Versuch gelungen, Anschluss an die volkssprachigen Literaturen Süd- und Westeuropas zu finden, wie Martin Opitz dies im „Buch der deutschen Poeterey“ (1624) programmatisch gefordert hatte (Abb. 1). Die gelehrten Autoren Deutschlands dichteten fortan nicht nur in der neulateinischen Kunstsprache der Humanisten (was sie weiterhin taten). In zeitlicher Verzögerung zu den romanischen Ländern sowie zu England und Holland entstand auch hierzulande eine anspruchsvolle Dichtung in der Volkssprache. Bei diesem bekannten Befund gerät leicht aus dem Blick, dass die Barockautoren keineswegs etwas völlig Neues unternahmen. Sie etablierten nicht erstmals das Deutsche als Literatursprache, sondern sie kehrten zu ihm zurück. In der mittelhochdeutschen Dichtung vom 12. bis zum 14. Jh. war die deutsche Literatur längst auf europäischem Niveau angekommen, und zwar sowohl in der Lyrik als auch in der Epik. Diese Traditionen fanden freilich nicht ungebrochen den Weg in die Neuzeit. Dafür sind gewiss mehrere Gründe verantwortlich. Einer davon wird mit der erwähnten Vorliebe der Humanisten für das Neulatein zusammenhängen, mit dem sie eine Art lateinisches Zwischenspiel in der deutschen Literaturgeschichte inszenierten. Karl Otto Conrady (1962, 267) hat dies auf die Formel gebracht: „Die Linie der Lyrik in Deutschland verläuft nicht über Hans Sachs zu Opitz, sondern über Celtis, Eoban Hesse, Petrus Lotichius Secundus, Schede Melissus und Posthius ins 17. Jahrhundert.“ Im Barock

wandten sich die humanistisch gelehrten Autoren dann letztlich nur von einer Entwicklung wieder ab, die sie selbst initiiert hatten.

Die Dichter des 17. Jhs. bedauerten weitgehend zu Recht, bei ihren unmittelbaren Vorgängern im 16. Jh. keine deutschsprachigen Texte von Rang zu finden. Dies diente bei ihnen als Rechtfertigung dafür, nicht-deutsche literarische Tendenzen wie den Petrarkismus aufzugreifen und ins Deutsche zu transponieren. Hätten sie jedoch etwas weiter zurück ins Mittelalter geschaut, wäre ihnen mit dem mittelhochdeutschen Minnesang durchaus eine ästhetisch anspruchsvolle und künstlerisch ausgefeilte Dichtung entgegengetreten, an die sie in ihrer eigenen Liebeslyrik hätten anknüpfen (*imitatio*) und die sie hätten weiter entwickeln (*aemulatio*) können. Dies war aber nicht der Fall. Statt Walther von der Vogelweide erwählte man Petrarca zum großen Vorbild (Abb. 2). Mit ihrem Petrarkismus orientierten sich die deutschen Barockdichter damit letztlich durchaus an einem mittelalterlichen Autor: allerdings an einem italienischen, nicht an einem deutschen. Es ist schwierig zu sagen, woran das lag.

Es lag jedenfalls nicht daran, dass die deutsche Literatur des Mittelalters im 17. Jh. völlig unbekannt gewesen wäre. Durch die zunehmende Bedeutung des gedruckten Buches als Leitmedium der Frühen Neuzeit gerieten zwar immer mehr ältere Werke in Vergessenheit, wenn sie nicht gedruckt waren. Doch manche Traditionen (wie z. B. der Meistergesang) bestanden weiter. Und durch Editionen wie die von Melchior Goldast (1604) wurden mittelhochdeutsche Lieder erneut zugänglich. An Martin Opitz (Abb. 3) lässt sich das Problem gut er-

Abb. 1: Martin Opitz:
„Buch von der deutschen
Poeterey“, 1624





Abb. 2: Altichiero da Zevio: Francesco Petrarca, 1370er-Jahre

kennen: Er zitierte und lobte Walther in seiner „Poeterey“, und er gab selbst das „Annohed“ heraus (1639). Aber er knüpfte in seinem Dichten nicht an diese Texte an. Sie dienten nur als Beleg dafür, dass es eine bedeutende deutsche Dichtung gegeben hatte – und dass es deshalb wohl wieder eine geben könnte.

Man verzichtete offenbar bewusst darauf, den deutschen Minnesang zu ‚beerben‘, als man im 17. Jh. daran ging, eine Liebeslyrik in deutscher Sprache zu schaffen, die dem europäischen Vergleich standhalten konnte. Nicht einmal als Versatzstücke im Spiel der Intertextualität spielten Minnelieder noch eine Rolle. Wenn sich diese radikale Abkehr von der heimischen Tradition auch nur schwer erklären lässt, so können wir doch die Unterschiede betrachten, die zwischen der mittelalterlichen Minnedichtung und der barocken Liebeslyrik bestehen. Vielleicht lässt sich auf diese Weise die Frage klären: Gibt es in der deutschen Liebeslyrik einen relevanten Epochenwandel zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit?

Die Unterschiede

Welche Differenzen zwischen Minnesang und Barocklyrik lassen sich erkennen?

- Die Barocklyrik ist nicht mehr in mittel- oder frühneuhochdeutscher Spra-

che verfasst, sondern in einer Frühform des Neuhochdeutschen, die zwar sprachliche Erläuterungen verlangt, aber nicht notwendig übersetzt werden muss. Damit verbunden ist der Wechsel vom Wort ‚Minne‘ zum Wort ‚Liebe‘. Dieser zeichnet sich allerdings bereits im späteren Mittelalter ab, da (ausgerechnet!) ‚Minne‘ zunehmend als sexuell anstößig empfunden und deshalb durch ‚Liebe‘ ersetzt wird. In der neueren deutschen Literatur erscheint ‚Minne‘ dann nur noch in Kontexten expliziter Mittelalterrezeption, z. B. in den Gedichten von Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803) oder Ludwig Tieck (1773–1853), die mittelhochdeutsche Lieder für die jeweilige Gegenwart bearbeiteten.

- Die im Barock bevorzugte Gedichtform des Sonetts kam erst über die Rezeption Petrarcas in die deutsche Literatur (vgl. Kemp 2002), wogegen im Minnesang die weniger formstrenge Kanzone dominiert hatte – die allerdings zeitlich parallel zur Barocklyrik im weiter existierenden Meistersang verwendet wurde und vielleicht schon deshalb als etwas antiquiert galt. Mit dem Sonett konnte man jedenfalls besser den aktuellen Stand der europäischen Literatur einholen als es mit der Minnekanzone möglich gewesen wäre.
- Obwohl vom deutschen Minnesang kaum Melodien überliefert sind und wir über einen möglichen musikalischen Vortrag fast nichts wissen, so handelt es sich doch zweifellos um Liedlyrik im engeren Sinne, die gesungen werden konnte (und vermutlich gesungen wurde). Auch wenn weiterhin einzelne Gedichte vertont wurden, lässt sich eine solche prinzipielle Sangbarkeit für die Barocklyrik nicht mehr behaupten. Gerade die Dominanz des (formal immer gleichen) Sonetts legt nahe, dass diese Gedichte zwar nicht notwendig in stiller Lektüre, aber doch eher durch den Sprech- als durch den Gesangsvortrag rezipiert wurden.
- Weniger einen grundsätzlichen als einen graduellen Unterschied kann man im Gebrauch rhetorisch vorgeprägter Formen und Formeln ausmachen. Die Barocklyrik kommt gewiss gelehrter daher als der Minnesang. Doch sind die mittelalterli-

Abb. 3: Paul Fürst: Martin Opitz





© ullstein bild AKG

Abb. 4: Peter Paul Rubens: Selbstporträt des Malers mit seiner Frau Isabella Brant in der Geißblattlaube, um 1609

chen Lieder keineswegs naiv, volkstümlich oder ‚natürlich‘, wie man dies in der Romantik gern sehen wollte. Schon indem sie an romanische, antik-lateinische und biblische Vorbilder anknüpfen, setzen sie gelehrte Bildung voraus. Und diese war – eine der großen europäischen Kontinuitäten zwischen Mittelalter und Neuzeit! – bis weit ins 18. Jh. hinein durch die zu den *artes liberales* zählenden Rhetorik geprägt, in deren Rahmen man auch das Dichten nach festen Regeln lernte. Es wäre deshalb denkbar, dass inhaltliche Differenzen zwischen den Epochen von der anhaltenden Prägung der Literatur durch die Rhetorik überdeckt werden.

- Das gilt besonders für die Frage nach einem möglichen Wandel der Liebes-

konzeptionen, vor allem im Verhältnis von Liebe und Ehe. Unbestritten dürfte sein: Die mittelalterliche Liebesdichtung ist keine Ehelyrik. Die Lieder der Hohen Minne thematisieren den erwünschten Beginn einer Liebesbeziehung und den Umgang mit seinem Scheitern; worauf diese hinauslief, wenn der Sänger wirklich erhört würde, das wird nicht zum Gegenstand dieser Gedichte. Bei der sogenannten niederen Minne geht es um sexuelle Erfüllung vor und außerhalb der Ehe, in vielen Fällen ausdrücklich um Ehebruch. Und die spätmittelalterlichen Liebeslieder sprechen oft aus einer bestehenden Verbindung heraus, die gefährdet ist (oder war) durch Untreue oder Trennung, durch Nebenbuhler oder die Beziehung ausplaudernde Schwätzer (vgl. Wachinger 1999): Nach einer rechtlich und kirchlich legitimierten Ehe klingt das meist ebenfalls nicht. Ändert sich dies zur Frühen Neuzeit hin? Hier gibt es keineswegs einen Konsens der Forschung. Im Anschluss an Niklas Luhmann (1982, 60 f.) formuliert Oliver Müller (2011, 83) die These, Liebe sei (weiterhin) von der Institution der Ehe streng zu trennen: „Im Barock [...] galt die Liebe als mit der Ehe inkompatibel, sie fand nur außerhalb von Ehebeziehungen statt.“ Das genaue Gegenteil davon vertritt Hans-Georg Kemper (dem wir eine zehnbändige Lyrikgeschichte der Frühen Neuzeit verdanken). Wie andere Autoren bemerkt Kemper eine „Verengung des Liebes-Diskurses beim Übergang vom Mittelalter zur frühen Neuzeit um 1500“ (Kemper 2006, 4). Gegenüber der Breite der Liebeskonzeptionen, die sich im Minnesang zeigt (vgl. Schumacher 2010, 122: „Vielfalt der Minne“), habe sich die Thematik tendenziell auf die eheliche Liebe eingeschränkt. Dafür macht Kemper vorrangig die „Konfessionalisierung“ verantwortlich, das Durchdringen der geistigen Welt Deutschlands mit den Ideen der Reformation und den Reaktionen auf sie. In der Folge von Luthers Ablehnung von zölibatärem Leben und monastischer Hochschätzung der Jungfräulichkeit wurde das Verheiratetsein zur einzig legitimen Daseinsform eines Christenmenschen (Abb. 4). Ver-

bunden war damit das Idealbild der Frau als keuscher ‚Hausmutter‘. Nach Kemper hatte dies unmittelbare Konsequenzen für die Lyrik; in der auf Liebe und Treue beruhenden Ehe sieht er „das offene oder heimliche Ziel der deutschsprachigen humanistischen Liebespoesie“ (Kemper 2006, 9) (Abb. 5). Mit dieser These hätten wir in der Tat ein Kriterium für einen Epochenwandel in der Liebeslyrik. Aber lässt es sich an den Texten verifizieren?

Die Rolle der Hochzeitscarmina

Von zentraler Bedeutung ist die Ehe zweifellos in den vielen Hochzeitsgedichten der Frühen Neuzeit. Während man im Mittelalter das aus der Antike stammende Epithalamium meist als geistliches Brautlied im Sinne einer spirituellen Beziehung zwischen Gott und der Seele oder der Kirche verwendete, wurden Hochzeitscarmina seit dem Humanismus eine für die Frühe Neuzeit geradezu charakteristische Gedichtgattung. Oft in Einzeldrucken für Brautpaar und Hochzeitsgäste verbreitet, haben sich viele Tausende solcher Gelegenheitsgedichte erhalten. Kaum ein Dichter des Barock (und noch darüber hinaus) verfasste keine Hochzeitsgedichte, die häufig Auftragsarbeiten gewesen sein dürften. In ihnen war es gewiss möglich, „das Thema ‚Liebe‘ konform mit der dominanten Moral“ abzuhandeln; aber zählen sie deshalb zur „Liebeslyrik“, wie Kemper (1999, 49) dies wie selbstverständlich unterstellt? Traditionell hält man sie – wie Geburts-, Jubiläums- oder Sterbegegedichte – für eine Untergattung der Kasualpoesie (vgl. Segebrecht 1977). Hätte Kemper hierin Recht, dann wäre – rein quantitativ betrachtet – die frühneuzeitliche Liebesdichtung tatsächlich durch das Thema der Ehe dominiert.

Schauen wir uns ein Beispiel an! Das Gros der barocken Hochzeitscarmina kann man für die Geschichte der deutschen Lyrik nicht berücksichtigen, schon weil es zu verstreut überliefert und vielleicht auch zu wenig bedeutend ist. Einige dieser Texte wurden jedoch in die Gedichtausgaben der Autoren übernommen und damit über den kon-



Abb. 5: Ehepaar, das sich in Liebe und Treue die Hand wäscht. Emblem nach Gabriel Rolenhagen („Nucleus emblematum“ II,28)

kreten Anlass (die ‚Gelegenheit‘) hinausgehoben. Das gilt auch für Paul Flemings (1609–1640) (Abb. 6) Carmen „Auf derer Wolgebornen, Herrn, Herrn Christiaenen und Fräulein, Fräulein Agnesen, beider von Schönburg, herrliches Beilager zu Hartenstein“ von 1631, das den Untertitel „Zuschrift“ trägt (Tittmann 1870, 35):

Das süße Thun, das wir die Liebe nennen,
Den freien Dienst, den wundenlosen Streit,
Den besten Schmach, die Zuckering der Zeit,
Den lieben Tod, das angenehme Brennen

Und was wir sonst noch Beßers können kennen,
Das leset hier. Ihr haßt die Einsamkeit,
Ihr edles Paar, die ihr gesonnen seid,
Zu gehen ein, was auch kein Tod kan trennen.

Glück zu! Glück zu! schreit meine Poesie,
Wie schlecht sie ist. Zwar was ihr leset hie,
Das ist nur Schrift und bloßes Wörterschergen.

Doch soll sie auch sein eine Zeigerin,
Daß ich bereit euch aufzuwarten bin.
Den höchsten Wunsch, den trag ich

noch im Herzen.



Abb. 6: Paul Fleming, 1642

In schriftlicher Form („nur Schrift“), wohl nicht einmal als Vortragender eines Sprechtextes, kann der Dichter dem Brautpaar wie in einem Brief („Zuschrift“) Glückwünsche senden („aufwarten“). Dies geschieht mit der Bescheidenheitsgebärde des sich der Schwäche („wie schlecht sie ist“) und des Ersatzcharakters („eine Zeigerin“) seiner Poesie bewussten Autors. Wenn auch das, was „gelesen“ werden kann, „nur Wörterscherzen“ sein soll, so gibt es doch vor allem mit den Oxymora „freier Dienst“, „wundenloser Streit“, „lieber Tod“ und „angenehmes Brennen“ Ansätze einer paradox-metaphorischen Liebestheorie, wie sie in petrarkistischen Liebesgedichten stehen könnte. Zurückgenommen wird dies aber durch ausschließlich positive Bestimmungen der Liebe wie „süßes Thun“, „bester Schmack“ (wohl Duft) und „Zuckerung der Zeit“, die nichts von einer ambivalenten Haltung der Liebe gegenüber verspüren lassen. Sie erscheint als beglückende Bedingung der Ehe („was auch kein Tod kann trennen“), wobei ihre – wohl sexuellen – Details nicht ausgesprochen werden (sie bleiben im „Herzen“ des Gratulanten verborgen). Die Ehe ist hier in der Tat eine sehr enge Verbindung mit der Liebe eingegangen. Doch werden beide ganz aus der Außenperspektive heraus betrachtet und gepriesen. Dies ist für Lob- und Glückwunschgedichte charakteristisch, nicht aber für Liebesgedichte, in denen mindestens ein (wie immer individualisiertes) Sprecher-Ich eigene Emotionen zur Sprache bringen sollte. Die ausufernde Hochzeitslyrik ist gewiss ein Zeichen der Hochschätzung der Ehe in der Frühen Neuzeit. Ob sie aber auch selbst, trotz einzelner Übernahmen aus dem Petrarkismus, zur Liebeslyrik wird, das kann man mit Recht bezweifeln. Für einen epochalen Wandel innerhalb der Liebeslyrik bieten die Hochzeitscarmina somit nur recht schwache Indizien.

Liebesklage im Mittelalter und im Barock

Wie steht es dagegen mit Gedichten mit Liebesthematik, die von den Autoren nicht unter die Hochzeitsgedichte eingeordnet wurden? Bleiben wir bei Paul Fleming. Vor allem unter seinen Sonetten finden sich

viele lyrische Texte, die man dem weiteren Bereich des Petrarkismus zurechnen kann. Schon vom Titel her wird dies in „An Dulcamaren“ deutlich, das mit dem Oxymoron der ‚bitteren Süße‘ die Paradoxie einer beständigen, aber unerfüllten Liebe aufruft (Tittmann 1870, 262 f.):

Wie kan ich ohne Haß, dich, Dulcamara, lieben,
Du Bittersüße du? Bald bist du gar zu gut,
Bald, wenn ein schlechter Wahn ersteiget deinen Mut,
So steht mein naher Tod an deiner Stirn geschrieben.

So lange hast du nun diß Spiel mit mir getrieben.
Sag’, ob dir meine Pein denn also sanfte thut,
Ob dich mein Frohsein schmerzt;
so weiß ich, theures Blut,
Daß ich bei Lust und Not die Maße mehr muß üben.

Wär’ ich, wie du gesinnt, so könt’ auch ich, wie du,
bei gleichem Muthe sein, inzwischen Müh’ und Ruh,
Inzwischen Leid und Lust bei einem Herzen stehen.

So, weil ich standhaft bin, weichst du ohn’ Unterlaß.
Wie kan es anders sein? Ich muß zu Grunde gehen
Durch dich, gehaßtes Lieb, durch dich,
geliebter Haß.

Auch wenn die literarhistorische Forschung im Leben Flemings einen biografischen Anlass für dieses Gedicht finden kann, so wird doch die geliebte Frau, um die es geht, nicht mit ihrem wirklichen Namen genannt. Das muss nicht notwendig etwas mit galanter Diskretion zu tun haben, die eine ehebrennerische Absicht bemänteln soll (vgl. Müller 2011, 82 f.). Es hebt vielmehr die im Gedicht gestaltete Konstellation aus ihrer zufällig-privaten Entstehung heraus und macht daraus eine gattungskonforme Liebesklage, wie sie auch im Minnesang und besonders bei Petrarca und seinen Nachahmern stehen könnte. Ein authentisches ‚Erlebnis‘ festzuhalten, wäre für die Dichter des Barock genauso wenig erstrebenswert wie für die des Mittelalters. Mit dem sprechenden Namen der „Bittersüßen“ charakterisiert Fleming das Verhalten der Dame und dessen Wirkung, die das liebende männliche Ich an den Rand des Todes bringt („mein naher Tod“, „Ich muss zu Grunde gehen“). Dienen Vorhaltungen in der Liebeslyrik häufig dazu, beim zögernden oder ablehnenden Gegenüber doch noch ein Ein-

lenken hervor zu rufen (zur Persuasion vgl. Schläffer 1971, 164 ff.), stößt diese Funktion hier wohl an ihre Grenzen: Denn das Ich wirft der Frau vor, sein Leiden nicht nur billigend in Kauf zu nehmen, sondern (mehr oder weniger sadistische) Freude an seinen Schmerzen zu empfinden („ob dir meine Pein denn also sanfte tut“), mit dem liebenden Mann ihr „Spiel“ zu treiben und trotz seines schlimmen Zustands „bei gleichem Mute“ zu bleiben. Das im Prinzip in der Barockzeit hochgeschätzte („stoische“) Ideal der seelischen Ausgeglichenheit (zum Stoischen im Barock vgl. Schings 1966; Neymeyr u. a. 2008) wird bei dieser Frau als Gleichgültigkeit zum Ärgernis, da sie bei dem Mann das genaue Gegenteil hervorruft. Wenn er sich selbst zur emotionalen Mäßigung (*modus*) aufruft („dass ich bei Lust und Not die Maße mehr soll üben“), kann gerade diese ihm nicht gelingen: Er kommt aus den Ambivalenzen von „Mühe und Ruhe“ und „Leid und Lust“ nicht heraus. Dabei ist seine eigene Beständigkeit in der Liebe („weil ich standhaft bin“) – auch dies als *constantia* eine im Barock geschätzte Tugend! – im Wege. Lässt er davon nicht ab, und so scheint es zu sein, dann bleibt ihm im letzten Vers nur dieselbe Paradoxie („gehaßtes Lieb“/„geliebter Haß“), mit der das Gedicht im ersten Vers eingesetzt hatte (nicht „ohne Haß [...] lieben“).

Hätte so etwas im Mittelalter gänzlich anders geklungen? Stellen wir (wie Kemper 1999, 54–59) diesem Fleming-Sonett die Minneklage Heinrichs von Morungen „Sie hât mich verwunt“ (MF 141,37) (Abb. 7) gegenüber (Tervooren 2003, 116):

Si hât mich verwunt
 rehte aldurch mîn sêle
 in den vil toetlîchen grunt,
 dô ich ir tet kunt,
 daz ich tobte unde quêle
 umb ir vil gûetlîchen munt.
 Den bat ich zeiner stunt,
 daz er mich ze dienste ir bevêle
 und daz er mir stêle
 von ir ein senftez kûssen, sô waer ich
 iemer gesunt.

Wie wirde ich gehaz
 ir vil rôsevarwen munde,
 des ich noch niender vergaz!
 doch sô müet mich daz,



Abb. 7: Heinrich von Morungen nach der Großen Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse), Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, Blatt 76v

daz si mir zeiner stunde
 sô mit gewalt vor gesaz.
 Des bin ich worden laz,
 alsô daz ich vil schiere wol gesunde
 in der helle grunde
 verbrunne, ê ich ir iemer diende, in wisse
 umbe waz.

(Übers. Tervooren 2003, 117: „Sie hat mich verwundet im tiefsten Grund meiner Seele und meinen Lebensnerv getroffen, als ich ihr offenbarte, daß ich raste und mich quälte wegen ihres so vollkommenen Mundes. Den bat ich einstmals, er möge mich in ihren Dienst befehlen und mir von ihr einen leisen Kuß stehlen. Dann wäre ich für immer gesund.“)

Wie kommt es, daß ich ihren rosenfarbenen Mund zu hassen beginne, den ich noch nie vergessen habe. Gleichwohl quält es mich, daß sie einmal vor mir saß und ihr Eindruck mich so überwältigte. Ich bin es müde geworden, so daß ich lieber sofort bei lebendigem Leibe in der tiefsten Hölle verbrennen würde, als fernerhin zu dienen, ohne zu wissen, wofür.“)

Bei allen Unterschieden der thematisierten Situation einer durch Liebe hervorgerufenen Existenzkrise: Auch hier spricht ein männliches Ich, das durch die Liebe zu einer (ebenfalls nicht genannten) Frau beinahe in den Wahnsinn getrieben wurde („toben“, „quêlen“) und deren Verhalten eine tödliche Verletzung („vil toetlicher grunt“) bei ihm hervorgerufen hat. Allerdings spricht das Ich nicht wie bei Fleming zu dieser Frau, sondern über sie. Wir gehen meist davon aus, monologische Minnelieder seien an eine höfische Gesellschaft adressiert gewesen. Sie können sich aber durchaus indirekt an die betreffende Dame richten, die es sich noch einmal überlegen soll. Wir hätten somit hier eine ähnliche, wenn auch nicht so gelehrte (*argute*) Persuasionsfunktion des Gedichts wie im Barock. Kemper zeigt auf, dass man in Flemings Sonett Bildungsdiskurse wie die neuplatonischen Eros-Philosophie (und wie mir scheint: die stoische Affekten-Lehre) erkennen kann, was im mittelhochdeutschen Minnelied nicht gelingt. Die meisten Unterschiede liegen aber eher im stilistischen Bereich. Ziehen sich bei Fleming die für den Petrarkismus typischen Antithesen (vgl. z. B. Pyritz 1963, 227 f.) durch das ganze Gedicht, so aktualisiert Heinrich von Morungen klassische Topoi des Minnesangs (Metapher der Liebeskrankheit/-verwundung, Anrede an Körperteile, die Motive vom heilenden Kuss und vom Kussraub). In beiden Gedichten steht die Verzweiflung des männlichen Ich am Schluss („zu grunde gehen“, „in der helle grunde / verbrunne“). Heinrich von Morungen verbindet dies noch mit einer Dienstabsage, die das Lehnswesen als metaphorisches Modell voraussetzt (vgl. Schumacher 2010, 124 f.). Einer Frau wie einer Lehnherrin zu ‚dienen‘ (d. h. sie zu lieben), ohne Aussicht, dafür einen ‚Lohn‘ (d. h. ihre Gegenliebe) zu erlangen, das läuft allen mittelalterlichen Rechtsvorstellungen

zuwider. Und es zeigt die bemitleidenswerte Situation des einseitig Liebenden, dem als Alternative dazu (wirkliche) Höllenqualen noch als das kleinere Übel erscheinen. Eine solche Metaphorik des Lehnswesens ist in der Barockliteratur nicht mehr aktuell, was von der politischen Geschichte her betrachtet nicht sehr verwundert.

Was in der Frühen Neuzeit nicht möglich war ...

In den beiden hier verglichenen Liebesgedichten kommt jeweils eine verzweifelte (männliche) Stimme zum Ausdruck, die aus der Enttäuschung über fehlende (weibliche) Gegenliebe heraus ihre poetische Kraft gewinnt. Dabei unterscheiden sich die beiden Gedichte speziell im Formalen und Stilistischen, was den geistigen Tendenzen und historischen Veränderungen der Zeit und dem Anknüpfen an andere Traditionen geschuldet ist. Ein grundlegender Wandel von Liebeskonzeption, etwa im Hinblick auf eine Liebe, die zur Ehe tendiert, ist dabei nicht auszumachen. Liegt dies vielleicht daran, dass beide Texte der Gattung „Liebesklage“ angehören, die ja gerade das Scheitern einer Liebeswerbung und das Nichtzustandekommen einer Beziehung poetisiert? Wie steht es mit solchen Gedichten, die von einer erfüllten Liebe sprechen, die man für das Mittelalter der ‚niederer Minne‘ oder für das Barockzeitalter dem ‚Anti-Petrarkismus‘ zurechnen würde? Ein letztes Mal sei Paul Fleming zitiert, und zwar mit seinem Sonett „Er verwundert sich seiner Glückseligkeit“ (Tittmann 1870, 275 f.):

Wie mir es gestern gieng und wie ich ward
empfangen
In meiner Freundin Schoß, weiß sie nur und
nur ich.
Das allerliebste Kind, das herzt' und grüßte mich,
Sie hielte feste mich, wie ich sie hart umfangen.

Auf meinem lag ihr Mund, auf ihren meine
Wangen.
Oft sagte sie mir auch, was nicht läßt sagen sich.
Darum du, Momus, nicht hast zu bekümmern dich,
Bei ihr ist noch mein Sinn, bei mir noch
ihr Verlangen;

O wol mir, der ich weiß, was nur die Götter wissen,
Die sich auch, wie wir uns, in reiner

Keuschheit küssen!

O wol mir, der ich weiß, was kein Verliebter weiß!

Wird meiner Seelen Trost mich allzeit also laben,
Mir allzeit also thun, so wird' ich an ihr haben
Ein weltlichs Himmelreich, ein sterblichs Paradeis.

Voller Glück (zweimal der Ausruf „O wol mir“) berichtet ein männliches Ich, von der Freundin „empfangen“ worden zu sein, und zwar in ihrem „Schoß“. Dies lässt an Sexuelles denken, zumal die Verschwiegenheitsformel („weiß sie nur und nur ich“) solches häufig verhüllt. Man erfährt dann freilich doch, was zwischen den beiden geschehen ist: Sie haben sich geküsst, allerdings nur „in reiner Keuschheit“! Es wird nicht recht deutlich, ob dies so unschuldig ist, wie es scheint, oder ob hierin ein ironischer Zug zu erkennen ist, zumal die heidnischen Götter ja gerade nicht für ihre „Keuschheit“ bekannt sind (vgl. Kemper 2006, 139). Die Erfahrung, die der glückliche Mann mit dem „allerliebsten Kind“ gemacht hat, hebt ihn jedenfalls über den Stand des nur „Verliebten“ heraus. Im Ausblick auf die Zukunft erscheint eine Fortsetzung dieses Glücks als Vorwegnahme der himmlischen Seligkeit (hier in petrarkistischen Antithesen: „weltliches Himmelreich“/„sterbliches Paradies“). Dieser Wunsch könnte in Erfüllung gehen, wenn der Mann das Mädchen heiratet. Aber klingt der Gedanke an die Ehe an irgendeiner Stelle des Gedichts wirklich an?

Er liegt jedenfalls näher als in dem vielleicht berühmtesten Liebestext des Mittelalters, im „Lindenlied“ von Walther von der Vogelweide (Schumacher 2010, 126 f.) (Abb. 8):

Under der linden
an der heide,
dâ unser zweier bette was,
dâ mugent ir vinden
schöne beide
gebrochen bluomen unde gras.
Vor dem walde in einem tal,
tandaradei,
schöne sanc diu nahtegal.

(„Unter einer Linde auf einer Wiese, wo das Bett von uns beiden war, dort könnt ihr gebrochene Blumen und geknicktes Gras erblicken. In einem Tal vor dem Wald, tandaradei, sang die Nachtigall so schön.“)

Ich kam gegangen
zuo der ouwe,
dô was mîn friedel komen ê.
dâ wart ich enpfangen
hêre frouwe,
daz ich bin sælic iemer mê.
Kuster mich? wol tûsentstunt,
tandaradei,
seht wie rôt mir ist der munt.

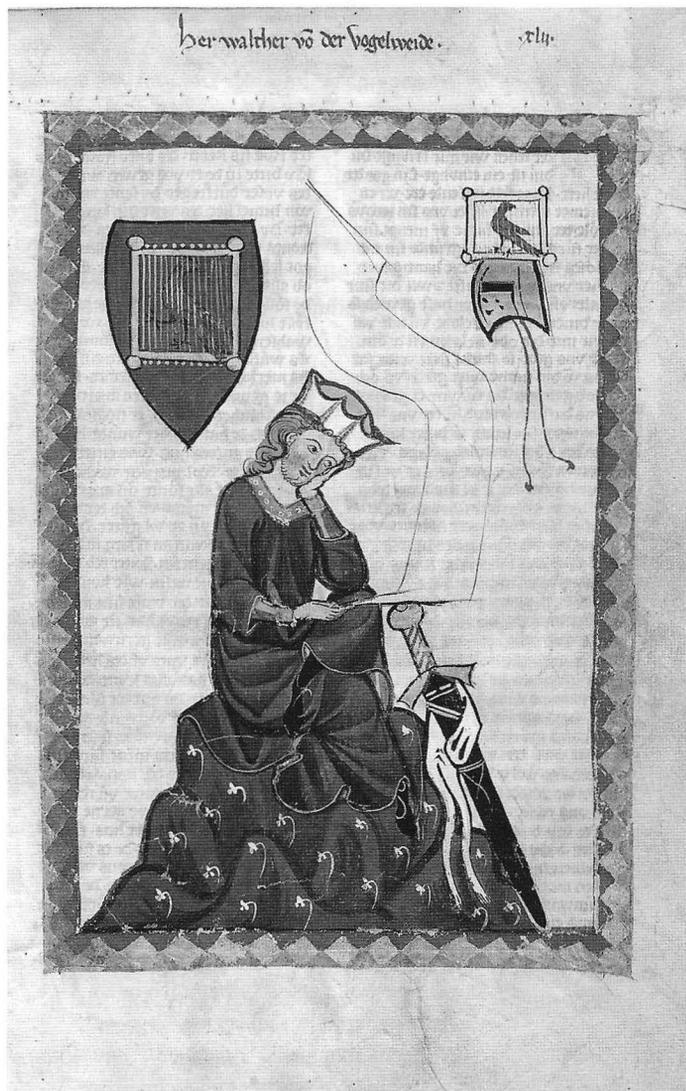


Abb. 8: Walther von der Vogelweide nach der Großen Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse), Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, Blatt 124r



Abb. 9: Eduard Ille: Walther von der Vogelweide, um 1200. Die Postkarte dokumentiert ein Wandgemälde im Ankleideraum von Schloss Neuschwanstein.

(„Als ich zur Wiese kam, war mein Geliebter schon da. Ich wurde so empfangen, hêre frouwe, dass ich darüber immer glücklich sein werde. Hat er mich geküsst? Mindestens tausendmal, tandaradei, schaut, wie rot mein Mund (immer noch) ist.“)

Dô het er gemachet
alsô rîche
von bluomen eine bettestat.
des wirt noch gelachet
inneclîche,
kumt iemen an daz selbe pfat.
Bî den rôsen er wol mac,
tandaradei,
merken wâ mirz houbet lac.

(„Er hatte aus Blumen ein prächtiges Bett bereitet. Darüber wird jeder herzlich lachen, der diesen Weg entlang kommt. An den Rosen kann er erkennen, tandaradei, wo mein Kopf gelegen hat.“)

Daz er bî mir læge,
wessez iemen
nun welle got, sô schamt ich mich.
wes er mit mir pflæge,
niemer niemen
bevinde daz, wan er und ich
Und ein kleinez vogellîn,
tandaradei,
daz mac wol getriuwe sîn.

(„Dass er mit mir geschlafen hat, wenn es jemand wüsste – Gott behüte! –, dann würde ich mich wirklich schämen. Was er mit mir tat, das soll niemand erfahren außer ihm und mir und einem kleinen Vogel, tandaradei, aber der wird schon wissen, was seine Pflicht ist.“)

Es ist trotz des offensichtlichen Qualitätsunterschieds nicht ganz unfair, beide Texte miteinander zu vergleichen. Denn wenn Walthers Lied (Abb. 9) auch zweifellos aus weiblicher Perspektive heraus formuliert ist, so fallen doch Ähnlichkeiten sofort ins Auge. Da ist einmal das gemeinsame Motiv des Empfangenwerdens durch den geliebten Menschen und das Hervorheben der beseligenden Küsse. Dann das Verschwiegenheitsmotiv, das bei Walther durch den mitwissenden kleinen Vogel nicht wirklich aufgehoben wird. In beiden Texten kann man Anspielungen an das biblische Hohelied entdecken: Während bei Walther deutlich das Bild vom „lectulus noster floridus“ (Cant. 1,15) entfaltet wird („von bluomen eine bettestat“), wird ein bibelfester Leser bei Flemings Worten vom „herzen“ und „umfängen“ an Cant. 2,6 denken: „Seine Linke liegt unter meinem Haupt, und seine Rechte herzt mich (amplexabitur me)“ (vgl. Kemper 2006, 139). Ein ganz wichtiger Unterschied ist aber nicht zu übersehen. Wo Fleming humanistisch-antikisier-



Abb. 10: Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau

rend den aus der griechischen Mythologie stammenden tadelnden Gott Momus für die das Liebesglück kritisierende Gesellschaft einsetzt, imaginiert Walthers weibliches Ich eine augenzwinkernd-verständnisvolle Reaktion der Gesellschaft auf das zweifellos nicht ehelich legitimierte Stell-dichein: „des wirt noch gelachet / innerclische, / kumt iemen an daz selbe pfat.“ Das war im 17. Jh. offensichtlich so nicht mehr möglich.

Die Autoren des Barockzeitalters befanden sich in einer geistigen Situation, die für eine freie Gestaltung vielfältiger Liebesentwürfe, wie wir sie zumindest in Ansätzen aus dem Mittelalter kennen, nicht zuträglich war. Wenn sie dennoch kühne erotische Dichtungen verfassten, haben sie nicht gewagt, sie zu veröffentlichen. Ein bekanntes Beispiel dafür ist Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau (1616–1679) (Abb. 10), der in der Vorrede der Ausgabe von 1679 verspricht, durch seine Gedichte werde „kein Ohr oder Auge / wie zärtlich oder empfindlich es seyn mag / durch ein zu schlipfrig oder zu kühnes Wort beleidiget oder beflecket“ (Heiduk 1984, 40). Seine wirklich erotischen Gedichte sind dann erst postum in der „Neukirchschen Sammlung“ („Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutscher auserlesene und bisher ungedruckte Gedichte“, 1695–1727) erschienen und gehören deshalb vom Publikationsdatum her nur noch bedingt zum Barock. In einer solchen Abschwächung der Optionen wird man den wichtigsten Unterschied der barocken zur mittelalterlichen Liebeseposie sehen. Nicht darin, einer neuen Liebeskonzeption zum Durchbruch verholfen zu haben, auch nicht derjenigen, welche die „Liebe als Vor-Spiel der Ehe“ (Kemper 2006, 6) begreift. Als Kriterien für einen Epochenumbruch ist dies zu wenig. Es müssten schon einschneidende Veränderungen wie die Ablehnung der Rhetorik für die Dichtung im Sturm und Drang sein. Ein solcher Wandel steht der deutschen Liebeslyrik am Ende der Barockzeit aber erst noch bevor. ■

Literatur

- Brunner, Horst (2010): Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit im Überblick. Neuausg., Stuttgart.
- Conrady, Karl Otto (1962): Lateinische Dichtungstradition und deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts. Bonn.
- Hartmann, Sieglinde (2012): Deutsche Liebeslyrik vom Minnesang bis zu Oswald von Wolkenstein oder die Erfindung der Liebe im Mittelalter. Wiesbaden.
- Heiduk, Franz (1984): Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau: Deutsche Übersetzungen und Getichte, Bd. 1. Hildesheim.
- Herchert, Gaby (2010): Einführung in den Minnesang. Darmstadt.
- Kemp, Friedhelm (2002): Das europäische Sonett. 2 Bde. Göttingen.
- Kemper, Hans-Georg (1999): Hölle und ‚Himmel auf Erden‘. Liebes-, Hochzeits- und Ehelyrik in der frühen Neuzeit. In: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche, Neuansätze. Hg. von Walter Haug. Tübingen, 30–77.
- Kemper, Hans-Georg (2006): Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit, Bd. 4/II: Barock-Humanismus: Liebeslyrik. Tübingen.
- Luhmann, Niklas (1982): Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt am Main.
- Meid, Volker (2009): Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung. 1570–1740. München.
- Müller, Oliver (2011): Einführung in die Lyrik-Analyse. Darmstadt.
- Neymeyr, Barbara/Schmidt, Jochen/Zimmermann, Bernhard (2008): Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Bd. 2. Berlin/New York.
- Pyritz, Hans (1963): Paul Flemings Liebeslyrik. Zur Geschichte des Petrarkismus. Göttingen.
- Schings, Hans-Jürgen (1966): Die patristische und die stoische Tradition bei Andreas Gryphius. Untersuchungen zu den Dissertationes funebres und Trauerspielen. Köln/Graz.
- Schlaffer, Heinz (1971): Musa iocosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland. Stuttgart.
- Schumacher, Meinolf (2010): Einführung in die deutsche Literatur des Mittelalters. Darmstadt.
- Segebrecht, Wulf (1977): Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik. Stuttgart.
- Tittmann, Julius (1870): Gedichte von Paul Fleming. Leipzig.
- Tervooren, Helmut (2003): Heinrich von Morungen, Lieder. 3. Aufl. Stuttgart.
- Wachinger, Burghart (1999): Liebeslieder vom späten 12. bis zum frühen 16. Jahrhundert. In: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze. Hg. von Walter Haug, Tübingen, 1–29.

HEFT 1/13

LIEBE IM EPOCHENUMBRUCH

LIEBE LESERINNEN, LIEBE LESER,

unter den Bedingungen einer verkürzten Schulzeit an Gymnasien droht als erstes, die Beschäftigung mit der Geschichte der deutschen Literatur aus den Lehrplänen zu verschwinden. Dagegen wurde bisher von literaturdidaktischer Seite meist argumentiert, dass die Vermittlung literaturhistorischer Kenntnisse zentral für die unverzichtbare ‚Arbeit am kulturellen Gedächtnis‘ der Gesellschaft sei. Wir schieben diese gewichtige Argumentation nicht beiseite, setzen aber einen anderen Akzent. Uns geht es weniger um das Erlernen von Epochenbezeichnungen und Faktenwissen, als vielmehr um die Fähigkeit, literarische Werke im Prozess des künstlerischen, sowie des kulturellen und sozialen Wandels zu begreifen. Dazu eignen sich Umbruchphasen besonders gut.

Es war die Literaturdidaktik, die vor einiger Zeit daraus ein Unterrichtskonzept entwickelt hat. Inzwischen hat das Modell der ‚Epochenumbrüche‘ auch an den Universitäten Fuß gefasst. Dies bedeutet, dass die zukünftigen Deutschlehrer und Deutschlehrerinnen dafür fachwissenschaftlich qualifiziert werden. Hier wird nun eine Verbindung zwischen Studium und Beruf hergestellt, deren Bedeutung für all jene, die den Deutschunterricht nicht auf die Vermittlung von Kompetenzfragmenten reduziert wissen möchten, nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.

Dieses Heft konzentriert sich thematisch mit der Liebe auf einen Bereich, der im Deutschunterricht anschaulich vermittelt werden kann. Dass der Wandel vom Mittelalter zur Neuzeit ebenso angesprochen wird wie die Umbrüche unserer Gegenwart, gehört zum Programm der Herausgeber, ebenso wie der Wechsel zwischen kanonisierten Schulklassikern und Werken, die in der Schule eher zu wenig beachtet werden.

Klaus-Michael Bogdal und Holger Dainat

Thema

- MEINOLF SCHUMACHER
2 **Liebe in der Lyrik zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit**
- KARLHEINZ FINGERHUT
12 **Coup de foudre – Ich liebe dich**
Diskurswandel in dramatischen Liebeserklärungen zwischen Barock und Romantik
- ELISABETH BÖHM
24 **Kommunikative Umwege**
Liebeskonzeptionen in Goethes „Werther“ und Kellers „Die mißbrauchten Liebesbriefe“
- WALTER ERHART
34 **Liebe**
Abwesenheit und Vielfalt eines Gefühls in der Literatur um 1900
- MANFRED ENGEL
44 **Liebeslyrik um 1900: Fontane, Benn, Schwitters**
- ANDREA SCHÜTTE
54 **Das Abwägen und Abwiegen von Liebe**
Zum Liebesverständnis in Martin Walsers „Ein fliehendes Pferd“ und Karen Duves „Dies ist kein Liebeslied“
- NATALIE BLOCH
64 **Fluchträume und ökonomische Tauschprozesse**
Zum Wandel der Liebesthematik in Theatertexten um die Jahrtausendwende

Forum

- GESCHLECHTERPERSPEKTIVEN
CONSTANZE SPIESS
75 **„Weicheier, Softies, Zehenföner und Exoten“**
Sprachliche Konstruktionen und Geschlechtsidentität
- UNTERRICHTSANREGUNG
MARIA MAURER
80 **Am Nullpunkt leben**
Herta Müllers Roman „Atemschaukel“ im Unterricht
- ZUR DISKUSSION
OTTO NEUDECK
85 **Zwischen Universität und Schule**
Transfer von Forschungswissen über das Mittelalter
- URS STRÄSSLE
90 **Ein soziolinguistisches Schreibexperiment auf dem Prüfstand**