

Walther von der Vogelweide

Was ein ‚Klassiker‘ sei, wissen unsere literaturwissenschaftlichen Lexika in schöner Uneindeutigkeit. Das ‚Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft‘ definiert ihn erstens als „Verfasser von Texten, die einer literarischen Klassik zugerechnet werden“, zweitens aber als „Autor maßstabsetzender und als mustergültig anerkannter literarischer Texte“.¹ Während die zweite Definition ein auf ästhetischen und anderen Kriterien beruhendes Werturteil voraussetzt, trifft die erste Definition, wie es scheint, nur eine literarhistorische Bestimmung. ‚Klassiker‘ ist demnach ein Autor, der einer als ‚klassisch‘ bezeichneten Literaturepoche – der höfischen Klassik der Stauferzeit etwa oder der Weimarer Klassik um 1800 – angehört. Dass auch der historischen Fixie-

¹ Rainer Rosenberg: Klassiker. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte [= RLW], Bd. 2 (2000), S. 274–276, das Zitat S. 274. Eine ähnliche Unterscheidung trifft Thomas Zabka: Klassiker. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hgg.): Metzler Lexikon Literatur. Begr. von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart, Weimar 2007, S. 387. Das Adjektiv ‚klassisch‘ wird folgendermaßen semantisch ausdifferenziert: „1. Einer Epoche oder Richtung angehörend, die als Klassik gilt“, „2. Ausgewogen, harmonisch, stilrein, vollendet“; „3. Idealtypisch, exemplarisch, genuin“; „4. Kanonisch, überzeitlich gültig“; „5. Erstrangig, mustergültig, normsetzend“ (ebd.).

rung eine normative Setzung vorausgeht, erschließt sich erst auf den zweiten Blick.

Nicht minder doppeldeutig ist das Genitivattribut in der Fügung ‚Klassiker des Mittelalters‘, denen diese Vortragsreihe gewidmet ist. Denn was ist damit gemeint? Sind es Autoren und Werke, denen man bereits im Mittelalter so etwas wie kanonischen Status zugebilligt hat? Oder sind damit Autoren und Werke gemeint, denen man über ihre eigene Zeit, das Mittelalter, hinaus, unter Umständen bis in unsere Gegenwart exemplarische Bedeutung, gar Vorbildfunktion zugesprochen hat? Sind also Autoren und Werke gemeint, die Relevanz – ästhetische, konzeptuell-ideengeschichtliche, politische u. a. – auch heute noch haben, und dies vielleicht nicht nur im Schutzgehege akademischer Forschung und Lehre?²

Der Lyriker Walther von der Vogelweide, der in der Zeit der höfischen Klassik, von etwa 1190 bis um 1230, wirkte, erfüllt beide Bedingungen, er ist ein ‚Klassiker des Mittelalters‘ in diesem doppelten Sinn: Ihm wurde Wertschätzung, mitunter auch kritische, schon zu Lebzeiten zuteil, aber auch noch lange nach seinem Tod, mit Höhepunkten in der Zeit der modernen Nationalstaatsbildung und im Umkreis der gegen das bürgerliche Establishment aufbegehrenden 68er-Bewegung. Dass Walther nie ganz vergessen wurde, macht ihn einzigartig unter den Dichtern des deutschen Mittelalters. Noch heute ist er eine Galionsfigur im Kanon mittelalterlicher Literatur, ist er der Literat, der einem bei der Frage nach mittelalterlichen Autoren vielleicht als erster in den Sinn kommt. Im Folgenden setze ich darum doppelt an, einmal historisch und einmal deskriptiv-normativ. Im ersten Teil meines Vortrags (1) skizziere ich in groben Strichen Etappen der Kanonisierung Walthers vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert, wobei ich die inner- und außerliterarischen Faktoren seiner Wertschätzung zu bestimmen versuche. Im zweiten Teil (2) möchte ich das Autorprofil umreißen und zugleich begründen, was das Faszinosum Walther heute noch ausmacht, oder anders gesagt: warum er heute noch zum Klassiker taugt. Damit ist freilich auch schon vorausgesetzt, dass die Kriterien

² Deren Bedeutung will ich damit gar nicht kleinreden, ist doch die Aufgabe, das kulturelle Gedächtnis zu bewahren und zu pflegen, zunehmend auf diesen Bereich übergegangen.

für die Erhebung eines Autors in kanonischen Status keineswegs überzeitlich verbindlich, vielmehr ihrerseits historischem Wandel unterworfen sind.³

1. Historische Begründungen für einen ‚Klassiker‘

1.1 Die frühe Rezeption Walthers

Schon zu Lebzeiten muss Walther es zu einiger Berühmtheit gebracht haben. Gottfried von Straßburg spricht ihm um 1210, im *Literaturexkurs* seines ‚Tristan‘-Romans, nach dem Tod Reinmars die Führungsrolle unter den zeitgenössischen Minnesängern zu,⁴ rühmt seine hohe Stimme und den kunstvoll modulierenden Gesang. Wolfram von Eschenbach spielt in seinen Romanen zweimal auf Walthers Spruchsang an,⁵ Thomasin von Zerklare,⁶ Reinmar und Ulrich von Singenberg nehmen kritisch oder auch parodierend Stellung zu seiner Kunst. Noch Heinrich Frauenlob zitiert in seinem ‚Grünen Ton‘, gut drei Generationen später, Walthers ‚Reichston‘ L. 8,4ff. an, um mit solchem Traditionsbezug den eigenen epistemischen und künstlerischen Anspruch

³ Zu den zeitgebundenen inner- und außerliterarischen Faktoren der Kanonbildung vgl. Simone Winko: *Literarische Wertung und Kanonbildung*. In: Heinz Ludwig Arnold u. Heinrich Detering (Hgg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München 2001, S. 585–600, hier S. 587–595.

⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Nach der Ausg. von Reinhold Bechstein hg. von Peter Ganz. 2 Bde. Wiesbaden 1978 (*Deutsche Klassiker des Mittelalters*), V. 4794–4804: *wer leitet nû die lieben schar? / [...] / ir meisterinne kann ez wol, / diu von der Vogelweide. / bei wie diu über beide / mit hôher stimme schellet! / waz wunders si stellet! / wie spaebe si organieret! / wie si ir sanc wandelieret!* Das Verb *organieren*, eine Lehnübersetzung von mlat. *organizare* oder afrz. *orguener/organer* (vgl. Werner Schwarz: *Studien zu Gottfrieds „Tristan“*. In: Dietrich Schmidtke u. Helga Schüppert (Hgg.): *Fs. für Ingeborg Schröbler zum 65. Geb. Tübingen 1973* [PBB 95, Sonderheft], S. 217–237, hier S. 237), übersetzen Ganz/Bechstein, Bd. I, S. 177 mit „(mehrstimmig) singen“. Zur Stelle schreibt Rüdiger Krohn (*Gottfried von Straßburg: Tristan*. Bd. 3: *Kommentar, Nachwort und Register*. Stuttgart 1980 [RUB 4473]) resümierend: „Jedenfalls geht es hier und im nächsten Vers um Walthers kompositorische Brillanz.“

⁵ *Parzival* 297,24; *Willehalm* 286,19.

⁶ *Der Wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria*. Hg. von Heinrich Rückert, mit einer Einleitung und einem Register von Friedrich Neumann. Quedlinburg, Leipzig 1852 (*Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit 1*) [Nachdruck Berlin 1965 (*Deutsche Neudrucke. Texte des Mittelalters*)], V. 11191–11259.

zur Geltung zu bringen.⁷ Aus wiederum anderen Gründen mahnt Hugo von Trimberg im Literaturkatalog seines ‚Renners‘ (um 1300) Gedächtnispflege für Walther an:

*Her Walther von der Vogelweide:
Swer des vergæze der tæte mir leide.
Alein er wære niht rich des guotes,
Doch was er rich sinniges muotes.*
(Hugo von Trimberg, ‚Der Renner‘, V. 1187–1190)⁸

Herr Walther von der Vogelweide, wer den vergäße, der täte mir Leid an.
Auch wenn er nicht viel Hab und Gut besaß, so besaß er doch Kunstsinn
und scharfen Verstand.

Hugo bekräftigt damit die Hochschätzung, die Walther zu Lebzeiten und auch nach seinem Tod erfahren haben muss, und er rühmt seinen *sinnige[n] muot*, ein Begriff, der „sinnreiche Lehre“ ebenso wie ästhetisches und intellektuelles Urteilsvermögen meinen kann.

Die Hochschätzung Walthers bestätigt der überlieferungsgeschichtliche Befund. Lieder und Spruchstrophen Walthers sind in dreißig Handschriften und Fragmenten aus dem gesamten deutschen Sprachgebiet, darunter in allen großen Lyrikhandschriften überliefert, die meisten Lieder und Sangsprüche mehrfach, im Einzelfall bis zu sieben Mal – für Lyriküberlieferung sind das erstaunliche Zahlen.⁹ Aber auch das gibt es schon früh, seit dem Ende des 13.

⁷ Frauenlob (Heinrich von Meissen): Leichs, Sangsprüche, Lieder. Auf Grund der Vorarbeiten von Helmut Thomas hg. von Karl Stackmann und Karl Bertau. Bd. 1: Einleitungen, Texte. Göttingen 1981 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Phil.-hist. Klasse. 3. Folge. Nr. 119), hier VII, 15, 11 u. 16. Vgl. dazu jetzt Franziska Wenzel: Souveränität in der Sangspruchdichtung. Intertextuelle und intradiskursive Phänomene bei Walther und Frauenlob. In: Gert Hübner u. Dorothea Klein (Hgg.): Sangspruchdichtung um 1300. Akten der Tagung in Basel vom 7. bis 9. November 2013. Hildesheim 2015 (Spolia Berolinensia 33), S. 167–194.

⁸ Hugo von Trimberg: Der Renner. Bd. I–IV. Hg. von Gustav Ehrismann. Mit einem Nachwort und Ergänzungen von Günther Schweikle. Tübingen 1908–1911 (Bibliothek des Stuttgarter Litterarischen Vereins 247, 248, 252, 256) [Nachdruck Berlin 1970 (Deutsche Neudrucke. Texte des Mittelalters)], hier Bd. I.

⁹ Ein aktuelles Verzeichnis aller Handschriften findet sich in: Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche. 15., veränd. und um Fassungseditionen erw. Aufl. der Ausg. von Karl Lachmann. Aufgrund der 14., von Christoph Cormeau bearb. Ausg. neu hg. von Thomas Bein. Edition der Melodien von Horst Brunner. Berlin, Boston 2013, S. XXV–XLV;

Jahrhunderts: die namenlose Überlieferung so mancher Walther-Strophe. So mancher Sammler, Redaktor und Schreiber kennt eben nur noch das Werk, nicht mehr aber seinen Autor.

Eine erste literarische Kanonisierung zeichnet sich in den Klagen über tote Dichter ab, die uns aus dem 13. Jahrhundert erhalten sind.¹⁰ Ulrich von Singenberg, ein Zeitgenosse Walthers, beklagt in einem Nachruf auf den *meister*, dass dessen *höber sin* („hoher Kunstverstand“) erloschen, sein „herrlicher höfischer Gesang“ ein für allemal verstummt sei (SM 12,20: 5,5.7), und wünscht ihm Lohn für seine Kunst im Jenseits. Eine anonyme Strophe im vierten Ton Reinmars von Brennenberg (KLD I,44: IV,13), vielleicht aus dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts,¹¹ beklagt verstorbene Minnesänger, darunter Ulrich von Singenberg, Reinmar und *minen meister von der Vogelweide*, dem man mit diesem Titel Verehrung zollt. Zuvor hatte schon der Marner Walther und andere verstorbene Dichter gewürdigt mit dem emphatischen Wunsch: *Lebt von der vogelweide / noh min meister her walthar* [...] (Wms. 6,17,1f.) „Lebte doch noch [...]“. Der Jüngere könne gar nicht anders, als sich in die Tradition der großen Vorgänger zu stellen und deren Ideen aufzugreifen, mal zufällig, mal absichtlich. Auch Hermann Damen nennt Walther unter den vorbildlichen Vertretern der Sangeskunst (um 1280, Schl. III,4), nicht anders als Lupold Hornburg in seinen Katalogstrophen (um 1350), welche die Sammlung von Gedichten Walthers und Reinmars im Hausbuch Michaels de Leone beschließen. In Bezug auf Walther hebt er die „zeitlose Qualität“ seiner musikalischen Kunst hervor: *her walthar[s] done hür als vert / vor valschem lüte*

eine knappe Auswertung der überlieferungsgeschichtlichen Befunde bietet Ulrich Müller in: Horst Brunner u. a.: *Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung*. München 2009, S. 28–30, 36f. und Manfred Günter Scholz: *Walther von der Vogelweide*. Stuttgart, Weimar 1999 (Sammlung Metzler 316), S. 24–29.

¹⁰ Im Folgenden wird nach diesen Textausgaben zitiert: Cramer = Thomas Cramer: *Die kleineren Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts*. 4 Bde. München 1977–1985; KLD = *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*. Hg. von Carl von Kraus. Bd. I: Text. 2. Aufl. durchges. von Gisela Kornrumpf. Tübingen 1978; Schl. = Paul Schlupkoten: *Herman Dâmen. Untersuchung und Neuausgabe seiner Gedichte* (Teildruck). Diss. Marburg, Breslau 1913; SM = *Die Schweizer Minnesänger*. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch neu bearb. und hg. von Max Schiendorfer. Bd. I: Texte. Tübingen 1990; Wms. = *Der Marner. Lieder und Sangsprüche aus dem 13. Jahrhundert und ihr Weiterleben im Meistersang*. Hg., eingel., erläutert und übers. von Eva Willms. Berlin 2008.

¹¹ Die Strophe eröffnet die Spruchsammlung H im Heidelberger Cpg 350.

sich wol wert („Heuer wie eh und je bewahrt Herrn Walthers Ton sich gewiss vor falschem Klang“, I,1,3f., Cramer II, S. 61), in der dritten Strophe hebt er Walthers Musikalität heraus: *Reymar, din sin der beste was. / her Walther donet baz* („Herr Reinmar, du warst der kunstsinnigste. Herr Walther erfand die besseren Melodien“, I,3,1, Cramer II, S. 62). Mustert man die Nachrufe im Ganzen,¹² fällt allerdings auf, wie wenig spezifisch die Aussagen über Walther, aber auch die über die anderen Dichter ausfallen.¹³ Ihre Namen stehen für kaum mehr als für eine altehrwürdige Tradition, in die sich die Sangspruchdichter des späten 13. und des 14. Jahrhunderts gern stellten.

Dieser Befund gilt erst recht für die vom 15. bis 17. Jahrhundert kursierenden Kataloge der Zwölf alten Meister, die für das Selbstverständnis der Meistersinger eine eminente Rolle spielten. Hier wie in der Sage vom Ursprung des Meistergesangs wird Walther von der Vogelweide unter die großen alten Meister gerechnet, übrigens dabei des Öfteren zum Landherrn von Böhmen promoviert (eine Fehlinformation, die auf den ‚Wartburgkrieg‘ zurückgeht). Bekannt ist im Grunde aber nur noch sein Name, den man, wie den der anderen Meister, „pietätvoll“ und zur Legitimierung der eigenen Kunstpraxis bewahrt.¹⁴ Nur wenige, fünf, Töne werden ihm in der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ (um 1459/62) und in Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts zugeschrieben, wovon drei aus den älteren Handschriften nicht bekannt sind. Von Walthers echten Tönen kannte man also nur noch zwei,¹⁵ seine Dichtungen kannte man so gut wie gar nicht mehr.¹⁶ Kanonisierung ist hier mit einem fundamentalen Substanzverlust erkaufte.

¹² Weitere Texte in: *Dichter über Dichter in mittelhochdeutscher Literatur*. Hg. von Günther Schweikle. Tübingen 1970 (Deutsche Texte 12).

¹³ Nikolaus Henkel: *Die Zwölf alten Meister. Beobachtungen zur Entstehung des Katalogs*. In: PBB 109 (Tüb. 1987), S. 375–389, hier S. 378f.

¹⁴ Horst Brunner: *Die alten Meister. Studien zu Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*. München 1975 (MTU 54), S. 13. Dazu ferner Horst Brunner/Johannes Rettelbach: „Der vrsprung des maystergesangs“. Eine Schulkunst aus dem frühen 16. Jahrhundert und die Kolmarer Liederhandschrift. In: *ZfdA* 114 (1985), S. 221–240.

¹⁵ Bekannt waren nur noch der Wiener Hofton und der Ottenton, die aber der Melodik des 15./16. Jahrhunderts angepasst wurden; vgl. Brunner: *Die alten Meister* (Anm. 14), S. 92f., 151, 175 und ders. in: *Walther: Leich, Lieder, Sangsprüche* (Anm. 9), S. LI.

¹⁶ Texte Walthers sind noch in der ‚Weimarer Liederhandschrift‘ F (3. V. 15. Jh.) und in der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ k erhalten; zur Überlieferung in F vgl. Johannes Janota: *Walther am Ende*. Zur jüngsten Aufzeichnung von Minneliedern Walthers von der Vogelweide

1.2 Neuansätze in der Neuzeit

Die Wiederentdeckung Walthers zu Beginn des 17. Jahrhunderts und erst recht seine zweite Wiederentdeckung seit Mitte des 18. Jahrhunderts standen ganz unter nationalen Vorzeichen. Melchior Haiminsfeld Goldasts Abdrucke mittelhochdeutscher strophischer Dichtung zwischen 1601 und 1611 sollten deren Wert gegenüber der lateinischen und romanischen Literatur und die eigene große nationale Vergangenheit belegen; der Abdruck von sieben antipäpstlichen Spruchstrophen Walthers ist aber sicherlich auch Ausdruck der konfessionellen Spannungen der Zeit.¹⁷ Auch Martin Opitz nennt Walther in seiner Poetik als Beweis dafür, dass die Deutschen auf eine bemerkenswerte Literaturtradition zurückblicken können,¹⁸ und andere Barockdichter tun es ihm nach. Das gleiche Ziel, eine glanzvolle literarische Vergangenheit in deutscher Sprache nachzuweisen und die zeitgenössische Dichtung aus ihren Wurzeln zu erneuern, verfolgten nicht nur Johann Jakob Bodmer¹⁹ (1698–1783) und Johann Jakob Breitinger (1701–1776) mit ihren Studien und Editionen zur mittelhochdeutschen Dichtung,²⁰ sondern auch die Dichter des Göttinger Hains, allen voran Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748–1776), und die Dichter der Romantik, hier vor allem Ludwig Tieck mit seinen ‚Minneliedern

in der ‚Weimarer Liederhandschrift‘. In: Walter Haug (Hg.): *Mittelalter und Frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*. Tübingen 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 78–99. Danach versiegte die handschriftliche Überlieferung Walthers in den kulturellen Umbrüchen, welche die Reformation mit sich brachte.

¹⁷ Zu Goldast vgl. Alfred Hein: *Walther von der Vogelweide im Urteil der Jahrhunderte (bis 1700)*. phil. Diss. Greifswald 1933, S. 75–84; Günther Gerstmeier: *Walther von der Vogelweide im Wandel der Jahrhunderte*. Breslau 1934 (Germanistische Abhandlungen 68), S. 52–56 und Bernd A. Weil: *Die Rezeption des Minnesangs in Deutschland seit dem 15. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 1991, S. 57–59.

¹⁸ Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624). Studienausgabe. Mit dem *Aristarch* (1617) und den Opitzschen Vorreden zu seinen *Teutschen Poemata* (1624 und 1625) sowie der Vorrede zu seiner Übersetzung der *Trojanerinnen* (1625). Hg. von Herbert Jaumann. Stuttgart 2011 (RUB 18214), hier S. 24f. (mit einem Auszug aus Walthers Leich [L. 6,28ff.]).

¹⁹ Zu Bodmers Verdienst um die Erforschung des Minnesangs vgl. Manfred Gradinger: *Die Minnesang- und Waltherforschung von Bodmer bis Uhland*. Diss. München 1970, S. 4–21.

²⁰ Zu nennen sind hier vor allem die ‚Proben zur alten schwäbischen Poesie des Dreyzehnten Jahrhunderts. Aus der Maneßischen Sammlung‘ von 1748; dazu Gradinger: *Minnesang- und Waltherforschung* (Anm. 19), S. 7–14.

aus dem Schwäbischen Zeitalter‘ (1803).²¹ Ludwig Gleim sah in Walther gar einen neuen Anakreon, einen Dichter des heiteren Lebensgefühls und der Liebesfreude also, dessen Lieder einen Freiraum wider die religiöse Strenge und Engherzigkeit der Gegenwart zu eröffnen schienen. Im Vorwort seiner ‚Gedichte nach den Minnesingern‘ (1773) schreibt er: „man findet aber darinn einen Walther von der Vogelweide, mit welchem sich behaupten liesse, dass die Zeiten der sogenannten Minnesinger einen Anakreon, und einen besseren, als die unserigen, schon gehabt hätten [...]“.²² Während bei Anakreontikern und Romantikern das künstlerische Interesse noch bei weitem überwog, stand das Interesse an Walther nach den Befreiungskriegen und bis weit über die Reichsgründung von 1871 hinaus ganz im Zeichen des erwachenden Nationalgefühls.²³ Walther wurde nun zu einer Projektionsfigur für nationale und politische Zwecke.

Den Anstoß gab Ludwig Uhlands Abhandlung über den „Dichterstürm(en)“ Walther (1822).²⁴ Dieser erste Versuch einer Gesamtdarstellung von Leben und Werk Walthers, gänzlich aus den Texten selbst gearbeitet, sah in Wal-

²¹ Die ‚Minnelieder‘ enthalten u. a. Nachdichtungen von 46 Strophen Walthers; vgl. dazu Gradinger: Minnesang- und Waltherforschung (Anm. 19), S. 32–77; zur literarischen Rezeption der mittelhochdeutschen Lyrik in Vorromantik und Romantik allgemein vgl. Weil: Rezeption (Anm. 17), S. 169–261, speziell zur Walther-Rezeption bei den Romantikern und differenzierend: Christian Krepold: Das Walther-Bild der Romantiker zwischen „Universalpoesie“ und Konfessionalismus – Zu Tieck, Uhland und Eichendorffs ‚Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands‘. In: Thomas Bein (Hg.): Der Mittelalterliche und der neuzeitliche Walther. Beiträge zu Motivik, Poetik, Überlieferungsgeschichte und Rezeption. Frankfurt a. M. u. a. 2007 (Walther-Studien 5), S. 47–67.

²² Zitiert nach Gerstmeyer: Walther (Anm. 17), S. 86. Eine Verwandtschaft zwischen Minnesang und anakreontischer Dichtung notierte bereits Bodmer: „Allein wir haben vor Gleimen in Deutschland Gemüther gehabt, die so empfindlich und so zärtlich gewesen sind, als das seinige, und die das, was sie empfunden, mit Artigkeit und Natürlichkeit auszudrücken gewußt haben. In der Sammlung von Liedern aus dem 12. Jahrhundert, welche in der königl. Bibliothek zu Paris noch im Manuskript liegt [gemeint ist der ‚Codex Manesse‘, heute cpg 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg], sind vermutlich nicht wenige Lieder enthalten, die nach Anakreons und Gleims Manier mit Geschmack geschrieben sind“; zitiert nach Gerstmeyer: Walther (Anm. 17), S. 80.

²³ So resümiert Gerstmeyer: Walther (Anm. 17), S. 108: „Doch war es gerade diese Bewegung, die den Aufstieg Walthers im 19. Jahrhundert heraufführte. Das erstarkende Nationalbewußtsein und die Idee des deutschen Nationalstaates sind Wurzeln des Waltherbildes im 19. Jahrhundert [...]; sie haben ihn zum berühmtesten Dichter des deutschen Mittelalters gemacht.“

²⁴ Ludwig Uhland: Walther von der Vogelweide. In: ders.: Gesammelte Werke in sechs Bänden. Mit einer biographisch-literarhistorischen Einleitung von Hermann Fischer. Bd. 6. Stuttgart o. J., S. 5–108.

ther den Inbegriff der Vaterlandsliebe und das „Vorbild für die Bürger im zersplitterten, nach Einheit strebenden Deutschland“²⁵. Eine prominente Rolle in dieser Deutung spielte Walthers Preislied ‚Ir sult sprechen willekomen‘ (L. 56,14ff./Klein Nr. 47), das den traditionellen Frauenpreis zu einem Lob deutscher Männer und Frauen, deutscher Lebensart überhaupt verallgemeinert. Uhland hat dieses Lied mit seiner bekannten Flüsseformel – *Von der Elbe unz an den Rîn / her wider unz an der Unger lant, / dâ mügen wol die besten sîn, / die ich in der welte hân erkant*, „Von der Elbe bis zum Rhein und zurück bis ins Land der Ungarn, da mögen wohl die Besten sein, die ich auf der Welt kennengelernt habe“²⁶ – als Vaterlandslied interpretiert.²⁷ Auch wenn seine Monographie einer seriösen Walther-Philologie den Boden bereiten wollte, setzte sie mit ihrer patriotischen Deutung das Fanal für die weitreichende ideologische Inanspruchnahme des Dichters, auch als Verfechter großdeutscher Allmachtsphantasien. Schon August Heinrich Hoffmann von Fallersleben bediente sich für sein ‚Deutschlandlied‘ (1841) ausgiebig bei Walthers Preislied,²⁸ was wiederum dessen „Ruf eines nationalgesinnten Dichters“²⁹ beförderte.³⁰ In der Folgezeit avancierte Walther „allmählich zum deutschen

²⁵ Roland Richter: *Wie Walther von der Vogelweide ein „Sänger des Reiches“ wurde. Eine sozial- und wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung zur Rezeption seiner ‚Reichsidee‘ im 19. und 20. Jahrhundert.* Göppingen 1988 (GAG 484), hier S. 62–70, das Zitat S. 69. Zu Uhlands Walther-Verständnis s. schon Gerstmeier: *Walther* (Anm. 17), S. 111–121.

²⁶ Mit der Sigle Klein zitiere ich diese Ausgabe: *Minnesang. Mittelhochdeutsche Liebeslieder.* Mhd./Nhd. Hg., übers. und komm. von Dorothea Klein. Stuttgart 2010 (RUB 18781), hier Fassung A, Str. 4,1–4.

²⁷ Schon die Nachdichtungen des 18. Jh.s (Gleim, Hölty) standen im Zeichen aufkommender patriotischer Gesinnung, sind nationale Umdeutungen.

²⁸ Vgl. dazu Horst Brunner: *Hoffmann von Fallersleben und Walther von der Vogelweide.* In: Hans-Joachim Behr, Herbert Blume u. Eberhard Rohse (Hgg.): *August Heinrich Hoffmann von Fallersleben 1798–1998* (Fs. zum 200. Geb.). Bielefeld 1999 (Braunschweiger Beiträge zur deutschen Sprache und Literatur 1), S. 225–238; ders.: ‚Das Lied der Deutschen‘, Hoffmann von Fallersleben, Walther von der Vogelweide. In: ders.: *Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit.* Berlin 2008 (Philologische Studien und Quellen 210), S. 140–157.

²⁹ Müller in: Brunner u. a.: *Walther von der Vogelweide* (Anm. 9), S. 238.

³⁰ Dieser Hype war schon früh von höchster Stelle, vom bayrischen Monarchen Ludwig I., befördert worden. So ließ dieser 1843 an der Außenwand des Neumünsters zu Würzburg einen Gedenkstein anbringen mit der Inschrift: „Das Leben erzog ihn, aus dem Leben sang er; / nicht Minne, nur Vaterlandsliebe / beseelte meistens seine Lieder; / teutscher war kein Sänger!“ Zitiert nach Gerstmeier: *Walther* (Anm. 17), S. 126. Kürzer, aber mit demselben Tenor fiel die Inschrift auf der Gedachtnistafel zur Büste Walthers in der Walhalla aus; vgl. ebd.

Nationaldichter des Mittelalters, zum Kunder alter Größe und deutschen Wesens, zum Sänger des Reichs“,³¹ mitunter gar zum völkischen Barden und zum Wächter der Grenze gegen das „Welschland“.³² Noch vergleichsweise harmlos liest sich die folgende Passage aus Rudolf Menzels ‚Leben Walthers von der Vogelweide‘ (1865):

Als Deutscher bleibt er uns und unseren Nachkommen bis in die fernsten Zeiten ein Vorbild reiner, gluhendster Vaterlandsliebe. [...] Und mit welcher Liebe hängt er an seinem Volke! Als er aus fremden Landen zurückkommt, mit welchem Entzücken schlägt sein Herz dem Vaterlande entgegen, wie freudig und aus reiner Ueberzeugung gibt er dem deutschen Land und Volk vor Allen den ersten Preis, unähnlich so vielen Tausenden seiner Landsleute, die, fremden Wesen zugetan, das Vaterländische verachten und verspotten! Diesen Vorzügen verdankt er es auch, dass er vor Anderen der allgemeine Liebling des Volkes, der vertraute Freund und Ratgeber der Fürsten, Mark- und Landgrafen, Herzöge, Erzbischöfe, Könige und Kaiser geworden ist. Uns aber ist er der einzige und beredte Zeuge, dass es auch in jener Zeit eine grosse, rein nationale Partei gab, die, über den dynastischen Interessen der Ghibelinen und Guelfen stehend, kein anderes politisches Ziel kannte, als die Größe und Herrlichkeit der deutschen Nation – uns ist er ein leuchtendes Vorbild des edelsten, uneigennutzigsten und gluhendsten Vaterlandsgefuhls,³³

und dies über politische Niederlagen und opportunistischen Wechsel der Herren hinweg, den auch Menzel nicht übersehen konnte. In Zeiten des Niedergangs liberaler nationalstaatlicher Ideen mochte man so mit Walther auch die Umorientierung auf Bismarcks Realpolitik rechtfertigen. Nach der Reichsgründung, in der Zeit des Kulturkampfes, wurde Walther, wegen seiner polemischen Sangsprüche im Unmutston, obendrein zum Streiter gegen die Kurie und die Welschen promoviert, er wurde „zur nationalen Heiligenfigur im Kampf um die Bildung der Nation und im Abwehrkampf des preußischen Staates gegen die katholische Kirche“.³⁴ Symptomatisch ist die folgende Rede aus einem Pamphlet, das antikuriale Sprüche Walthers, Freidanks und Rein-

³¹ Müller in: Brunner u. a.: Walther von der Vogelweide (Anm. 9), S. 234.

³² Vgl. mit Textbeispielen Gerstmeyer: Walther (Anm. 17), S. 157–167.

³³ Rudolf Menzel: Das Leben Walthers von der Vogelweide. Leipzig 1865, S. 348.

³⁴ Richter: „Sänger des Reiches“ (Anm. 25), S. 211.

mars von Zweter für den aktuellen Kampf gegen Rom instrumentalisiert; die Rede richtet sich direkt an Papst Pius IX. und an die Zentrumspartei:

Vernimm es, Pio nono, der du den Verlust deines Kirchenstaates nicht verschmerzen kannst: Ein guter katholischer Christ, der trefflichste Mann seiner Zeit, bezeichnet es als das grösste Unglück für die Christenheit, dass deine Vorgänger zu weltlichem Besitze und weltlicher Herrschaft gelangten! Preise dich glücklich in deiner ‚Armut‘, glücklich, dass gerade du von dem Gute befreit bist, das, wie jener fromme Katholik des Mittelalters mit Recht behauptet, zum Unheil der Christenheit war! Und ihr, werte ‚Zentrumsherren‘ aus Meppen, Krefeld usw., mögt euch sträuben soviel ihr wollt, – wir halten uns an das, was Walther von der Vogelweide implicite³⁵ gesagt hat: „Weil die weltliche Herrschaft des Papstes zum Unheil der Christenheit gewesen ist, so kann derjenige nicht als ein guter Christ betrachtet werden, welcher dadurch, dass er jene weltliche Herrschaft wieder herzustellen sucht, auf die Erneuerung solcher unheilvollen Verhältnisse hinarbeitet!“³⁶

Eng mit diesem Walther-Bild verknüpft ist das des Nationalpädagogen, Sittenlehrers und Seelenführers, weshalb Walther im 19. Jahrhundert auch zum Schulautor avancierte. Inspiriert wurde dieses Bild sicherlich von den Miniaturen in der ‚Weingartener‘ und in der ‚Großen Heidelberger Liederhandschrift‘, die Walther in der Pose des Dichters und Denkers zeigen, wie danach die Denkmäler in Würzburg (1894) und im böhmischen Dux (1911). Zum vorbildlichen „Volks- und Jugenderzieher“ erhebt Ernst Weber den Minnesänger und Spruchdichter in einer 1930 erschienenen Biographie; „der deutschen Jugend“ empfiehlt er ihn als Streiter für die deutsche Einheit und Ehre sowie als Inbegriff frommer Lebensart, Selbstüberwindung und Pflichterfüllung.³⁷ Als Erzieher speziell der deutschen Frau deutet ihn hingegen die

³⁵ Das bezieht sich auf Walthers Invektive wider die Konstantinische Schenkung L. 25,11.

³⁶ Julius Wilhelm Otto Richter: Deutsche Dichter des Mittelalters im Kampf für Kaiser wider den Papst. Kassel 1873, zitiert nach Gerstmeyer: Walther (Anm. 17), S. 139.

³⁷ Rolf Ehnert: Walther – Lehrer der Deutschen. Zur Rezeption Walthers von der Vogelweide in der Dichtung und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück u. Ulrich Müller (Hgg.): Mittelalter Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions ‚Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts‘. Göttingen 1979 (GAG 286), S. 225–244, hier S. 233f.

Erbauungsschriftstellerin Constanze Heisterbergk (1910).³⁸ Hieran knüpfte man im Nationalsozialismus an, der Walther als Erzieher für eine rassistische Frauen- und Kinderpolitik missbrauchte;³⁹ mehr noch sah man in ihm indes den „österreichische(n) Erfolgsmensch(en)“, den Vertreter des Prinzips Führer und Gefolgschaft oder einen Verfechter völkischer Ideologie.⁴⁰

Ein neues Walther-Bild scheint erst die Nachkriegszeit hervorgebracht zu haben, wobei ich hier nicht von den rund 1200 wissenschaftlichen Publikationen spreche, die Manfred Günter Scholz allein für die Jahre von 1969 bis 2004 verzeichnete.⁴¹ Ich konzentriere mich allein auf die produktive Rezeption. Hier verabschiedete man sich vom vaterländischen Sänger und Visionär einer Reichsidee, die inzwischen obsolet geworden war, und ersetzte ihn, vielleicht nicht minder ideologisch, sicherlich aber als „Spiegel des eigenen Lebensgefühls“,⁴² durch den plebejischen Klassenkämpfer, der sich gegen die Herrschenden auflehnt. Das ist das Walther-Bild, das Peter Rühmkorf in seinem 1975 erschienenen Essay ‚Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich‘ zeichnete. Walthers „militant gesteigertes Ich-Bewußtsein“,⁴³ mehr noch, sein gesamtes Œuvre deutet Rühmkorf als Reflex auf die soziale Situation, das Unbehaustsein des fahrenden Berufsdichters:⁴⁴

Wenn das Buch – außer daß es für Kunst, Kunst und nochmals Kunst trommeln geht – einen übergreifenden Gottesbeweis führen möchte, dann doch diesen, daß es immer Zeiten verstärkten sozialen Bodenfließens sind, die das Ich als literarisches Subjekt auf Trab bringen. Wenn ein ICH sich gar

³⁸ Walther von der Vogelweide. Eine Gabe für das deutsche Haus von Constanze Heisterbergk. Dresden, Leipzig 1910.

³⁹ Richter: „Sänger des Reiches“ (Anm. 25), S. 375f.

⁴⁰ Ebd., S. 336, 335 und 339.

⁴¹ Manfred Günter Scholz: Walther-Bibliographie 1968–2004. Frankfurt a.M. u.a. 2005 (Walther-Studien 3).

⁴² Horst Brunner: Walther von der Vogelweide und die Würzburger Professoren. In: ders.: Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Berlin 2008 (Philologische Studien und Quellen 210), S. 126–139, hier S. 138.

⁴³ Peter Rühmkorf: Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich. Reinbek b. Hamburg 1975, S. 14.

⁴⁴ Mit Rühmkorfs Walther-Rezeption hat sich ausführlich Thomas Dörfelt beschäftigt: Autoren mittelhochdeutscher Dichtung in der literarischen Biographik der siebziger Jahre (Th. Mülhause-Vogeler, F. Torberg, P. Rühmkorf, E. Hilscher, B. Gloger, D. Kühn). Göppingen 1989 (GAG 514), S. 151–210.

so weit in den Vordergrund wagt wie bei Walther, wie bei Klopstock, dürfen wir außerdem annehmen, daß der Vorgang mit spezifischen Klassenunsicherheiten zusammenhängt – in der Brust eines Autors, versteht sich.⁴⁵

Ich breche hier ab. Die lange Geschichte der Rezeption Walthers ist eine lange Geschichte der Missverständnisse. Ob man in ihm einen zweiten Anakreon sah, den glühenden Patrioten, den Propheten der Reichsidee, den leidenschaftlichen Papstgegner oder, was ich hier ausgeklammert habe, den sentimental-biedermeierlichen „Freund der gefiederten Sänger“ resp. den „jungen, feurigen Dichterjüngling im lockigen Haar, der alle Herzen im Sturm erobert“:⁴⁶ Immer hat man Walther für die eigenen Belange zurechtgestutzt, hat man ihn zum Gesinnungsbruder und Verbündeten in eigener Sache gemacht.⁴⁷ Klassiker zu sein, heißt offensichtlich paradoxerweise, als künstlerischer, ideologischer, politischer Zeitgenosse wahrgenommen zu werden. Mit Walthers vielseitiger Lyrik hat eine solche Einvernahme nur wenig zu tun. Sie muss allerdings für die verschiedenen Wertvorstellungen anschlussfähig gewesen sein, muss durch spezifische Themen, vielleicht auch durch spezifische Sprecherrollen und Sprechmodi, die Möglichkeit zu identifikatorischer Lektüre eröffnet haben. Vor solcher Gefahr ist man wohl niemals ganz gefeit, gehört es doch zu den Grundannahmen einer jeden hermeneutischen Theorie, dass eine Lektüre nur gelingen kann, wenn uns etwas im Text anspricht, dieser nicht völlig fremd ist. Unsere Aufgabe ist es dann allerdings, unsere Hypothesen, die wir über den Gegenstand unserer Lektüre gebildet haben, Wort für Wort am Text zu kontrollieren und unser Vorverständnis gegebenenfalls zu korrigieren. Das ist in der lesenden Öffentlichkeit des 19. und 20. Jahrhunderts, die Walther für die eigenen geistigen, moralischen und politischen Grundeinstellungen vereinnahmte, sicherlich zu wenig geschehen.

⁴⁵ Rühmkorf: Walther (Anm. 43), das Zitat von der Rückseite des Umschlags.

⁴⁶ Gerstmeier: Walther (Anm. 17), S. 181, 183.

⁴⁷ Manfred Günter Scholz: Walther von der Vogelweide. Stuttgart, Weimar 1999 (Sammlung Metzler 316), S. 175. – Beispielhaft zeigt das Horst Brunner an den Reden Würzburger Germanisten, von Anton Leopold Reuss bis Kurt Ruh; vgl. Brunner: Würzburger Professoren (Anm. 42).

2. Begründungen für einen ‚Klassiker‘ heute

Wie nun auf die Frage antworten, warum Walther auch heute noch zum Klassiker taugt, gerade wenn wir die bisher in Anschlag gebrachten Kriterien und Wertvorstellungen nicht mehr teilen können oder wollen? Die Frage setzt eine Verständigung darüber voraus, wann ein Autor, wann ein Werk überhaupt ein Klassiker wird. Welche Eigenschaften hat ein Werk, die es kanonisch machen? Was macht seinen Rang und seine Qualität aus?

Die literaturwissenschaftliche Theorie und Praxis hat über solche Fragen schon lange nachgedacht und einen ganzen Katalog von Merkmalen zusammengestellt, um den literarischen Wert eines Textes und damit seinen Rang zu bestimmen.⁴⁸ Sie unterscheidet ästhetische Qualitäten von inhaltlichen und „relationale“ Werte von „wirkungsbezogenen“.⁴⁹ Ästhetische Werte sind solche, die sich auf Sprache, Form und Struktur eines Textes beziehen; dazu gehören u. a. die ‚Schönheit‘ und die Stimmigkeit von Form und Inhalt, aber vor allem auch die Pluralität von Sinn („Offenheit“) und die Selbstthematization; unter Umständen würde ich auch die Dissonanz von sprachlichem Ausdruck und Redegegenstand dazu zählen. Verworfen werden damit jedenfalls, das zeigen die Debatten um die sogenannte Trivalliteratur, sprachliche Klischees, Typisierung und Schematik, auch jede Komplexitätsreduktion von Wirklichkeit.⁵⁰ Beziehen sich die ästhetischen Werte vordergründig auf die Ausdrucksseite eines Textes, wird seine Inhaltsseite nach Maßstäben „aus jedem Bereich menschlichen Lebens“,⁵¹ moralischen, politischen, religiösen usw., bewertet. Bevorzugte Werte sind hier vor allem die Leitwerte der westlichen Demokratien wie etwa ‚Freiheit‘, ‚Humanität‘ und ‚Emanzipation‘.⁵²

⁴⁸ Norbert Mecklenburg (Hg.): *Literarische Wertung. Texte zur Entwicklung der Wertungsdiskussion in der Literaturwissenschaft*. Tübingen 1977 (Deutsche Texte 43); Renate von Heydebrand u. Simone Winko: *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*. Paderborn 1996; zusammenfassend Winko: *Literarische Wertung* (Anm. 3); dies.: *Literarische Wertung*. In: Burdorf, Fasbender u. Moenighoff: *Metzler Lexikon Literatur* (Anm. 1), S. 444f.

⁴⁹ Winko: *Literarische Wertung* (Anm. 3), S. 594.

⁵⁰ Vgl. Peter Nusser: *Trivalliteratur*. In: RLW, Bd. 3 (2003), S. 691–695.

⁵¹ Winko: *Literarische Wertung* (Anm. 3), S. 594.

⁵² Ebd., S. 594. – Solche Werte sollten allerdings bereits durch den ästhetischen Wert der ‚Offenheit‘ resp. der Pluralität des Sinns gewährleistet sein. Ethische Ansprüche und Normen

Relationale Wertungen beurteilen einen Text im Verhältnis zur literarischen Tradition; sie fragen nach Originalität und Innovation und danach, inwieweit die Tradition jeweils überboten wird. Schließlich werden Texte auch nach ihrer Wirkung bewertet: Tragen sie zu Erkenntnisgewinn bei, erfüllen sie affirmative, subversive oder gar utopische Funktion, setzen sie Ironie, Parodie oder Komik ein, um bestehende Machtverhältnisse zumindest in der literarischen Imagination zu unterlaufen, oder bedienen sie nur kollektive Erwartungen? Favorisiert wird heutzutage eher das Unkonventionelle und Nichterwartete denn konventionelle Schreibweisen, Themen und Inhalte, favorisiert werden Mehrdeutigkeit und Komplexität sowie die Offenheit des Textes für unterschiedliche, ja konträre Lektüren. Erfüllt ein Text all diese Bedingungen, wird er zur Hochliteratur gerechnet und hat er das Zeug, zum Klassiker zu avancieren. Zwei Voraussetzungen müssen dafür allerdings noch gegeben sein: Der Text muss Themen, Probleme und Einstellungen verhandeln, die von zentraler Bedeutung auch für Leser späterer Generationen sind, und er muss, das eine hängt unmittelbar mit dem anderen zusammen, für verschiedene Wertvorstellungen anschlussfähig sein.⁵³ Kurz gesagt, ein Klassiker muss immer auch Aktualität haben. Relevanz für andere Autoren ist hingegen keine hinreichende Bedingung, um in den Olymp der Klassiker aufzusteigen. Das zeigt, als Gegenbeispiel, Heinrich Wittenwilers ‚Ring‘, ein Roman, in einer einzigen Handschrift des frühen 15. Jahrhunderts überliefert und offenbar von niemandem zur Kenntnis genommen, dem wir aber gern kanonische Weihen zubilligen.

Ein ‚Klassiker‘ ist aber auch Walther, und dies nicht nur darum, weil ihm in akademischer Forschung und Lehre mit schöner Regelmäßigkeit Veranstaltungen gewidmet sind. Im Folgenden versuche ich zu begründen, was Walther zum ‚Klassiker‘ machen könnte. Ich orientiere mich dabei an den Parametern, die unsere Zunft für die literarische Wertung entwickelt hat.

bei einer literarischen Wertung in Anschlag zu bringen, scheint mir im Übrigen grundsätzlich heikel zu sein.

⁵³ Winko: Literarische Wertung (Anm. 3), S. 598.

2.1 Singularität, Originalität, Kreativität

Walther hat ein Œuvre geschaffen, das für seine Zeit einzigartig ist. Das betrifft nicht nur die schiere Menge – erhalten sind rund 500 Strophen –, sondern auch seine Vielseitigkeit. Walther war der erste Dichter in deutscher Sprache, der alle vier um 1200 gepflegten lyrischen Register beherrschte: das Minnelied, den Spruchsang, das religiöse Lied und auch die Groß- und Prunkform der Lyrik, den Leich, der im Unterschied zum Lied durchkomponiert ist. In allen Bereichen hat Walther Neues geschaffen.

a. Zuerst zum Minnesänger. Als Walther zu singen begann, wohl um 1190, war die Kunst des Minnesangs bereits fest etabliert. Es dominierten das Werbelied und die Minneklagen, Liedtypen, in denen sich das Ich, ein liebender und begehrender Mann, durch radikale, existentielle Abhängigkeit von der Geliebten definiert. Obwohl diese als spröde und abweisend erfahren wird, hält der Liebende an ihr in Treue fest und ist bereit, um der Liebe zu dieser Einen willen Frustration und Leid zu ertragen, unter Umständen auch die Erfahrung des scheiternden Begehrens. Walther zeichnet sich durch einen ausgeprägt individuellen Umgang mit diesem Liebeskonzept wie mit dem Motiv- und Typenrepertoire des Minnesangs aus. Zwar pflegte auch er noch die traditionellen Formen – Werbelied, Minneklage und Frauenpreis –, griff aber vermehrt wieder auf die Liedtypen zurück, welche die älteste einheimische Lieddichtung ausgebildet hatte: auf das Tagelied, das den Abschied zweier Liebender nach gemeinsam verbrachter Nacht zum Gegenstand hat; auf das Frauen- und Botenlied, das eine liebende Frau oder einen Boten als Sprecher imaginiert; auf Gesprächslied und Wechsel, das eine dialogisch, der andere monologisch gestaltet, d.h., Mann und Frau sprechen nicht mit-, sondern übereinander. Zusätzlich machte Walther Anleihen bei der Pastourelle, einem im Mittellateinischen und Romanischen gebräuchlichen Liedtyp, der von der Begegnung eines Mannes höheren Standes mit einer Hirtin oder einem Bauernmädchen in freier Natur erzählt. Immer handeln diese Lieder von der Liebe, von erfüllter und weit mehr von noch nicht erfüllter, doch Walther hat mit Lust experimentiert und auf diese Weise vorgeführt, dass das Singen über die Liebe ein anspruchsvolles literarisches Spiel mit den Inhalten und Regeln der Gattung ist; die Vorgaben der Tradition hat er sich in vielfältiger und ganz eigenständiger Weise anverwandelt. Wie souverän er dies tat, will ich an drei

kleinen Beispielen zeigen. Im ersten Fall heißt ‚Spielen mit der Tradition‘, das Verhältnis von Sänger-Ich und Dame neu zu definieren, im zweiten bedeutet es, Gattungsgrenzen zu überschreiten, und eine dritte Möglichkeit sind Parodie und Ironie. Andere wichtige Gesichtspunkte wie die Intertextualität, die Verknüpfung der Minnethematik mit Gesellschaftskritik und die Reflexionen über die Kunst sollen hier ausgeklammert bleiben.

Zum ersten Punkt. Walther hat wiederholt nicht die Abhängigkeit des Minnesängers von der Dame, sondern umgekehrt deren Abhängigkeit vom Sänger behauptet. In seinem berühmten Frauenpreis ‚Si wunderwol gemachet wîp‘ (L. 53,25/Klein Nr. 5) präsentiert sich das Sänger-Ich in der Rolle eines zweiten *deus artifex*, der sich die Frau in ihrer vollkommenen Schönheit erschafft;⁵⁴ wenn er sagt: *mache ich si mir ze hêr* (C 4,9, „mache ich sie mir zu erhaben“), weist er sie als Ergebnis der künstlerischen Setzung, als Artefakt und Fiktion, aus. Noch prägnanter wird dieses Motiv im Lied ‚Lange swîgen, des hât ich gedâht‘ (L. 72,31ff./Klein Nr. 68b) verhandelt: Darin erklärt der Sänger zunächst, er habe das Publikum mit seinem Frauenpreis delectiert, der Dame damit aber Ansehen und Freude verschafft; stelle er sein Singen ein, so bedeute das für sie den gesellschaftlichen Untergang.⁵⁵ Die vierte Strophe setzt diesen Gedanken konsequent fort:

*Sô mich dûhte, daz si wære guot,
wer was ir bezzet dô danne ich?
dest ein ende: swaz si mir getuot,*

⁵⁴ Zu diesem Lied vgl. besonders Olive Sayce: ‚Si wunderwol gemachet wîp‘ (L. 53,25ff.). A Variation on the Theme of Ideal Beauty. In: Oxford German Studies 13 (1982), S. 104–114; Otfried Ehrismann: Ich het ungerne ‚dicke blöz!‘ geruefet. Walther von der Vogelweide, die Erotik und die Kunst. In: Thomas Schneider (Hg.): Das Erotische in der Literatur. Frankfurt a.M. u.a. 1993 (Gießener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur u. Literaturwissenschaft 13), S. 9–28; Ricarda Bauschke: Die ‚Reinmar‘-Lieder Walthers von der Vogelweide. Literarische Kommunikation als Form der Selbstinszenierung. Heidelberg 1999 (GRM. Beiheft 15), S. 109–133; Manfred Kern: *Auctor in persona*. Poetische Bemächtigung, Topik und die Spur des Ich bei Walther von der Vogelweide. In: Helmut Birkhan (Hg.): Der achthundertjährige Pelzrock. Walther von der Vogelweide – Wolfger von Erla – Zeiselmauer. Wien 2005 (WSB 721), S. 193–217, bes. S. 208–210.

⁵⁵ Vgl. die subtile Lektüre Albrecht Hausmanns: Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität. Tübingen, Basel 1999 (Bibliotheca Germanica 40), S. 235–245, v.a. S. 240.

*sô mac si wol verweinen sich.
Nimet si mich von dirre nôt,
ir loben hât mines lebennes êre. sterbet si mich, sô ist si tôt.*

Als mir schien, dass sie gut sei, wer war da besser für sie als ich? Damit ist jetzt Schluss: Was immer sie mir antut, darum kann sie sich gewiss abhärmen. Erlöst sie mich aus dieser Not, hat ihr Lob von meinem Leben Ehre. Tötet sie mich, dann ist sie tot.

Mit dem programmatischen Satz: *sterbet si mich, sô ist si tôt* nimmt Walther dezidiert Bezug auf Reinmar, in dessen Lied MF 158,1ff. das liebende und begehrende Ich bekennt: *ich mac wol sorgen umb ir leben:/ stirbet si, sô bin ich tôt* (MF 158,27f.; „Zurecht Sorge ich mich um ihr Leben: Stirbt sie, so bin auch ich tot“). Das Ich dieses Liedes bringt damit ebenso pointiert wie emphatisch seine existentielle Abhängigkeit von der Geliebten zum Ausdruck. Walther hat diesen Gedanken radikal umgedreht und damit auch die Einheit von Liebhaber und Sänger, die Einheit von *ich minne* und *ich singe*, radikal aufgebrochen. Mehr noch, er erklärt die Minnedame mitsamt ihrer preiswürdigen Idealität zur Kunstfigur, zum Produkt seiner Phantasie. Damit hat Walther zugleich das Grundproblem aller Minneklagen vom Tisch gewischt, das Problem nämlich, dass das Ich in den Minneklagen jeweils seine subjektive Wahrnehmung der fernen Geliebten mitteilt, der Wahrheitsgehalt seiner Aussage aber nicht zu klären ist. Er löst dieses Problem, indem er die *vrouwe* als Fiktion deklariert. Es bietet sich allerdings noch eine zweite Lesart an, wenn man nämlich Reinmars Satz *stirbet si, sô bin ich tôt* metonymisch auf die Sangeskunst bezieht. In diesem Fall erklärt Reinmar, Berufsdichter wie Walther, dass sein Leben ganz und gar von der Kunst bestimmt, er von ihr existentiell abhängig ist. Wenn Walther diese selbstreferentielle Aussage dann umdreht, sagt er selbstbewusst: Wenn die Kunst mir nicht das Notwendige zum Leben lässt, geht sie mit mir zugrunde; ohne Walther keine Kunst.

Zum zweiten Aspekt, dem Experimentieren mit Gattungsinterferenzen. Mein Beispiel ist das Lied ‚Sô die bluomen ûz dem grase dringent‘ (L. 45,37ff./Bein⁵⁶ 23A), ein Lied, in dem das Ich zunächst Frühlingspreis und Frauen-

⁵⁶ Mit der Sigle Bein zitiere ich folgende Ausgabe: Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche. 15., veränd. und um Fassungseditionen erw. Aufl. der Ausg. von Karl

preis gegeneinander ausspielt und ein emphatisches Bekenntnis zur Geliebten ablegt: *Der meie bringe uns al sîn wunder, / waz ist denne dâ sô wunneclîches under / als ir vil minneclîcher lîp? / wir lâzen alle bluomen stân / und kaffen an daz werde wîp* (2,7–11, „Möge der Mai uns all seine Wunder bringen: Was ist denn darunter so Wunderbares wie ihre so liebenswerte Gestalt? Wir lassen alle Blumen stehen und starren die herrliche Frau an“). Darum, so das Ich, müsse der Mai schon der März sein, bevor es seine Dame aufgäbe (3,10f.). In den letzten beiden Strophen wird freilich ein neuer Ton angeschlagen; das Ich spricht in der Rolle des Lehrers und des Liebenden, der Rat sucht. Es geht um die Frage, ob und, wenn ja, wie das Ideal der *mâze*, das Maßhalten zwischen den Extremen, in der Werbung zu realisieren sei. Mit einer solchen Begriffs- und Wertediskussion überschreitet das Lied freilich eine Gattungsgrenze; es schließt an den Spruchsang an. Ich zitiere Strophe 5:

*Nidere minne heizet diu sô swachet,
daz der muot nâch kranker liebe ringet.
diu minne tuot unlobeliche wê.
høbe minne reizet unde machet,
daz der muot nâch høher werde ufswinget.
diu winket mir nû, daz ich mit ir gê.
Mich wundert, wes diu mâze beitet:
kumt diu herzeliebe, ich bin iedoch verleitet:
mîn ougen hânt ein wîp ersehen,
swie minneclîch ir rede sî,
mir mac doch schade von ir geschehen.*

Niedere Minne heißt die, welche so schwach macht, dass das Herz nach armseliger Freude strebt. Diese Minne tut weh und ist nicht zu loben. Hohe Minne spornt an und macht, dass das Herz nach hohem Ansehen sich aufschwingt. Die winkt mir nun, damit ich mit ihr gehe. Mich wundert, weshalb die *Mâze* zögert. Kommt die Herzensliebe (Herzensfreude), erliege ich jedoch der Verführung: Meine Augen haben eine Frau erblickt, wie liebevoll ihre Worte auch seien, mir kann doch Schaden durch sie erwachsen.

‚Niedere‘ Minne, so verstehe ich diese Strophe, ist eine Liebe, die den Liebenden ‚herunterzieht‘, weil sie unbeantwortet bleibt. ‚Hohe‘ Minne hingegen zeichnet aus und nobilitiert. Sie hat das Ich nun in Aussicht, von *mâze* freilich keine Spur. Ihr ist das Ich, kommt sie als *herzeliebe* („Herzensfreude, Herzensglück“), völlig ausgeliefert. Das aber bedeutet: Liebe und *mâze* schließen einander aus; wer richtig liebt, tut dies ohne Einschränkung. Aufgezeigt werden so die Grenzen der Ethikdiskussion; aus der Sicht des subjektiv Betroffenen erweisen Liebe und *mâze* sich als nicht kompatibel. Wozu aber das Experiment mit der Gattungsmischung, wenn die in Strophe 4 eröffnete Problemstellung sich als hinfällig erweist? Die Antwort liegt auf der Hand: Walther nutzt Thematik und Sprechmodus des Sangspruchs, um das konventionelle Thema der (‚hohen‘) Minne neu zu instrumentieren; mit der Überschreitung der Gattungsgrenze generiert er eine neue Variante, um die Idee der auf Gegenseitigkeit angelegten *herzeliebe* zum Ausdruck zu bringen.

Mein drittes Beispiel hat nichts von solchem Ernst; es ist ein höchst ironisches.⁵⁷ Das Lied ‚Die mir in dem winter fröide hânt benomen‘ (L. 73,23ff./Bein 50) thematisiert zunächst das prekäre Sängerdasein, das von Hunger, Kälte und Missachtung der Sangeskunst geprägt ist – das ist ein altes Thema des Spruchsangs. In der dritten Strophe wechselt das Ich aber in das minnesängerische Register: Würde ihm nur Trost von der einen Guten zuteil, wären ihm die Feindseligkeiten der Anderen gleichgültig (II,3,5f.). Der emphatische Liebesschwur der vierten Strophe macht allerdings die fehlende Gegenliebe transparent. Dann die letzte Strophe:

*Hêrren unde friunt, nû helfent an der zît:
daz ist ein ende, ez ist alsô.
ich enbiute iu minen minneclichen strit.
jô enwirt ich niemer rehte vrô:
Mînes herzen tiefe wunde,
diu muoz iemer offen stên, si enküsse mich mit friundes munde.
mînes herzen tiefe wunde,
diu muoz iemer offen stên, si enheiles uf und üz von grunde.*

⁵⁷ Vgl. zu diesem Aspekt Susanne Köbele: Ironie und Fiktion in Walthers Minneliedern. In: Ursula Peters u. Rainer Warning (Hgg.): Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. Jan-Dirk Müller zum 65. Geb. München 2009, S. 289–317.

*mines herzen tiefe wunde,
diu muoz iemer offen stên, sine werde heil von Hildegunde.*

Herren und Freunde, nun helft beizeiten: Das ist das Ende, es ist folgendermaßen. Ich lasse euch meine Streitsache in puncto Minne vortragen: Wahrhaftig, ich werde nimmer recht froh! Die tiefe Wunde meines Herzens muss für immer offen stehen, küsst sie mich nicht mit liebendem Mund (als Freundin). Die tiefe Wunde meines Herzens muss für immer offen stehen, heilt sie es nicht von Grund auf und aus. Die tiefe Wunde meines Herzens muss für immer offen stehen, wird sie nicht geheilt von Hildegunde.

In diesem Lied werden gängige Minnesangmotive – Trost allein durch die Geliebte, der emphatische Liebesschwur, die tiefe Herzenswunde, die nur die Geliebte heilen kann, das Nicht-mehr-froh-werden – mit dem Problem der Sängereistenz verknüpft. Die fünfte Strophe ist gegenüber den anderen auffällig um vier Zeilen erweitert; sie bietet poetische Alternativen, wie der Liebeskranke zu heilen und die Strophe so zu beschließen sei. Damit stellt sie aber die Beliebigkeit solcher Formeln aus. Das Lied erweist sich als ein „ironisch-scherzhaftes Lied“,⁵⁸ das die Stereotypik des konventionellen Minnelieds aufs Korn nimmt. Möglicherweise erlaubt sich Walther hier auch einen parodistischen Seitenhieb auf seinen Kollegen Heinrich von Morungen, der in mehreren Liedern mit dem Topos des verwundeten Herzens und mit den Reimwörtern *mun*t, *verwunt*, (*herzen*) *grunt* u. a., in finiter und infiniter Form, gespielt hat.⁵⁹ Ein Ironiesignal sendet schließlich auch der Name der fiktiven Geliebten, mit der Walther auf die Walthersage anspielt; mit dem Namenszitat verbindet sich der implizite Autor Walther mit der fiktiven Hildegunde der Heldensage, was aber auch heißt: Er weist auf die Fiktivität des Minnesangs hin.

Diese wenigen Beispiele sollten genügen, um ein Markenzeichen Walthers zu erkennen: die produktive Auseinandersetzung mit etablierten Liedtypen und Motiven, wir können auch sagen: seine außerordentliche Kreativität.

⁵⁸ Walther von der Vogelweide: Werke. Bd. 2: Liedlyrik. Mhd./Nhd. Hg., übers. und komm. von Günther Schweikle. 2., verb. und erw. Aufl. hg. von Ricarda Bauschke. Stuttgart 2011 (RUB 820), S. 572. Weitere Literatur zu diesem Lied bei Scholz: Walther-Bibliographie (Anm. 41), Nr. 1019–1021.

⁵⁹ Vgl. z. B. MF 137,10ff., 141,15ff., 141,37ff., auch der Appell an *Hêren unde friunt* um Hilfe ist Motiv bei Morungen, vgl. MF 146,3f.: *Helfent singent alle, / mine vriunt [...]*.

b. Nicht minder bedeutsam ist Walthers Leistung für den Sangspruch, der bis dahin kaum eine Rolle gespielt hat. Wir kennen, außer einigen anonymen Strophen, nur einen einzigen Autor vor Walther, Spervogel/„Herger“, der gnomische Strophen, mit Moral und adliger Lebensführung sowie religiösem Heilswissen als thematischen Kernen, gedichtet hat, ferner einige Strophen zur Situation der Fahrenden. Mit Walther erhielt die Gattung indes ein ganz neues Profil und zugleich neues Gewicht, und dies nicht nur seiner formalästhetischen Neuerungen wegen – Walther hat bekanntlich die Stollenstrophe aus dem Minnesang in den Spruchsang eingeführt. Er hat diesem auch einen ganz neuen Themenbereich eröffnet. Wohl pflegte auch er die traditionellen Formen, d.h. Laienethik und religiöse Unterweisung, dazu Armutsklage und Gönnerlob. Hauptsächlich aber benutzte er den Sangspruch als Instrument der Gesellschaftsanalyse und Zeitkritik und als politisches Kampfmittel. Im Auftrag Kaiser Ottos IV. entstanden Sprüche gegen Papst Innozenz III., Muster an Bissigkeit und Bosheit, andere Sprüche, ebenfalls aus der Zeit des Deutschen Thronstreits, beziehen Stellung für und gegen Philipp von Schwaben bzw. Otto IV., für und gegen verschiedene Reichsfürsten, und spätere bekundeten Parteinahme für Kaiser Friedrich II. Ein berühmtes Beispiel ist Walthers sog. Opferstockstrophe L. 34,4ff./Bein 12,VIII(C) aus dem Unmutston. Die Strophe entstand wohl anlässlich der im April 1213 verkündeten Kreuzzugsbulle ‚Quia maior‘, mit der Innozenz III. die Aufstellung von Opferstöcken in allen größeren Kirchen angeordnet hatte, um einen für 1217 geplanten Kreuzzug zu finanzieren.⁶⁰

- Abi wie kristenliche nû der bâbest lachet,
 swanne er sinen Walhen seit: ‚ich hânz alsô gemachet!‘
 daz er dâ seit, des solt er niemer hân gedâht.
 er gihet: ‚ich hân zwêne Allamân under eine krône brâht,
 5 Daz si daz riche suln stoeren unde wâsten.
 al die wile vulle ich die kasten.
 ich hân si an minen stoc gemennet, ir guot ist allez min,
 ir tiutschez silber vert in minen welschen schrîn.*

⁶⁰ Walther von der Vogelweide: Werke. Bd. 1: Spruchlyrik. Hg. von Günther Schweikle, 3. Aufl. bearb. von Ricarda Bauschke-Hartung. Stuttgart 2009 (RUB 819), S. 411.

*ir pffaffen, ezzenet hüenr und trinkent win,
10 und lânt die tiutschen <...> vasten!*

Ei, wie christlich nun der Papst lacht, wenn er seinen Welschen sagt: „Ich habe es so gemacht“. Was er da sagt, das sollte er nimmer gedacht haben! Er sagt: „Ich habe zwei Deutsche unter eine Krone gebracht, damit sie das Reich in Unruhe bringen und verwüsten. Derweil fülle ich die Truhen. Ich habe sie an meinen Opferstock getrieben, ihr Hab und Gut ist alles mein, ihr deutsches Silber fährt in meinen welschen Schrein. Ihr Pfaffen, esst Hühner und trinkt Wein und lasst die Deutschen fasten!“

Die Strophe arbeitet mit zynischen Unterstellungen, die noch dadurch an Schärfe gewinnen, dass sie dem Papst selbst in den Mund gelegt sind. Walther unterstellt dem Papst nicht nur die Absicht, das Reich finanziell auszubeuten, sondern auch durch ein Doppelkönigtum zu schwächen – die *zwêne Allaman* können sich nur auf die Doppelwahl Ottos IV. und Friedrichs II. beziehen. Die Strophe ist eine einseitige, bissige Polemik, um von der Kreuznahme oder von Spenden für den Kreuzzug abzuhalten.⁶¹ Zurückgewiesen wird damit auch der kuriale Machtanspruch gegenüber dem Reich. Solche Polemik ist in lateinischer Kirchenkritik vorgeformt; in deutscher Sprache ist sie neu.⁶²

c. Einen neuen Akzent setzt Walther auch mit seinem Leich (L. 3,1ff./Bein 1), der sicherlich zu den frühen der Gattung zählt. Das Thema ist konventionell – um Gotteslob und vor allem um den Lobpreis der Gottesmutter geht es –, unkonventionell ist aber bis dato die Verhandlung des religiösen Themas in der elaborierten Kunstform des Leichs, und ebenso unkonventionell ist die Verknüpfung dieser Thematik mit Kirchenkritik. Das Sprecher-Ich beklagt, dass das Christentum dahinsieche, als Ursache der Krankheit diagnostiziert es die Simonie, also den Ämterkauf. Walthers Leich ist das Produkt von Gattungsinterferenzen, hier von religiöser Lyrik und Sangspruch, wie sie ja auch sonst häufig in seinem Werk begegnen.

⁶¹ Dass der Papst Vorsorge gegen den Missbrauch der Gelder getroffen und ein vierjähriges Friedensangebot unterbreitet hatte, wird dabei in demagogischer Absicht ignoriert; vgl. Schweikle: Walther, Bd. 1: Spruchlyrik (Anm. 60), S. 411.

⁶² Gerhard Hahn: Walther von der Vogelweide. In: Verfasserlexikon, Bd. 10 (1999), Sp. 665–697, hier Sp. 689.

d. Schließlich noch ein kurzer Blick auf die Lieder, die im weitesten Sinn über die Vergänglichkeit des Lebens nachdenken und über die Frage, wie der Mensch sich zur ‚Welt‘, verstanden als ontologische oder als soziokulturelle Kategorie, nämlich als irdisches Dasein oder Gesellschaft, positionieren kann; wir nennen sie aus Verlegenheit, weil es nichts Vergleichbares in der deutschen Literatur bis dahin und auch noch lange danach gibt, „Alterslieder“, „Weltabsagelieder“ und „geistliche Lieder“.⁶³ Für sie gilt wie für das Gesamtwerk überhaupt: Jedes Lied steht für sich, keines ist handelsübliche Ware; ein jedes entzieht sich auch einer festen Gattungseinordnung, bleibt öfter auch thematisch und formal unbestimmt. So oszilliert zwischen Sangspruch und Lied das lockere Strophengefüge des Lieds L. 13,5ff./Bein 5/5a, das Zeitklage, Zeitkritik und Kreuzzugsaufruf miteinander verbindet.⁶⁴ Das berühmte ‚Palästinalied‘ L. 14,38ff. trägt hingegen betont schlicht den Anspruch der Christen auf das Heilige Land vor, indem es ein Ich in der Rolle des Pilgers, der soeben den Boden des Heiligen Landes betritt, das heilsgeschichtliche Wirken Christi Revue passieren lässt; und das ‚Kreuzlied‘ L. 76,22ff. präsentiert einen konventionellen Inhalt – einen Kreuzzugsappell, der sich zirkulärer Argumente aus der Kreuzzugspredigt bedient – in einer elaborierten ästhetischen Form.

Namentlich bei Walthers sog. Weltabsageliedern bleibt immer Widerständiges, nichts ist bei ihm eindeutig. So liest sich das Lied ‚Ein meister las, troume und spiegelglas‘ (L. 122,24ff./Bein 96) auf den ersten Blick wie eine große Abrechnung mit der Welt in der Tradition des *contemptus mundi*, als eine Klage über die *vanitas* und die eigene Sündhaftigkeit; das Eingeständnis, dass geistliche Umkehr nottut, mündet darum konsequent in ein Bußgebet.⁶⁵

⁶³ Zu den Altersliedern Walthers allgemein vgl. die Einführungen von Scholz: Walther von der Vogelweide (Anm. 47), S. 150–160 und Brunner u.a.: Walther von der Vogelweide (Anm. 9), S. 215–227.

⁶⁴ Wohl nach dem Muster romanischer Sirventesen; vgl. dazu Silvia Ranawake: „Spruchlieder“. Untersuchung zur Frage der lyrischen Gattungen am Beispiel von Walthers Kreuzzugsdichtung. In: Cyril Edwards, Ernst Hellhardt u. Norbert H. Ott (Hgg.): Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991. Tübingen 1996, S. 67–79.

⁶⁵ Zu Lied L. 122,24 vgl. Werner Schröder: Ein ‚Reuelied‘ Walthers von der Vogelweide? (Zu L. 122,24). In: ZfdPh 108 (1989), S. 350–257, Scholz: Walther von der Vogelweide (Anm. 47), S. 159 und Brunner u.a.: Walther von der Vogelweide (Anm. 9), S. 220f. sowie Günther Schweikles Kommentar in: Walther, Bd. 2: Liedlyrik (Anm. 58), S. 763–767. Zu weiteren thematisch affinen Liedern vgl. bes. Beate Kellner: Minne, Welt und Gottesdienst.

Dieser dominante Diskurs wird aber unterlaufen durch die Artistik der Form und eine artifizielle Rhetorik, welche die Erfahrung der Vergänglichkeit und die Erfahrung der Schönheit in ein nicht lösbares Spannungsverhältnis setzen.⁶⁶ Und nicht minder beeindruckend-unkonventionell präsentiert sich das Lied ‚Ir reiniu wîp, ir werden man‘ (L. 66,21ff./Klein Nr. 48), das Bilanz aus vierzig Jahren Leben für die Sangeskunst zieht.⁶⁷ Die ersten beiden Strophen⁶⁸ verantworten das Lebenswerk vor der höfischen Gesellschaft, die folgenden beurteilen es aus einem religiösen Horizont, mit einer Weltabsage gleich zu Beginn. Die vierte Strophe reflektiert dann, was für die Seele gut sei: nicht die irdische Liebe (4,5), sondern die *wâre*[] *minne* (4,7). Es spricht allerdings ein Ich, das die Abkehr von der Welt noch nicht vollzogen hat. Ich zitiere die letzte, besonders intrikate Strophe:

*Ich hâte ein schoene bilde erkorn,
und owê, daz ichz ie gesach
und ouch sô vil zuo ime gesprach!
ez hât schoene und rede verlorn.*

- 5 *Dâ was ein wunder inne, daz fuor, ich enweiz war.
dâ von gesweig daz bilde iesâ.
sin lilienrôsevarwe wart sô karkervar,*

Spannungen und Konflikte bei Walther von der Vogelweide. In: Susanne Köbele u. Bruno Quast (Hgg.): *Literarische Säkularisierung im Mittelalter*. Berlin 2014, S. 197–220.

⁶⁶ Vgl. dazu Dorothea Klein: *Erfahrungen mit der Sterblichkeit. Fallbeispiele aus der Literatur des hohen Mittelalters*. In: Friederike Felicitas Günther u. Wolfgang Riedel (Hgg.): *Der Tod und die Künste*. Würzburg 2016 (Würzburger Ringvorlesungen 13), S. 17–48, hier S. 38–42.

⁶⁷ Dieses Lied ist vielfach interpretiert worden, ich nenne hier nur: Carl von Kraus: *Über Walthers Lied ‚Ir reinen wîp, ir werden man‘* (66,21–68,7). *Germanistische Forschungen*. Wien 1925, S. 105–116, wieder abgedr. in: Siegfried Beyschlag (Hg.): *Walther von der Vogelweide*. Darmstadt 1971 (Wege der Forschung 112), S. 84–94; Jan-Dirk Müller: *Walther von der Vogelweide: Ir reinen wîp, ir werden man*. In: *ZfdA* 124 (1995), S. 1–25; Brunner u. a.: *Walther von der Vogelweide* (Anm. 9), S. 126–129; Schweikle: *Walther*, Bd. 2: *Liedlyrik* (Anm. 58), S. 767–773; Kern: *Auctor in persona* (Anm. 54), bes. S. 212f.; Volker Mertens: *Alter als Rolle. Zur Verzeitlichung des Körpers im Minnesang*. In: *PBB* 128 (2006), S. 409–430; Horst Brunner: *Vermächtnis und Abschied: Walthers Lied ‚Ir reiniu wîp, ir werden man‘* (L. 66,21/C. Nr. 43). In: ders.: *Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Berlin 2008 (Philologische Studien und Quellen 219), S. 113–125; Manfred Kern: *Weltflucht. Poesie und Poetik der Vergänglichkeit in der weltlichen Dichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts*. Berlin, New York 2009 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte), S. 105–115, 125–132.

⁶⁸ Ich beziehe mich auf Fassung *BC.

*daz ez verlôs smac unde schîn.
 mîn bilde, obe ich gekerchet bin*
 10 <...>, *sô lâ mich ûz alsô,
 daz wir ein ander vinden frô,
 wan ich muoz aber wider in.*

Ich hatte ein schönes *bilde* erwählt, aber ach, dass ich es jemals erblickt und auch so viel mit ihm gesprochen habe! Es hat Schönheit und Sprache verloren. Darin war etwas Wunderbares, das fuhr, ich weiß nicht, wohin. Damit verstummte das *bilde* sogleich. Seine Farbe aus Lilien und Rosen wurde so kerkerfarben, dass sie Duft und Glanz verlor. Mein *bilde*, wenn ich eingekerkeret bin <...>, so lass mich so heraus, dass wir froh einander finden, denn ich muss abermals zurück und hinein.

Das Ich bekennt, ein *schoene bilde* erwählt zu haben, das nun Schönheit und Sprache verloren habe: Der Zauber, der ihm innewohnte, ist verschwunden, das Bild ist verstummt, was vordem lilien- und rosenfarben war, ist kerkerbleich. Doch wer sagt hier überhaupt „ich“: der Sänger oder seine Seele oder Leib und Seele im Dialog? Und was ist mit *bilde* gemeint? Der Körper im Gegensatz zur Seele?⁶⁹ Dann wäre die Strophe als Aussage über den nahen Tod und die Hoffnung auf eine leibliche Auferstehung zu verstehen. Oder ist die Allegorie der Frau Welt gemeint?⁷⁰ Einen anderen Weg weisen indes die Prädikate, die dem *bilde* verliehen sind: die Farbe von Lilien und Rosen, Wohlgeruch und Glanz (5,7f.). Es sind dies Attribute, die vorzugsweise der schönen Dame des Minnesangs zugeordnet sind. Als die schöne *wrouwe*, und zwar als „Erscheinung des Inbegriffs höfischer Vollkommenheit“, hat darum Jan-Dirk Müller das *bilde* gedeutet,⁷¹ im weiteren Sinne auch als Sinnbild der Poesie und des Gesangs, der das schöne *bilde* zu imaginieren weiß. In diesem Fall will das Ich nun von ihr, der Kunst, welche die Idee der schönen Dame hervorzubringen weiß, entlassen werden, aber nur, um sie dermaleinst wie-

⁶⁹ So haben Wilhelm Wilmanns und Victor Michels die Strophe gedeutet: Walther von der Vogelweide. Hg. und erklärt von W. W. 4., vollst. umgearb. Aufl. bes. von V. M. Bd. 2: Lieder und Sprüche Walthers von der Vogelweide mit erklärenden Anmerkungen. Halle a. d. S. 1924 (Germanistische Handbibliothek I,2), S. 262; so jetzt auch wieder Fritz Peter Knapp: Ein schœnez bilde. Ethik und Ästhetik in Walthers ‚Alterston‘. In: Poetica 25 (1993), S. 70–80, hier S. 75 und Brunner: Vermächtnis (Anm. 67), S. 123.

⁷⁰ Diese Möglichkeit hat Müller: *Ir reinen wîp* (Anm. 67), S. 16 erwogen, aber verworfen.

⁷¹ Ebd., S. 14; zuvor bereits von Kraus: Über Walthers Lied (Anm. 67), S. 110.

derzufinden. Das aber hieße, „die Fortsetzung von Sang und Minne für den Tag der Erlösung“, also über den Tod hinaus, in Aussicht zu stellen.⁷² Walther behauptet damit wie ein anderer Klassiker vor ihm, Ovid, die Unvergänglichkeit der Kunst, sie bleibt, auch wenn der Autor schon längst tot ist. Solche Selbstthematization gilt vielfach als Signum der Moderne, ist aber sicherlich ein Merkmal der Hochliteratur aller Zeiten.

2.2 Komplexe Kodierung und Pluralisierung des Sinns

In meinen Beispielen ist bereits wiederholt angeklungen, was beinahe durchgehend ein Qualitätsmerkmal der Walther'schen Lyrik ist: das Oszillieren zwischen verschiedenen Bedeutungsebenen, die Erzeugung von Komplexität und Pluralität des Sinns. Dem möchte ich noch ein wenig weiter nachgehen. Kronzeuge für meine These soll ein vermeintlich so schlichtes Lied wie das berühmte ‚Lindenlied‘ (L. 39,11ff./Klein Nr. 59) sein:

- I *Under der linden*
 an der beide,
 dâ unser zweier bette was,
 dâ mugent ir vinden
 5 *schône beide*
 gebroschen bluomen unde gras.
 Vor dem walde in einem tal,
 tandaradei,
 schône sanc diu nahtegal.
- II *Ich kam gegangen*
 zuo der owe,
 dô was mîn friedel komen ê.
 dâ wart ich enpfangen,
 5 *hêre frowe!,*
 daz ich bin sælig iemer mê.

⁷² Kern: *Auctor in persona* (Anm. 54), S. 213; vgl. auch Schweikle: Walther, Bd. 2: Liedlyrik (Anm. 58), S. 770.

*Er kuste mich wol tûsent stunt,
tandaradei,
seht, wie rôet mir ist der munt!*

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

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

[I] Unter der Linde auf der Heide, wo unser beider Bett war, da könnt ihr beides gleichmäßig-fein geknickt finden, Blumen und Gras. Vor dem Wald in einem Tal, tandaradei, sang schön die Nachtigall.

[II] Ich kam gegangen zu der Aue. Da war mein Liebster schon zuvor gekommen. Da wurde ich empfangen, heilige Jungfrau!, dass ich für immer selig bin. Er küsste mich wohl tausendmal, tandaradei, schaut, wie rot mein Mund ist!

[III] Dann hat er so prächtig ein Bett aus Blumen gemacht. Darüber wird man sich noch von Herzen freuen, kommt jemand auf demselben Weg vorbei. An den Rosen kann er genau erkennen, tandaradei, wo mein Kopf gelegen ist.

[IV] Dass er bei mir gelegen ist, wüsste das jemand – Gott bewahre! –, so schämte ich mich. Was er mit mir tat, das soll niemals jemand erfahren, nur er und ich und das kleine Vöglein, tandaradei, das kann gewiss verschwiegen sein.

Das Lied imaginiert die erotische, sinnliche Liebe als beglückende Erfahrung.⁷³ Eine Frau, wohl eine junge, erzählt von einem Treffen mit ihrem Liebsten in freier Natur, an amönem Ort, und sie tut dies aus einem Vergangenheit und Gegenwart umschließenden Glücksgefühl heraus. Das Geschehen draußen auf der Heide deutet sie freilich nur metonymisch-zeichenhaft an: Sie verweist auf die niedergedrückten Blumen und das Gras, den Mund, der noch jetzt, beim Sprechen, rot von den vielen Küssen ist, die Rosen, die verraten, wo ihr Kopf gelegen hat, und die Nachtigall als Zeugen, die der den Nachtigallenschlag imitierende Refrain auch akustisch präsent hält. In allem wahrt das erinnernde Sprechen freilich höfische Dezenz und Diskretion. Unter der scheinbar schlichten Oberfläche sind indes erstaunliche Spannungen wahrnehmbar: So ist es schon keine Selbstverständlichkeit, dass in Liedern um 1200 eine Frau über die Liebe spricht und dazu noch so plastisch in Erscheinung tritt. Das Lied macht mit einer solchen Umbesetzung der traditionellen Sprecherrolle Front gegen die einseitige Privilegierung des Männerlieds seit dem Rheinischen Minnesang. Eine weitere Spannung ergibt sich aus der Tempusstruktur: Erzählt wird von einer glücklichen Erfahrung, die noch in der Gegenwart nachwirkt und an Zeichen – dem geröteten Mund, dem enthusiasmierten Sprechgestus – erkennbar ist. Die auffälligste Spannung betrifft freilich das Paradigma von Reden und Verschweigen. Die Sprecherin erzählt einer nicht näher definierten Öffentlichkeit, was liedintern für keine Öffentlichkeit bestimmt sein kann; das erinnerte Liebesglück ist Thema in einer liedexternen Aufführungssituation. Dieses Spannungsverhältnis ver-

⁷³ Zu diesem Lied besonders: Ann Marie Rasmussen: Representing Woman's Desire: Walther's Woman's Stanzas in „Ich høere iu sō vil tugende jehen“ (L 43,9), „Under der linden“ (L 39,11), and „Frō Welt“ (L 100, 24). In: Albrecht Classen (Hg.): Women as Protagonists and Poets in the German Middle Ages. Göttingen 1991 (GAG 528), S. 69–85, bes. S. 81–85; Ingrid Bennewitz: *vrouwwe/maget*. Überlegungen zur Interpretation der sogenannten Mädchenlieder im Kontext von Walthers Minnesang-Konzeption. In: Hans-Dieter Mück (Hg.): Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk. Stuttgart 1989, S. 237–252, bes. S. 244–246; Hubert Heinen: Walther's „Under der linden“. Its Function, Its Subtexts, and Its Maltreated Maiden. In: Albrecht Classen (Hg.): Medieval German Literature. Göttingen 1989 (GAG 507), S. 51–73; Joachim Heinzle: Mädchendämmerung. Zu Walther 39,11 und 74,20. In: Burkhardt Krause (Hg.): Verstehen durch Vernunft (Fs. für Werner Hoffmann). Wien 1997, S. 145–158; Heike Sievert: Das ‚Mädchenlied‘. Walther von der Vogelweide: *Under der linden*. In: Helmut Tervooren (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Mittelalter. Stuttgart 1993 (RUB 8864), S. 129–143.

dichtet sich im Vöglein, dem einzigen Zeugen des Liebesglücks auf Handlungsebene, einer Nachtigall, wenn man den Bogen zur ersten Strophe schlägt. Erinnern wir uns, dass Gottfried von Straßburg die Minnesänger als Nachtigallen bezeichnet hat.⁷⁴ Die Nachtigall des Lieds wäre dann selbstreferentiell zu lesen: Es ist der Minnesänger, der von solchem erotischen Glück auf der Heide weiß und der höfischen Gesellschaft davon zum Pläsier singt,⁷⁵ aber eben nur er, was auch heißt: Das Glück ist eine Fiktion. Darüber hinaus, das hat Horst Brunner vorgeschlagen, kann man der Nachtigall auch einen ganz anderen, nämlich obszönen Sinn unterstellen.⁷⁶ Es ist diese Komplexität der Textstruktur und ihrer Elemente, auch die Offenheit des Lieds für verschiedene, auch konträre Lektüren,⁷⁷ welche seine Qualität ausmachen. Man darf Walther getrost unterstellen, dass sie poetisches Kalkül sind.

Überhaupt einer genauen Einordnung entzieht sich das Lied ‚Diu welt was gelf, rôt unde blâ‘ (L. 75,25ff./Klein Nr. 20).⁷⁸ Vordergründig handelt es sich um eine Klage über den Winter, der die Unbeschwertheit und Freude des Sommers zunichte gemacht hat: *dâ wir schappel brâchen ê, / dâ lit nû rîf unde snê* (2,5f., „Wo wir vormals Blumen zum Kranz pflückten, da liegen nun Reif und Schnee“), und: *die cleine vogele sungen dâ, / nû schriët aber diu nebelcrâ* (1,3f., „dort [im grünen Wald] sangen die kleinen Vögel, nun krächzt aber-

⁷⁴ Gottfried von Straßburg: Tristan (Anm. 4), V. 4749 u.ö.

⁷⁵ Auf die metaphorische Bedeutung der Nachtigall hat meines Wissens erstmals Bennewitz: ‚vrouwe/maget‘ (Anm. 73), aufmerksam gemacht.

⁷⁶ Horst Brunner: Das ‚Lindenlied‘ Walthers von der Vogelweide. Bemerkungen zur Interpretation. In: Heidrun Alzheimer u.a. (Hgg.): Bilder – Sachen – Mentalitäten. Arbeitsfelder historischer Kulturwissenschaften. Wolfgang Brückner zum 80. Geb. Regensburg 2010, S. 201–206. Brunner begründet seine These vor allem mit Verweis auf die metaphorische Verwendung der Nachtigall bei Boccaccio.

⁷⁷ Diese Kategorien hat Ursula Liebertz-Grün als Merkmal des Klassischen bestimmt: Klassisches im Mittelalter. Pluralität in der volkssprachigen höfischen Literatur. In: Wilhelm Voßkamp (Hg.): Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. DFG-Symposium 1990. Stuttgart, Weimar 1993 (Germanistische Symposien. Berichtsbände XIII), S. 101–120.

⁷⁸ Zum Lied vgl. die bei Scholz: Walther-Bibliographie (Anm. 41) genannten Titel Nr. 1031–1036, ferner: Max Schiendorfer: Ulrich von Singenberg, Walther und Wolfram. Zur Parodie in der höfischen Literatur. Bonn 1983 (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik 112), S. 98–121; Schweikle: Walther, Bd. 2: Liedlyrik (Anm. 58), S. 657–660; Tomas Tomasek: Komik im Minnesang. Möglichkeiten einer Bestandsaufnahme. In: Werner Röcke u. Helga Neumann (Hgg.): Komische Gegenwelten. Lachen und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit. Paderborn u.a. 1999, S. 13–28, bes. S. 19f.

mals die Nebelkrähe“). In immer neuen Bildern imaginiert sich das Ich dieses Lieds die sterbende Natur und das Leid. Da der Winter zudem traditionell für das Alter des Menschen steht, kann man das Lied auch als Altersklage lesen und obendrein als Klage über die Vergänglichkeit irdischer Schönheit und als Klage über das Fahrendendasein. Die elegische Grundstimmung wird freilich unterlaufen durch die Reimtechnik, die Komik erzeugt: Spezifikum des Lieds ist nämlich die Reimbindung über die ganze Strophe hinweg, wobei jede der fünf Strophen auf einen der fünf Vokale reimt, und zwar in alphabetischer Ordnung. Dass das Pathos nicht allzu ernst zu nehmen ist, signalisiert auch der witzige Schlussvers, der das letzte Wort um des Reimes willen verstümmelt: Ausgerechnet dem für seine strenge Observanz bekannten Kloster Dobrilugk (in der Niederlausitz) nimmt Walther den Auslaut und *wurde ê munich ze Toberlü* (5,7, „würde eher Mönch zu Dobrilu[gk]“).

Komplexität und Pluralität gilt schließlich auch liedübergreifend, mit Blick auf das Gesamtœuvre. So bieten Walthers Minnelieder unterschiedliche Perspektiven auf das Phänomen Minne, die sich nicht auf einen Nenner bringen lassen. Das ‚Lindenlied‘ preist die beglückende Erfahrung von Erotik und Sexualität aus der Sicht einer Frau. Ein emphatisches Bekenntnis zu der Einen, die Herz und Leben des Ichs in Besitz genommen hat, aus der Erfahrung des noch neuen Glücks gesprochen, ist das Männerlied ‚Wol mich der stunde‘ (L. 110,13ff./Bein 78).⁷⁹ Zum jubelnden Inhalt passt der beschwingte Rhythmus der Kanzone, die, vielleicht in Nachbildung eines romanischen Vorbilds, in daktylischen Versen gebaut ist: Form und Inhalt stimmen hier vollkommen überein. Das Lied ‚Muget ir schouwen, waz dem meien‘ (L. 51,13ff./Bein 28) kombiniert einen Frühlingspreis mit einer Minneklage oder besser: mit einer offensiven Werbung, die direkt an die Adresse der Schönen gerichtet ist;⁸⁰ dabei erprobt das Ich verschiedene Strategien – Tadel, Erregung von Mitleid, Absprechen weiblicher Güte, Belehrung, Bitten – mit dem Ziel, Frühlings-

⁷⁹ Zu diesem Lied vgl. vor allem Gert Hübner: *Frauenpreis. Studien zur Funktion der laudativen Rede in der mittelhochdeutschen Minnekanzone*. 2 Bde. Baden-Baden 1996 (*Saecula spiritalia* 34/35), S. 202–209, 467f. und Nicola Zotz: *Intégration courtoise. Zur Rezeption okzitanischer und französischer Lyrik im klassischen deutschen Minnesang*. Heidelberg 2005 (*GRM-Beiheft* 19), S. 69–76.

⁸⁰ Literatur zu diesem Lied verzeichnet Scholz: *Walther-Bibliographie* (Anm. 41), Nr. 944–949.

und Liebesfreude zu verbinden. Das Minneleid beklagt hingegen das Lied ‚Maniger frâget, waz ich klage‘ (L. 13,33ff./Bein 6), verknüpft die traditionelle Liebes- und Leidthematik freilich mit der Reflexion über Begriff und Wesen der Minne und über die Authentizität des Sprechens und Singens.⁸¹ Noch einen Schritt weiter in dieser Richtung geht das Lied ‚Saget mir ieman, waz ist minne?‘ (L. 69,1ff./Bein 44). Vordergründig handelt es sich um eine Minneklage mit minnetheoretischen Elementen. In den Mittelpunkt stellt Walther den Gedanken der Liebe auf Gegenseitigkeit: *minne ist zwoer herze wunne: / teilent sie geliche, sô ist die minne dâ* (II,3f.). Die ältere Forschung sah in diesem Lied darum ein neuartiges Minnekonzept realisiert, das dem Modell der sog. hohen Minne die Liebe auf Gegenseitigkeit entgegenhält. Der Wunsch nach Erwidern des Begehrens liegt freilich jeder Minneklage zugrunde; Walthers explizite Einforderung von Gegenseitigkeit darf man also eher als entwaffnende Strategie der Persuasion verstehen, sein Lied als eine geistreiche Variante des Werbelieds,⁸² das man im Übrigen auf eine zweite Bedeutungsebene hin lesen kann, nämlich als Werbung um den Wiener Hof. In diesem Fall stünde die *vrouwe* für den Hof, von dem sich der Sänger Walther vielleicht eine Festanstellung erhofft hat. Eine solche doppelte Lesart bietet sich auch für das Lied ‚Mîn vrouwe ist ein ungenædic wip‘ (L. 52,33ff./Bein 29C) an: ein offensives Werbelied, das die spröde Geliebte mit einem negativen Frauenpreis und offener Kritik zu einem anderen Verhalten provozieren will, zugleich aber auch an ihrer Entidealisierung arbeitet; indem ihm eine pragmatische Referenz eingeschrieben ist, lässt es sich auch als Lied über den Hof und den Sänger am Hof deuten.⁸³ Eine Minneklage, kombiniert mit Frauenkritik wegen des ausbleibenden Lohns für treuen Dienst, stellt das Lied ‚Ich gesprach nie wol von guoten wîben‘ (L. 100,3ff./Bein 69).⁸⁴ Das liedinter-

⁸¹ Dazu zuletzt Arthur Groos: Entlehnung, Aneignung, Authentisierung. Zum „frühen“ Walther-Lied *Maniger frâget, waz ich klage* (C 6/L. 13,33). In: Birkhan: Der achthundertjährige Pelzrock (Anm. 54), S. 125–138 und Ralf-Henning Steinmetz: Walthers Neuerungen im Minnesang und die Freundschaftsliteratur des 12. Jahrhunderts. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N.F. 44 (2003), S. 19–46, hier S. 38–41.

⁸² Vgl. dazu die überzeugende Analyse von Ralf-Henning Steinmetz: Gegenseitigkeit als Argument in Walthers Minnesang. In: ZfdA 132 (2003), S. 425–442.

⁸³ Diese Lektüre hat Theodor Nolte vorgeschlagen: Walther von der Vogelweide. Höfische Idealität und konkrete Erfahrung. Stuttgart 1991, S. 131–148, 167–170.

⁸⁴ Dazu Hübner: Frauenpreis (Anm. 79), S. 213–219, 471f.

ne Thema der Werbung wird freilich durchgängig verknüpft mit dem Thema des Singens, das Mittel der Werbung und Remedium gegen das Liebesleid ist, trägt dem Sänger aber auch Anerkennung ein. Durchgespielt werden so das Thema der vergeblichen Werbung und der Geltungsanspruch der Kunst. Ein Lied der hohen Minne ist auch das Dialoglied ‚Frouwe, lânt iuch niht verdrietzen‘ (L. 85,34ff./Bein 57), das sein Thema in ironischer und witzig-galanter Konversation verhandelt. Dabei geht es nicht darum, das Minnekonzept in ein komisches Licht zu rücken; vielmehr handelt es sich um die Darstellung einer sprachlich raffinierten Werbung und einer ebenso raffinierten Zurückweisung durch die Dame. Andere Lieder korrelieren die Liebe zur Frau mit der Weltliebe, diese sprachlich und terminologisch als erotisches Verhältnis gedacht, oder anders: Sie fassen die sinnliche Liebe als Metonym der Weltliebe (z.B. L. 59,37ff./Bein 35),⁸⁵ die eine Gefahr für das Seelenheil darstellt. Und wieder andere verbinden die Kritik an den *vrouwen* mit Gesellschaftskritik (z.B. L. 48,12ff./Bein 25).

Ich breche hier ab. Es dürfte deutlich geworden sein, dass Walther nicht nur unterschiedliche ‚Erzählsituationen‘, d.h. verschiedene Stadien der Werbung, inszeniert, sondern das Minnethema – und das Singen über die Minne – in unterschiedliche Zusammenhänge rückt und mit immer neuen Aspekten verbindet. Die Vielfalt der Lieder ist Ausdruck der Komplexität eines Phänomens, für das es keine einfachen Antworten gibt.

2.3 Geltungsanspruch und Selbststilisierung zum Klassiker

Walther ist zweifellos der Sänger, der am häufigsten „ich“ sagt in seinem Werk. Dieses Ich, das in unterschiedlichen Masken, in unterschiedlichen Rollen, auftritt, hält das Werk in seiner ganzen Heterogenität zusammen.⁸⁶ Was es von den Ich-Rollen anderer Lyriker unterscheidet, ist sein außerordentliches Selbstbewusstsein und die ausgeprägte Geltungsprätention, die es mit seiner Kunst verbindet. In den Minneliedern präsentiert es sich häufig in der Rolle des offensiv Gegenliebe Fordernden, es kritisiert seine Dame im rüden Ton

⁸⁵ Dazu zuletzt Kern: *Weltflucht* (Anm. 67), S. 122–124.

⁸⁶ Vgl. dazu Kern: *Auctor in persona* (Anm. 54).

und sagt ihr unter Umständen sogar Krieg an. Im Sangspruch tritt es u.a. in der Rolle des Visionärs, als zweiter Johannes auf Patmos, oder als göttlicher Bote auf,⁸⁷ in einem Fall – die Strophe L. 28,1ff./Bein 11,VII im König-Friedrichs-Ton – auch als Minnesänger, der von sich behauptet, dass seine materielle Not im Kontrast zu seinem hohen literarischen Rang stehe.⁸⁸ Die letzte Zeile dieser Strophe – *die nôt bedenkent, milter künic, daz iuwer nôt zergê!* (VII,10) – setzt die Not des Sängers mit der Not des Königs – politische Not? und/oder eine das Seelenheil gefährdende Not? – in Beziehung. Sprachlich setzt der Sänger sich damit auf Augenhöhe mit dem König, syntaktisch macht er ihn sogar von sich abhängig. Die Strophe artikuliert so das enorme Selbstwertgefühl eines Fahrenden, der seine materielle Abhängigkeit vom königlichen Mäzen in dessen Abhängigkeit vom Sänger bzw. von der Würdigung der Sängereistung verkehrt. Diese hochfahrende Selbstinszenierung steht freilich in einer merkwürdigen Spannung nicht nur zum würdelosen Gejammere der Strophe, sondern auch zum tatsächlichen sozialen Status des Fahrenden.

Provokant ist auch die Sprecherrolle, die das Ich in der folgenden Spruchstrophe (L. 10,9ff./Bein 3,II) einnimmt, und sie sagt in unserem Zusammenhang vielleicht sogar noch mehr:

*Rîch herre, dich und dine muoter, der megde kint,
an den, diu iuwers erbelandes viende sint.
lâ dir den kristen zuo den heiden sin als den wint,
wan si meinent beide dich mit ganzen triuwen kleine.
an dîner râche gegen in, hêrre vater, niht erwint!
dû weist wol, daz die heiden dich niht irrent alterseine:
die sint wider dich doch offentlich unreine,
dise unreiner, die ez mit in sô stille habent gemeine.*

Räche Herr, dich und deine Mutter, du Kind der Jungfrau, an denen, welche die Feinde eures Erblandes sind. Lass dir den Christen wie den Heiden gleich egal sein, denn sie lieben dich herzlich wenig. Von deiner Rache gegen sie, Herr und Vater, lass nicht ab! Du weißt genau, dass die Heiden

⁸⁷ Sprecherinszenierung als Visionär etwa in L. 9,16ff. und 29,4ff., als Engel in L. 12,6ff.

⁸⁸ Seine Überzeugung vom eigenen künstlerischen Wert hat Walther u. a. auch in L. 54,37f., 67,21f., 73,5, 84,22 und 120,34f. kundgetan.

dich nicht allein stören: Die sind gegen dich indes ungläubig in aller Offenheit, jene sind ungläubiger, die mit ihnen so insgeheim gemeinsame Sache machen.

Die Strophe appelliert gleich doppelt an Gottsohn und Gottvater, Rache zu nehmen an den Feinden seines Erblandes, sprich: Palästina. Gemeint sind damit nicht nur die ‚Heiden‘, sondern mehr noch die Feinde unter den Christen, die heimlich gemeinsame Sache mit den ‚natürlichen‘ Feinden Gottes machen. Die Strophe wird allgemein bezogen auf die politische Situation nach dem Bann Friedrichs II. im September 1227, in der Kurie und Papst Gregor IX. versuchten, den Kaiser an der Durchführung eines Kreuzzugs zu hindern.⁸⁹ Seine Autorität und Legitimität bezieht der politische Appell aus der unterstellten Identität von kaiserlichem und göttlichem Willen, vor allem aber aus der Rolle des Sprechers, der sich als Ratgeber Gottes inszeniert. Es ist dies ein anmaßender Redegestus, der noch an Bedeutung gewinnt, wenn wir uns bewusst machen, dass der Sprecher in dieser Strophe den Gestus des Bittenden und Flehenden der Feindespsalmen imitiert.⁹⁰ Das aber heißt: Der Sprecher, dem Walther hier seine Stimme leiht, tritt auf in der Rolle des Psalmisten, will sagen: in der Rolle König Davids, der dem Mittelalter nicht nur als Dichter und Sänger des Psalters galt, sondern als Prototyp und Muster aller Dichter. Wenn Walther den Sprecher seiner Spruchstrophe in der Rolle König Davids sprechen lässt, reklamiert er für ihn – und damit für sich selbst – den Status eines Klassikers. Walther spricht wie König David, der klassischste aller Dichter, und macht sich damit selber zum Klassiker.

⁸⁹ Schweikle: Walther, Bd. 1: Spruchlyrik (Anm. 60), S. 452.

⁹⁰ Um gewaltsame Vernichtung seiner Feinde wird Gott u. a. in Ps 35, 58, 79, 83, 94 und 109 angefleht.