

HARTMUT BLEUMER (Göttingen)

WALTHERS GESCHICHTEN?

Überlegungen zu narrativen Projektionen zwischen Sangspruch und Minnesang

I.

Mit dem Namen Walthers von der Vogelweide verbindet sich zweifellos eine der erfolgreichsten Fiktionen der mittelhochdeutschen Literatur. Der Erfolg dieser Fiktion ist ablesbar an einer immer wiederkehrenden Frage: „Wer ist ‚Walther von der Vogelweide‘?“¹ Für die Wiederkehr dieser Frage sorgt die eigentümliche Wirkung der Waltherschen Dichtung. Sie scheint einem Effekt verwandt zu sein, für den sich in der anglo-amerikanischen Fiktionstheorie der Begriff des *make-believe* eingebürgert hat:² Offensichtlich bringen Texte gerade dieses Autors den Rezipienten dazu, an die imaginierte Gestalt ihres Sängers glauben zu wollen und aus den verschiedenen Sprachhandlungen heraus die Gestalt Walthers von der Vogelweide zu projizieren.

Die Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen solcher Projektionen hat die Walther- bzw. die Minnesang-Forschung eindringlich analysiert. Dennoch manövrieren die zahlreichen Bemühungen um die formalen Konstituenten und die historischen Kontexte des Sangs die neuzeitlichen Rezipienten zunehmend in eine widersprüchliche Situation: Durch die immer trennschärfer werdenden analytischen Kategorien ist ein gewisses Mißverhältnis gegenüber jener ästhetischen Wirkung der Texte entstanden, die gerade aufgeklärt werden sollte. Methodisch sind die gewonnenen Differenzierungen in die Größen des historischen Autors, des Autors als Ordnungskategorie des literarischen Diskurses, des Sängers in der performativen Rahmensituation des Textes, der textinternen impliziten Sprecherinstanz und der verschiedenen konkreten Sprecher- oder Sängerrollen unabdingbar. Gleichwohl lösen die durch sie bedingten Perspektivierungen die Texte recht stark auf.³ Daher

¹ So der Titel des Beitrages von Gerhard Hahn: Wer ist „Walther von der Vogelweide“? Zur Einheit seines literarischen Werks. In: Vom Mittelalter zur Neuzeit. Festschrift für Horst Brunner. Hrsg. von Dorothea Klein zusammen mit Elisabeth Lienert und Johannes Rettelbach. Wiesbaden 2000, S. 147–160.

² Vgl. dazu die Zusammenfassung in Frank Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin 2001 (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften. Bd. 2), S. 248–252.

³ Der Forschungsstand ist umfassend verzeichnet bei Rüdiger Schnell: Vom Sänger zum Autor. Konsequenzen der Schriftlichkeit des deutschen Minnesangs. In: Text und Kultur. Mittelalterli-

ist ein gewisses Unbehagen verständlich, das sich in letzter Zeit in vereinzelt kritischen Stimmen gegen die vermeintlichen Überdifferenzierungen im Verhältnis von Aufführungskontext, Sängerrollen und realer Dichterpersönlichkeit artikuliert hat.⁴

Natürlich könnte man es sich leicht machen und die Plädoyers für ein weniger konstruiertes, vereinfachendes oder direkteres Verständnis des Minnesangs auf den ewig schwelenden, hermeneutisch freilich unsinnigen Gegensatz zwischen den primär literaturtheoretisch und primär empirisch-historisch ausgerichteten Interpretationen reduzieren. Vielleicht indiziert das besagte Unbehagen gegenüber den ver-

che Literatur 1150–1450. Hrsg. von Ursula Peters. Stuttgart, Weimar 2001 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 23), S. 96–149, bes. S. 96–109. Ferner sei auf den impulsgebenden Beitrag von Hugo Kuhn: Minnesang als Aufführungsform. In: Ders., Text und Theorie. Stuttgart 1969, S. 182–190, 364–366, hingewiesen, sowie auf die aktualisierende Kritik von Peter Strohschneider: Aufführungssituation: Zur Kritik eines Zentralbegriffs kommunikationsanalytischer Minnesangforschung. In: Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis. Hrsg. von Johannes Janota. Tübingen 1993 (Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik. Vorträge des Augsburger Germanistentages 1991. Bd. 3), S. 56–71, hier bes. S. 56–62 u. 69. Strohschneider ist zugleich zweifellos derjenige, der die Vorstellung des Minnesanges als eines „lyrischen Fiktionalitätsdiskurses“ (S. 24) in letzter Zeit in der elaboriertesten Form vertreten hat. Vgl. zur Dissoziierung und Wiederannäherung von Ich und Rolle ders., „Nu sehent, wie der singet!“ Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang. In: „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Stuttgart, Weimar 1996 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 17), S. 7–30, zit. S. 24. Das Aufkommen des Fiktionalitätsbegriffs in den Debatten um den Minnesang birgt jedoch die Schwierigkeit, daß sie jene Möglichkeit des Bezuges lyrischer Fiktionen auf den Sänger oder das Publikum in der historischen Aufführungssituation nicht mehr offenhalten kann, auf der Jan-Dirk Müller: *Ir sult sprechen willekomen*. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachiger Lyrik. In: Ders., Minnesang und Literaturtheorie. Hrsg. von Ute von Bloh und Armin Schulz. Tübingen 2001, S. 107–128, insistiert hat. Der Begriff der Fiktionalität führt also offenbar zu einem unerwünschten terminologischen Überschuß. Er wird daher im folgenden nicht verwandt. Die poetische Funktion des Sanges, d. h. seine sprachliche Selbstreferentialität, sowie seine ästhetische Dimension, d. h. seine Möglichkeiten, den Rezipienten in einer reflexiven Freistellung an der präsentierten Handlung sinnlich teilhaben zu lassen, werden dadurch nirgends in Frage gestellt, nur wird die vollständige Freisetzung der Fiktion nicht behauptet. In Anlehnung an Nelson Goodman könnte man also sagen, daß im Minnesang die Fiktion als die spezifische Weise der Erzeugung möglicher Welten ihren Ort noch erkennbar in der wirklichen Welt hat. Vgl. Nelson Goodman: *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt a. M. 1990, S. 129 f.

⁴ Kritisch zur bisherigen Sicht der Sängerrolle in der Aufführungssituation Thomas Cramer: Wie die Minnesänger zu ihrer Rolle kamen. In: *Literarisches Leben*. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Matthias Meyer und Hans-Jochen Schiewer. Tübingen 2002, S. 79–104. Für eine konkretere Beziehung von textinternen Ich-Aussagen und Lebenswirklichkeit der realen Sänger argumentiert mit Hilfe einer diskussionsbedürftigen Zuspitzung des bisherigen Rollenbegriffs Harald Haferland: *Hohe Minne*. Zur Beschreibung der Minnekanzone. Berlin 2000 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie 10), S. 26–44 u. passim. Vgl. auch das Votum für eine stärker biographisierende Lektüre von Ulrich Müller: *Minnesang – eine mittelalterliche Form der Erlebnislyrik*. *Essai* zur Interpretation mittelalterlicher Liebeslyrik. In: *Literarisches Leben*, S. 597–617, bes. S. 613.

meintlichen Textauflösungen aber auch eine Art Lücke im Begriffsinventar. Diese Lücke wäre dann dafür verantwortlich zu machen, daß sich die Schere zwischen theoretischem Anspruch und ästhetischer Erfahrung nicht immer überzeugend schließt. Die folgenden Überlegungen möchten versuchen, an diesem Hiat zu arbeiten, indem nach den Wirkungsmöglichkeiten narrativer Strukturen in der Lyrik Walthers gefragt wird. Ein solcher Versuch ist nicht neu,⁵ er hat sogar mit Blick auf die Walther-Forschung eine denkbar lange Vorgeschichte und trifft sich aktuell mit jüngeren Entwicklungstendenzen in der Lyriktheorie.

In der neueren Literaturwissenschaft haben die Schwierigkeiten mit der Kategorie des Lyrischen Ichs im besonderen und der lyrischen Gattungsdefinition im allgemeinen zu dem etwas rigorosen Vorschlag geführt, das Lyrische Ich zugunsten des Modells der narrativen Kommunikationsniveaus zu verabschieden oder aber lyrische Gedichte gleich ganz in Anlehnung an die florierende Erzähltheorie zu beschreiben.⁶ Man könnte versuchen, solche Tendenzen zu rechtfertigen, indem man sich an der Auffassung von Karlheinz Stierle orientiert, der mit Blick auf neuzeitliche Lyrikphänomene vom lyrischen ‚Anti-Diskurs‘ gesprochen hat. Demnach wäre die lyrische Gattung als eine zu beschreiben, die sich jeweils über die Reduktion oder Negation von Konstituenten anderer Gattungen herausbildet und dafür im

⁵ Vgl. die Anregung von Wolfgang Haubrichs: Die Epiphanie der Person. Zum Spiel mit Biographiefragmenten in der mittelhochdeutschen Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts. In: Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995. Hrsg. von Elizabeth Andersen u. a. Tübingen 1998, S. 129–147, hier S. 138–143, die personale Wirksamkeit von biographisch anmutenden Andeutungen im Zusammenhang mit der *gravitas* der im Text aufgebotenen Rollen zu sehen. Ferner zu Ansätzen, aber auch zu den Grenzen der Identifikation von Erzählelementen, wenn auch ohne die nötige Unterscheidung zwischen den Begriffen von Bericht und Erzählung, Manfred Eikelmann: *wie sprach sie dô? war umbe redte ich dô nicht mê?* Zu Form und Sinngehalt narrativer Elemente in der Minnekanzone. In: Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik. Hrsg. von Michael Schilling und Peter Strohschneider. Heidelberg 1996 (GRM-Beiheft 13), S. 19–42. Im Rahmen einer umfassenden Entwicklungsskizze: Jan-Dirk Müller: Ritual, Sprecherfunktion und Erzählung. Literarisierungstendenzen im späten Minnesang. In: Ders., Minnesang und Literaturtheorie (wie Anm. 3) S. 177–208.

⁶ Die Abkehr vom Lyrischen Ich bei Jörg Schönert: Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich. In: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Hrsg. von Fotis Jannidis u. a. Tübingen 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71), S. 289–294. Vgl. zuvor die vermittelnde Forschungskritik von Walter Bernhart: Überlegungen zur Lyriktheorie aus erzähltheoretischer Sicht. In: Tales and „their telling difference“. Zur Theorie und Geschichte der Narrativik. Festschrift zum 70. Geburtstag von Franz K. Stanzel. Hrsg. von Herbert Foltinek, Wolfgang Riehle, Waldemar Zacharasiewicz. Heidelberg 1993 (Anglistische Forschungen 221), S. 359–375. Weitere Literatur in der selbstbewußten, aus der Offenheit der lyrischen Gattung die Berichtigung eines aus erzähl- und lyriktheoretischen Begriffen erzeugten ‚Mehrkomponentenmodells‘ ableitenden Studie von Eva Müller-Zettelmann: Lyrik und Metalryk. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst. Heidelberg 2000 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 171), bes. S. 69.

Gegenzug den Anschein einer Art Subjektivität des impliziten Sprechers übrig läßt.⁷ Durch diese Modellvorstellung wäre der Weg für den Bezug auf narrative Strukturen zumindest offen. Freilich ist gegenüber dieser negativen Bestimmung positiv die jeweilige Wirkung auf den Rezipienten festzuhalten, wie sie Heinz Schlaffer skizziert hat.⁸ Auch das textinterne Lyrische Ich weist, trotz seiner Abspaltung vom historischen Autor,⁹ in sprachlogischer Hinsicht so sehr auf eine Autorgröße außerhalb des Textes,¹⁰ daß jene den Mediävisten aus der Diskussion um die Aufführungssituation des Minnesangs bekannte ‚Situationsspaltung‘ des ‚inszenierten Diskurses‘¹¹ verdeckt wird und im Lesetext auf den Rezipienten übergeht: Der Leser, der den Text aufführt, projiziert die, wie Schlaffer sagt, „strukturell anonym“¹² gewordenen impliziten Ich-Aussagen auf sich selbst. Wenn diese Herleitung der unbestreitbaren identifikatorischen, scheinbar unmittelbaren Beziehung zwischen Rezipient und lyrischem Ich akzeptabel ist, dann muß die Bewegung, die zu dieser Identifikation führt und die aus narratologischer Sicht jüngst als „perspektivisch vermittelte Selbstzuschreibung einer (mental)en Geschichte“¹³ bezeichnet worden ist, im historischen Prozeß insbesondere an der mittelhochdeutschen Lyrik deutlicher aufzuweisen sein. Nach dem Verhältnis dieser Bewegung zur narrativen Strukturierungsmöglichkeit wäre also zu fragen.

Die Walther-Forschung kennt dagegen das Implikat des Narrativen von Anfang an. Es mag genügen, sein zunehmendes Hervortreten über die Stichworte Mythos, Historie, Geschichte und Ritual nochmals kurz anzudeuten. Der frühe, naive Umgang mit der Walther-Gestalt nahm die Texte bekanntlich für politische Projektionen in Anspruch: Das Ergebnis war der deutsch-nationale Walther-Mythos des 19. Jahrhunderts, auf den sich die mit dem Namen Konrad Burdachs verknüpfte Wende vom mythischen zum historischen Walther bezieht.¹⁴ In dieser Wende kommt die Struktur der Geschichte gezielt zur Geltung: im Begriff des historischen

⁷ Vgl. Karlheinz Stierle: Die Identität des Gedichts – Hölderlin als Paradigma. In: Identität. Hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle. München 1979 (Poetik und Hermeneutik 8), S. 505–552, bes. S. 514 u. 520 f.

⁸ Vgl. Heinz Schlaffer: Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik. *Poetica* 27 (1995), S. 38–57, bes. S. 42 f.

⁹ Zuerst im geistesgeschichtlichen Ansatz von Margarete Susman: Das Wesen der modernen deutschen Lyrik. Stuttgart 1910 (Kunst und Kultur 9), S. 16.

¹⁰ Vgl. dazu die umstrittene Beschreibung von Käthe Hamburger: Die Logik der Dichtung. Dritte Auflage. Stuttgart 1977, S. 187–232.

¹¹ Rainer Warning: Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors. In: Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken. Hrsg. von Christoph Cormeau. Stuttgart 1979, S. 120–159, hier S. 122 f.

¹² Schlaffer (wie Anm. 8), S. 47.

¹³ Peter Hühn, Jörg Schönert: Zur narratologischen Analyse von Lyrik. *Poetica* 34 (2002), S. 287–305, hier S. 300. Der Beitrag skizziert das Programm des Teilprojektes 6 der Hamburger Forschergruppe ‚Narratologie‘.

¹⁴ Vgl. Konrad Burdach: Der mythische und der geschichtliche Walther. In: Walther von der Vogelweide. Hrsg. von Siegfried Beyschlag. Darmstadt 1971 (WdF 112), S. 14–83.

Kontextes. Walther wird als eine Person begriffen, die über ihren Sang im Rahmen der realen Geschichte zu einer eigenen Geschichte kommt. Dieser Hang zur geschichtlich-narrativen Strukturierung schlägt sich dann später, jenseits der Rückbindung an den historischen Kontext, auch im konkreten interpretatorischen Umgang mit den Texten selbst nieder, nämlich in der Frage, wie diese aufeinander zu beziehen oder in der Abfolge ihrer Strophen zu gliedern sind.¹⁵

Freilich sieht es dann so aus, als ob mit der zunehmenden Auflösung des Waltherbildes über das Verhältnis von Sprechinstanzen und Rollen solche narrativen Hilfskonstruktionen obsolet werden. Dies deshalb, weil sich das Forschungsinteresse auf die vertikale Organisation eines Modells von Kommunikationsebenen verschiebt, auf dessen Grundlage die Texte jetzt offenbar gedacht werden.¹⁶ Damit erscheint aber die vormalige syntagmatische Verknüpfung in und zwischen den Texten als ein unerledigtes, nur abgedrängtes Problem. Gewiß hat man die Analyse der Texte auf ein abstrakteres Niveau heben und das sangliche Konzept dadurch klarer beschreiben können. Aber selbst diese Konzeptbildung scheint wiederum erst auf der Grundlage einer narrativen Struktur konkret vorstellbar zu sein. Schon Max Wehrli hat dies formuliert, als er schrieb, Walthers Oeuvre habe „in der erstaunlichen Fülle seiner Formen und Anliegen doch eine neue, bewegte Folgerichtigkeit, eine spannende Geschichte; diese läßt sich darstellen als eine Auseinandersetzung zwischen den von ihm übernommenen und zusammengefaßten Erbschaften“¹⁷. Und die Kehrseite dieser konzeptionell gewendeten Geschichte ist durch den eingangs genannten Beitrag von Gerhard Hahn klar angedeutet: Sie besteht in der Frage: Wer ist ‚Walther von der Vogelweide‘?

Selbst wenn man im Sinne aktuellerer Forschungstendenzen versucht, die syntagmatischen Verknüpfungen durch die Einbettung in Aufführungskontexte zurückzuholen, bleibt immer noch die schlichte Frage virulent, wieso der Rezipient angesichts der Waltherschen Lyrik von der narrativen Organisation seiner Eindrücke nicht abrücken möchte. Denn sobald man sich Walthers Texte als Teile einer höfisch-zeremoniellen oder vielleicht dem Ritual ähnlichen Aufführungssituation vorstellt,¹⁸ wird die Geschichtsstruktur erneut wirksam: Die Struktur von An-

¹⁵ Ein aussagekräftiges Beispiel ist hier die Vorgehensweise bei Carl von Kraus nicht nur in Bezug auf Reinmar (dazu zuletzt Haferland, wie Anm. 4, S. 110f.), sondern auch beim Umgang mit Walther. So hat Nikolaus Henkel angesichts des Umgangs mit L 120,15 festgehalten. „Von Kraus konstruiert eine Ereigniskette in Art einer Liebesgeschichte“ (Nikolaus Henkel: *Wer verfaßte Hartmanns von Aue Lied XII? Überlegungen zu Autorschaft und Werkbegriff der höfischen Liebeslyrik*. In: Andersen u. a. (Hrsg.), *Autor und Autorschaft* (wie Anm. 5), S. 101–113, hier S. 103.

¹⁶ Vgl. als Ergebnis dieser Tendenz das Modell bei Claudia Händl: *Rollen und pragmatische Einbindung. Analysen zur Wandlung des Minnesangs nach Walther von der Vogelweide*. Göttingen 1987 (GAG 467), S. 19–62.

¹⁷ Max Wehrli: *Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*. 3., bibliographisch erneuerte Auflage. Stuttgart 1997, S. 375.

¹⁸ Vgl. Müller (wie Anm. 5), S. 179–182, im Rückgriff auf Erich Kleinschmidt: *Minnesang als höfisches Zeremonialhandeln*. In: *Zum mittelalterlichen Literaturbegriff*. Hrsg. von Barbara Haupt.

fang, Mitte und Schluß, in der sich ein Subjekt aus einem defizitären Anfangszustand heraus auf einen vollkommeneren Endzustand zu bewegt, kehrt hier im Modell der rituellen Handlung wieder und bildet so weiterhin den Rahmen für die Wahrnehmung der lyrischen Dichtung. Freilich hat diese Struktur nun eine grundsätzlich andere Ausrichtung, weil sie gewissermaßen quer zu textinternen präsentierten oder implizierten Erzählelementen steht. Damit wäre also immer noch zu klären, inwiefern die unter Walthers Namen überlieferten Texte überhaupt einer Art von narrativer Erfassung ihrer Inhalte zuarbeiten.

II.

Um einen Ausgangspunkt zu gewinnen, dürfte es ratsam sein, sich das sangliche Konzept in Walthers Lyrik nochmals kurz unabhängig von seiner möglichen Entfaltung in der Zeit zu vergegenwärtigen.¹⁹ Weil die Regeln der einzelnen Texte jedoch nicht allein vom überlieferten Wortlaut, sondern zugleich auch von der Aufführungssituation abhängen, muß zunächst eine knappe Betrachtung der gesellschaftlichen Rahmensituation gegeben werden, in der sich das sangliche Konzept realisiert. Inwiefern über das Spannungsverhältnis von Text und Aufführungskontext bereits eine Funktionsbestimmung des in Frage stehenden narrativen Moments möglich ist, wird dann zu prüfen sein.

Für eine Betrachtung der Bedingungen von Walthers Texten geht man gemeinhin – wenn auch zum Teil mit einer erheblichen Binnendifferenzierung – von der öffentlichen Aufführungssituation des Minnesangs aus.²⁰ Da es aber völlig unstrit-

Darmstadt 1985 (WdF 557), S. 57–110, bes. S. 86–97. Unabhängig von Kleinschmidt hat vor Müller auch Frederic C. Tubach: *Feudal Ritual and Personal Interplay: Observations on the Variety of Expressive Modes in Minnesang*. In: *From Symbol to Mimesis: The Generation of Walther von der Vogelweide*. Ed. by Franz H. Bäuml. Göttingen 1984 (GAG 368), S. 190–207, angeregt, die Trennung zwischen einer formal-ästhetischen und der direkten sozialgeschichtlichen Betrachtung des Minnesangs durch das Ritual-Modell zu überwinden.

¹⁹ Vgl. dazu die in ihrer Einfachheit und Klarheit immer noch vorbildliche Einführung von Gerhard Hahn: *Walther von der Vogelweide. Eine Einführung*. 2. durchgesehene Auflage. München, Zürich 1989.

²⁰ Vgl. zu diesen Differenzierungen Strohschneider, „nû sehent, wie der singet!“ (wie Anm. 3), S. 10f. Die mehrfach festgehaltene Schwierigkeit, den Auftritt von Minnesängern im festlichen Rahmen nachzuweisen, liefert kein Argument gegen die bisherige Annahme der öffentlichen Aufführungssituation (anders Cramer, wie Anm. 4), denn diese hängt nicht vom Begriff des Festes, sondern vom Begriff der mittelalterlichen Öffentlichkeit ab. Insofern ist an der wiederholt zitierten Einschätzung Grubmüllers festzuhalten: „Bei aller Ungewißheit über die konkreten Aufführungsorte und Aufführungsformen von Minnesang wird doch kaum eine andere Vorstellung vernünftig sein als die, daß Minnesang sich im Auftritt des Sängers vor (weltlichem) Publikum realisiert habe, und weiterhin, daß ein solches Publikum gegen Ende des 12. Jahrhunderts in Deutschland kaum anders denn als Gesellschaft an Höfen vorstellbar sein dürfte.“ Klaus Grubmüller: *Ich als Rolle. ‚Subjektivität‘ als höfische Kategorie im Minnesang? In: Höfische Literatur, Hofgesellschaft, Höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für Inter-*

tig ist, daß Walther in seinen Texten die Aussagemöglichkeiten des Sangspruchs und des Minnesangs miteinander kreuzt, liegt es näher, auch hinsichtlich der Performanz von zwei unterschiedlichen typischen Rahmensituationen auszugehen. Gemäß dem für Walther spezifischen Doppelkonzept aus Sangspruchdichtung und Minnesang sind die entsprechenden Situationstypen festzuhalten, die sich für die ältere Spruchdichtung einerseits und die frühere Phase des höfischen Minnesangs andererseits ansetzen lassen:

Demnach wird die Spruchdichtung in der Regel von fahrenden Unterhaltungskünstlern betrieben, die – erstens – ihrer sozialen Position gemäß von außen an das adlige Publikum herantreten. Zweitens vollzieht sich der Auftritt der Spruchdichter im öffentlichen Rahmen. Und der Sang wird – drittens – vom vortragenden Sänger als Dienst inszeniert, der im Gegenzug das adlige Publikum zur *milte* gegenüber dem sozial niederstehenden Vortragenden zu verpflichten sucht.²¹ Das heißt, es bleibt bei einer prinzipiellen Distanz zwischen Sänger und Publikum, und diese wird auch über den Sang nicht aufgehoben. Der Sangspruchdichter, zur Gruppe der *ioculatores, histriones, mimi* und *cantores* gehörig, spielt eine Rolle im repräsentativen Rahmen der höfischen Gesellschaft, ohne als Gestalt hinter dieser Rolle wahrnehmbar zu werden. Er ist zunächst offenbar ein strukturell anonymer Teil der adligen Selbstrepräsentation, ohne sich selbst zu repräsentieren. Folglich hat der Spruchdichter in seinen Texten auch keine Geschichte. Seine Figur hat für den adligen Kommunikationsrahmen kein eigenes axiologisches Gewicht, die geringfügigen Ansätze von narrativen Elementen betreffen ihn nicht.²² Seine Texte sind es, die belehrend wirken, die auf eine Aktualisierung von elementarem Weltwissen zielen und dabei die Werte des adligen Publikums bestätigen. Lediglich diese Inhalte erzeugen eine Verbindung zwischen dem Spruchdichter und dem Publikum. Der Form nach sind die Sangsprüche zugleich von einer elementaren Reflexivität, die

disziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3. bis 5. November 1983). Hrsg. von Gert Kaiser und Jan-Dirk Müller. Düsseldorf 1986 (Studia humaniora 6), S. 387–406, hier S. 388.

²¹ Zu den Gattungsvorgaben vgl. die klassische Skizze von Kurt Ruh: Mittelhochdeutsche Spruchdichtung als gattungsgeschichtliches Problem. In: DVjs 42 (1968), S. 309–324, hier S. 314–318. Im Kontext der Walther-Forschung Christa Ortman: Der Spruchdichter am Hof. Zur Funktion der Walther-Rolle in Sangsprüchen mit *milte*-Thematik. In: Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck. Hrsg. von Jan-Dirk Müller und Franz Josef Worstbrock. Stuttgart 1989, S. 17–35, hier S. 18–24. Vgl. die Forschungsübersicht bei Margreth Egidi: Höfische Liebe: Entwürfe der Sangspruchdichtung. Literarische Verfahrensweisen von Reinmar von Zweter bis Frauenlob. Heidelberg 2002 (GRM-Beiheft 17), S. 37–70. Knapp zusammenfassend zuletzt Ursula Schulze: Art. ‚Sangspruch.‘ In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft 3 (2003), S. 352–355.

²² Vgl. die Minimalformen von Geschichten in der Fabel- und Gleichnisverwendung im Hergerton: MF 27, 12; 27, 20; 27, 27; 28, 6; 29, 13; 30, 6 (Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren. Bd. 1. Texte. 38., erneut revidierte Auflage. Mit einem Anhang. Das Budapester und Kremsmünsterer Fragment. Stuttgart 1988).

eine ästhetisch vermittelte Identifikation zwischen Sänger und Rezipient ebenfalls nicht zuläßt.

Im Unterschied zum Spruchdichter ist der idealtypische Minnesänger dagegen – erstens – von vornherein ein Teil der adligen Gesellschaft, aus der er als Sänger heraustritt. Zweitens kann wohl weiterhin angenommen werden, daß sich auch dieses sängerische Hervortreten aus der eigenen gesellschaftlichen Gruppe, wenn nicht im Rahmen des höfischen Festes, so doch im Rahmen der höfischen Öffentlichkeit vollzieht. Drittens: Auch der Minnesang beruht auf dem feudalen Dienst-Modell, nur wird dieses Modell primär im Sang selbst umgesetzt und ins Paradox gesteigert.

Gestattet man sich eine solche typisierende Zuspitzung, dann hätte der Minnesang – im Unterschied zur Spruchdichtung – gewisse rituelle Züge: Der Sänger tritt hier als Einzelner in seiner Kunstaübung aus der adligen Gesellschaft heraus, bleibt in seinem Dienst aber nicht nur auf deren Werte bezogen, sondern überhöht diese in modellhafter Form und kehrt als Träger eines verbesserten Modells höfischer Verhaltensweisen in die Gesellschaft zurück. Die Gesellschaft wiederum hat an diesem Verhalten des Einzelnen über dessen Kunstaübung beobachtend teil und wird durch die Identifikation mit dem Sänger in den sie konstituierenden Werten fortwährend bestätigt und erweitert.

Akzeptiert man die Grundvorstellung eines solchen, mit Jan-Dirk Müller vielleicht als ‚pararituell‘ zu bezeichnenden Charakters der minnesängerischen Kunstaübung,²³ so gewinnt man einen Hinweis auf die Wahrnehmungsbedingungen, die das Verhältnis von textexternem und textinternem Sänger und den von ihm übernommenen Rollen bestimmen. Der Kontext der Aufführungssituation führt nämlich zu einem Synkretismus der Kommunikationsniveaus, die für die Texte des Minnesangs anzusetzen sind. Dies deshalb, weil der Sänger nicht nur der sogenannten ‚Situationsspaltung‘²⁴ zwischen äußerem Aufführungskontext und textinterner Selbstinszenierung unterliegt, sondern weil diese Situationsspaltung durch die axiologischen Beziehungen in der doppelten Rollenbindung zugleich verschleiert wird. Diese doppelte Determination beruht einerseits auf der diskursiven Verschachtelung der Ich-Aussage des Sängers im Text und des textextern Vortragenden, andererseits aber auch auf der Übereinstimmung der durch den Text geschaffenen Sängersfigur mit den Werten des adligen Publikums im Kommunikationsrahmen. Von diesem Rahmen aus gesehen individualisiert sich der konkrete Sänger gegenüber der adligen Gesellschaft, indem er durch seinen Vortrag als ein Ich aus dieser Gesellschaft heraustritt. Aber aus der Sicht des vorgetragenen Textes überhöht er die höfischen Werte und wird dadurch wiederum als ausgezeichneter Teil der adligen Gesellschaft erkennbar: Das im Text erzeugte Ich ist so, wie die textexternen anderen idealiter sein sollen, und es erscheint damit aus der Sicht des Publikums als ein entindividualisiertes Identifikationsobjekt. Worauf es in dieser

²³ Müller (wie Anm. 5), S. 182.

²⁴ Vgl. Warning (wie Anm. 11).

doppelten Rollenbindung also letztlich ankommt, das ist das Wechselspiel von individualisierenden und gemeinschaftsstiftenden Zügen. Die dissoziierenden Elemente in diesem Spiel – das Heraustreten des Vortragenden aus der Gruppe, das ihn von dieser entfernt, sowie die Rollenhaftigkeit des Sanges, die den impliziten Sänger der Texte vom konkreten Sänger unterscheidet –, werden von der Axiologie der kommunizierten Inhalte unterlaufen: Der Sang stiftet eine Gemeinschaft nicht nur zwischen dem Text und dem Publikum, sondern in den Augen der Betrachter eben auch zwischen dem vortragenden Sänger und seinen Rollen. Daher kann der durch den Text geschaffene implizite Sänger unwillkürlich mit dem konkreten Sänger in der Aufführungssituation zusammengesehen werden. Der konkrete Sänger wird mit dem Sang identifiziert, und dies führt wiederum dazu, daß es von seiten der Rezipienten zur Identifikation mit dem konkreten adligen Sänger kommt, weil Publikum und konkreter Sänger über den Sang Teile einer Wertegemeinschaft sind. Da der adlige Rezipient die Übereinstimmung des textinternen und des textexternen sängerischen Ichs, der literarischen und der historisch konkreten sozialen Rollen durch seinen eigenen Wertehorizont wünscht und bejaht, dürfte dies den Anschein einer Unmittelbarkeit der Ich-Aussagen erwecken. Da es sich aber um eine Aufführung handelt, ist das durch die literarischen Rollen erzeugte Bild zugleich immer als Fiktion erkennbar.

Stellt man sich diese doppelte Rollenbindung einmal im Modell der sanglichen Kommunikationsebenen vor, so führt sie zu einer vertikalen Bewegung zwischen den Kommunikationsniveaus von realem und textinternem Sänger und seinen jeweils imaginierten Rollen. Über den ‚pararituellen‘ Charakter der Kommunikationssituation müßte sich aber auch die Leistung der syntagmatischen Verknüpfungen, Handlungen oder minimalen ‚Geschichten‘ beurteilen lassen, die im Minnesang von Anfang an anzutreffen sind. Die hier imaginierten elementaren Handlungsabläufe rechtfertigen es durchaus, von Vorformen der späteren Erzähllieder zu sprechen, auch wenn das Geschehen nicht immer als komplette Geschichte entfaltet erscheint.²⁵ Es genügt, daß dem Rezipienten eine narrative Entfaltung der Handlung nahegelegt wird. Es sei hier nur auf das früheste und auf das wohl prominenteste Beispiel verwiesen: In der Strophe des Kürenbergers: *Ich stuont mir nehtint spâte*, (MF 8, 1) hat eine Frau in der Vergangenheit den Sang eines Ritters gehört. Davon singt sie aktuell und wünscht auf die Zukunft gerichtet, sich an diesem Ritter zu erfreuen. Wenn der Wunsch erfüllt würde, wäre die Geschichte komplett.²⁶

²⁵ „Versucht man ... die Erzählformen der Minnekanzone schärfer in den Blick zu nehmen, so zeigt sich sehr bald, daß die Belege in vielen Fällen nicht als vollständige Erzählabläufe, sondern als Erzählansätze zu sehen sind.“ Eikelmann (wie Anm. 5), S. 20 f.

²⁶ Der Hinweis zuletzt bei Müller-Zettelmann (wie Anm. 6), S. 35.

Die Weiterentwicklung dieser Ausdrucksmöglichkeit scheint über das Tagelied zu führen,²⁷ es ist aber auch auf Fälle wie das spätere, hochkomplexe ‚Narzißlied‘ Morungens hinzuweisen, das die Geschichte des Narzissus in spiegelbildlich-gebrochener Gestalt verarbeitet.²⁸ Dieser Hinweis kann deshalb hilfreich sein, weil Morungens ‚Narzißlied‘ (MF 145, 1), indem es das vergebliche Begehren des Narzissus zur Grundlage nimmt, auf eine ältere Einsicht reagiert, durch die im Hohen Sang die Struktur der Geschichte zum Problem wird; die Entfaltung einer vollständigen Geschichte unterbindet das Handlungsmodell des Minnesangs. Denn einerseits setzt dieses Modell zwar die Abfolge von Liebesbegehren, Minnedienst und Liebeserfüllung voraus. Da aber die Wirkung der Minne auf einem Dienst liegt, der das Ziel beständig vor sich sieht, ohne es je zu erreichen, läßt sich die Minnehandlung nicht zur Geschichte abrunden, ohne ihren gesellschaftlichen Wert zu zerstören. Oder etwas überpointiert gesagt: Der Sänger der hohen Minne hat keine Geschichte.

Die Ausnahmen bestätigen diese Regel: Am deutlichsten ist hier wohl die parodistische Umsetzung des Dilemmas im Dialoglied Albrechts von Johannsdorf, *Ich vant si âne huote*: (MF 93, 12).²⁹ Dieses ist bereits stark dem Erzähl-Typus angenähert: Textintern wird die Handlung imaginiert, in der ein Werber seine Dame fern der Gesellschaft und damit unbeobachtet (*âne huote*) antrifft. Er beginnt prompt, sie auf die konkrete Liebeserfüllung für seinen zurückliegenden Dienst anzusprechen. Die Dame sagt ihm auch eine Erfüllung zu. Das konkrete Ziel vor Augen, muß der Werber sich jedoch belehren lassen, daß auch sein Lohn lediglich ideeller Natur ist: Er besteht wie üblich in der höfischen Veredelung durch den Minnedienst. Das Lied präsentiert also zweifellos eine elementare Geschichte, es illustriert aber durch seine Pointe, daß die Ausfaltung des Minnedienstes zur Ge-

²⁷ Am Beispiel des Tageliedwechsels hat Albrecht Hausmann: Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität. Tübingen u. Basel 1999 (Bibliotheca Germanica 40), S. 87–101, vorgeschlagen, den Effekt, daß die über die Strophenfolgen nur sehr fragmentarisch angedeuteten Handlungen den Rezipienten zu narrativen Projektionen auf der Ebene der im Text imaginierten Figuren anregen, mit dem Terminus der „Erzählfiktionalität“ zu fassen. Wie sich Hausmanns Fiktionalitätsbegriff zu denen Strohschneiders (wie Anm. 3) und Müllers (wie Anm. 3) verhält, kann hier ausgeklammert bleiben.

²⁸ Vgl. dazu die präzise Analyse von Beate Kellner: Gewalt und Minne. Zu Wahrnehmung, Körperkonzept und Ich-Rolle im Liedcorpus Heinrichs von Morungen. Beiträge 119 (1997), S. 33–66, hier S. 56–65, sowie zuletzt Hans Irler: Minnerollen – Rollenspiele. Fiktion und Funktion im Minnesang Heinrichs von Morungen. Frankfurt a. M. u. a. 2001 (Mikrokosmos 62), S. 169–185.

²⁹ Die komischen Valenzen des wegen seiner programmatischen Schlußzeile oft zitierten Liedes werden unterschiedlich beurteilt, sind aber im Prinzip unbestritten. Die Bandbreite der Einschätzungen reicht von der Feststellung „eine(r) leise(n) Ironie, eine(r) sehr dezente(n) Verspottung des Ritters“ (Robert Bergmann: Untersuchungen zu den Liedern Albrechts von Johannsdorf. Phil. Diss. Freiburg i. Br. 1963, S. 189) bis hin zur Konstatierung einer burlesk-groben Komik. Vgl. Eva Willms: Liebesleid und Sangeslust. Untersuchungen zur deutschen Liebeslyrik des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts. München 1990 (MTU 94), S. 23–25.

schichte gerade nicht erreicht werden kann: Der Dienst läuft nämlich nur auf ein endloses Geschehen heraus.

Die Auflösung der im Handlungsmodell des Minnedienstes angelegten Spannung ist erst durch eine Verschiebung vom praktischen zum ideellen Aspekt der Handlung möglich: Nicht die konkrete Liebeserfüllung, die moralische Veredelung erweist sich als Handlungsziel. Und gerade durch diesen Ebenenwechsel, durch die vermittelten Werte, bleibt der paraituelle Charakter des Sanges auch in der Parodie gewahrt. Die Struktur des Rituals deutet sich zwar auch textintern an: Mit dem Ziel der höfischen Veredelung tritt der textintern agierende Liebende, der außerhalb der Gesellschaft auf eine Liebeserfüllung hoffte, schließlich wieder in die Gesellschaft zurück. Aber es zeigt sich, daß diese Struktur in Wahrheit nicht in einer erzählten Handlung besteht, sondern in einer Bewegung, die in den Text hinein und aus ihm heraus führt. In der offensichtlichen Diskrepanz zwischen dem ungeduldigen, die Regeln des minnesängerischen Werbens reichlich mißverstehenden und schließlich belehrten textinternen Sängers und dem textexternen Vortragenden, der das Mißverständnis als Wissender präsentiert, ist die diskursive Situationsspaltung des Sanges schließlich mehr als deutlich. Für den paraituellen Charakter ist freilich entscheidend, daß sie überwunden wird. Und dies geschieht, denn die eigentliche Identifikationsfigur, die hinter dem Fehlverhalten des gesungenen Ichs zunehmend deutlich wird, ist der implizite Sänger, den der konkrete Sänger im Vortrag eigentlich verkörpert. Im Aufführungskontext heißt das wiederum: Mit seinem Vortrag tritt der Einzelne aus der Gesellschaft heraus, aber indem sich das Ich des Textes als nicht mit dem impliziten Sänger als identisch erweist, verhilft der Text dem Vortragenden dazu, sich wieder in die Wertegemeinschaft des Publikums zurückzugeben. Die präsentierte Geschichte und die rituelle Bewegung, die über die Sprechinstanzen geführt wird, sind also strukturell verwandt. Vor dem Rezipienten treten diese förmlich auseinander, bis sie gewissermaßen quer zueinander stehen.

III.

Die bisher skizzierten Grundbestimmungen zu den Situationstypen von Spruchdichtung und Minnesang geraten nun besonders bei Walther miteinander ins Spiel. Die Vorstellung eines ‚paraituellen‘ Charakters des Minnesangs, d. h. der artifizialen Präsentation einer wertbestimmten Sprachhandlung des Minnesängers einerseits und der ästhetischen Teilhabe durch das adlige Publikum andererseits, tritt bei Walther durch die zum Teil spruchdichterische Rollenverwendung und die damit verbundene stärkere Reflexion in Beziehung zum spruchdichterischen Kommunikationsrahmen. Der Rahmen müßte demnach seine zeremonielle oder künstlich-rituelle Wirkung verlieren, u. a. weil die doppelte Rollenbindung bei einem nichtadligen Sänger nicht in der gleichen Weise funktioniert. Im Gegenzug scheint es jedoch, als ob durch die Öffnung auf die spruchdichterische Kommunikationssi-

tuation hin die doppelte Rollenbindung in einer neuen Form wiederkehrt. Offenbar wird sie von der vertikalen Organisation der textexternen und -internen Kommunikationsniveaus in die konkreten textinternen Rollenverwendungen und damit in die syntagmatischen Verknüpfungen der Texte selbst verlegt. An die Stelle der rituellen treten nun einfache narrative Effekte. Diese haben aber immer noch zwei unterschiedliche Erstreckungen. Die eine entwickelt sich über die textinterne Figur des Sängers und führt in Richtung auf eine Biographie. Die andere auf das dem impliziten Sänger zugerechnete sangliche Konzept. Zunächst zur erstgenannten Erstreckung eines der bekanntesten Beispiele: die sogenannte Lehensbitte an Friedrich den II.: (L 28, 1) *Von Rôme voget, von Pülle künic, lât iuch erbarmen*.³⁰

Die Strophe gilt bekanntlich als typisch für die Verbindung zwischen Spruchdichtung und Minnesang:³¹ Ein sängerisches Ich tritt als Heischender, d. h. als reisender (*gast*) Spruchdichter auf, der an die *milte* (vgl. L 28, 10) des Königs appelliert. Er bezieht sich aber mit dem Hinweis auf die topischen Elemente der *vogellîn*, *heide* und *bluomen* (vgl. L 28, 4f.) usw. auf seine Kompetenz in Sachen Minnesang. Dies ist die vielbeachtete Verknüpfung der Spruchdichter- und der Minnesängerrolle, die man auch als Walther-Rolle bezeichnet hat.³² Ihre Bekanntheit verdankt sie aber gerade dem Umstand, daß sich in der Kombination der Rollen die Rollenhaftigkeit aufzuheben beginnt: Das doppelte Programm spezifiziert das Ich des Sprechers, d. h. es unterläuft eine Typenzuordnung. Hinzu kommt, daß dieser Sänger seine Minnesängerkompetenz andeutend in die Vergangenheit verlegt, er ist nicht nur aktuell Urteilender oder Bittender, sondern eine Figur mit einer eigenen zeitlichen Erstreckung, die über die Bitte des Sängers auch in die Zukunft vorausweist. In dieser Projektion in die Zukunft käme der Sänger also zu einer Geschichte. Und zwar nicht als werbender Minnesänger, der über seinen Dienst singt, sondern als werbender Sangspruchdichter, der über seine Vergangenheit als Minnesänger singt. Denn erst als Minnesänger im Spruchgenre hat das Ich die Möglichkeit zu einer Geschichte. Solange Minnesang dem Modell nach Dienst an einer Dame ist, die nie als konkretes Ziel erreicht werden kann, solange läßt sich im Minnesang die Geschichte nicht vollenden. Tritt aber an die Stelle des Minnesängers ein Spruchdichter, so ist eine Entlohnung möglich, weil diese prinzipiell auf einer anderen Ebene als beim Minnedienst liegt. Das Ich erscheint als ein Minnesänger,

³⁰ Ausgabe: Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche. 14., völlig neubearbeitete Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns mit Beiträgen von Thomas Bein und Horst Brunner. Hrsg. von Christoph Cormeau. Berlin, New York 1996.

³¹ Vgl. zum minnesängerischen Sprachmaterial Emil Ploss: Walthers Spruch 28, 1–10 und die Parodie des Singenbergers. In: Festschrift für Hans Eggers zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Herbert Backes. Tübingen 1972 (Beiträge 94. Sonderheft), S. 577–596, hier S. 591–593. Auf die Rolle bezogen Eberhard Nellmann: Spruchdichter oder Minnesänger? Zur Stellung Walthers am Hof Philipps von Schwaben. In: Müller, Worstbrock (Hrsg.), Walther von der Vogelweide (wie Anm. 21), S. 37–59, hier S. 38.

³² Vgl. Ortmann (wie Anm. 21), zu L 28, 1 S. 25 f.

der zum Spruchdichter geworden ist und versucht, wieder zum Minnesänger zu werden: Das ist das Projekt einer Geschichte, die das Handlungsmodell des Minnesangs verwendet. Freilich funktioniert dieses Modell erst im spruchdichterischen Kontext. Während der Minnesänger in der Hoffnung auf die Entlohnung einer *frouwe* dient und damit der höfischen Gesellschaft nützt, dient der Spruchdichter mit seinem Minnesang zweiter Ordnung der höfischen Gesellschaft und kann dadurch eine konkrete Entlohnung erwarten. Und weil der Spruchdichter von Hause aus ein Minnesänger sein soll, wird er axiologisch aufgewertet und damit erstmalig in den Augen des adligen Publikums geschichtswürdig. Ich komme auf das Beispiel zurück.

Spiegelbildlich dazu verhält sich dann Walthers Minnesang. Denn gemessen an der älteren Minnesangposition führt Walther hier nicht nur jene besonders von Gerhard Hahn herausgestellte Neuerung ein, die wiederum aus der Spruchdichtung stammt: Das konkret wertende Urteil, das gleichermaßen für alle gilt, also verallgemeinerbar ist. Diese Neuerung hat auch eine einfache Folge für die syntagmatischen Verknüpfungen bei der Aufführung und Rezeption der Texte. Die neue Ethik der Minne erzeugt nun eine zusätzliche axiologische Bindung an das Publikum und rückt zugleich auch das Projekt einer Minnegeschichte in den Bereich des Denkbaren.

Für den Sang hat diese Ethisierung freilich prekäre Folgen, weil sie auf die Auflösung des adligen Dienstmodells hinausläuft und damit im höfischen Aufführungsrahmen an eine Grenze stößt. Darum muß die Minne-Darstellung utopisch werden, wenn das standesferne Ideal tatsächlich ästhetisch umgesetzt werden soll. Dies führt auf die wenigen Lieder, für die sich die umstrittene Bezeichnung ‚Mädchenlieder‘ eingebürgert hat.³³ Seine reinste ästhetische Umsetzung hat das Ideal hier wohl in Walthers populärem Lied *Under der linden* (L 39, 11) gefunden. Daher müssen sich insbesondere hier die Verschiebungen überprüfen lassen, die sich durch das neue Verhältnis von textinterner Wertung und außertextlichem Kommunikationsrahmen bei der Darstellung, Wahrnehmung und Reflexion dessen ergeben, was man vom Modell her als implizierte Möglichkeit einer Minnegeschichte ansehen kann.

IV.

Das vierstrophige Lied läßt durch die konventionelle Bildlichkeit eines naturhaften Eingangs *Under der linden, / an der heide* (L 39, 11 f.) keinen Zweifel daran, daß der präsentierte *locus amoenus* als konkreter Ort der Liebe vorgestellt wird – *dâ unser*

³³ Vgl. die pointiert vorgebrachten Einwände gegen den Terminus bei Ingrid Bennewitz: ‚*vrouwe/maget*‘. Überlegungen zur Interpretation der sogenannten Mädchenlieder im Kontext von Walthers Minnesang-Konzeption. In: Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk. Hrsg. von Hans-Dieter Mück. Stuttgart 1989 (Kulturwissenschaftliche Bibliothek 1), S. 237–252.

zweier bette was (L 39, 13).³⁴ Auch ist der Vollzug dieser Liebe durch das *deflorare*-Motiv sofort klar, das, wie es scheint, in der direkten Anrede an das Publikum präsentiert wird: *dâ mugent ir vînden / schône beide / gebrochen bluomen unde gras* (L 39, 14–16). Nicht zuletzt wird die Korrespondenz zwischen den sichtbaren Spuren der Minnebegegnung in der Natur als imaginiertem Handlungsraum und der naturhafte Verbildlichung dessen, was in diesem Raum stattfand, hörbar durch den Sang eines Vogels begleitet, der gleichfalls Teil dieses doppelt wahrnehmbaren, metaphorisch und konkret naturhaften Rahmens ist: *Vor dem walde in einem tal, / tandaradei, / schône sanc diu nahtegal* (L 39, 17–19).

In der zweiten Strophe wird daraufhin die Stimme der singenden Instanz textintern näher identifizierbar. Sie ist weiblich, denn sie erzählt von der Beziehung zu ihrem Geliebten. Und sie hat ein aktuelles Gegenüber: Sie spricht nicht zum Publikum. Das ‚Ihr‘, das in der ersten Strophe als Adressat angesprochen worden war, konkretisiert sich textintern. Denn die Sprecherin wendet sich an eine offenbar gesellschaftlich höherstehende *hêre frowe*,³⁵ der sie enthüllt, daß die sichtbaren Spu-

³⁴ Zur Variante des *locus amoenus* das Material bei Otto Peter Riecken: Das Motiv des vogellîns in der Lyrik Walthers von der Vogelweide verglichen mit dem Minnesang seiner Zeitgenossen. Phil. Diss. Hamburg 1967, S. 92f. u. 100f. Die reale Raumauffassung akzentuiert Heike Sievert: Studien zur Liebeslyrik Walthers von der Vogelweide. Göppingen 1990 (GAG 506), S. 93–106. Vgl. auch Dies.: Das ‚Mädchenlied‘. Walther von der Vogelweide: *Uder der linden*. In: Gedichte und Interpretationen. Mittelalter. Hrsg. von Helmut Tervooren. Stuttgart 1993, S. 129–143.

³⁵ Der Vorschlag, das umstrittene *hêre frowe* schlicht als Anrede an ein Gegenüber aufzufassen, klärt auch die Funktion der folgenden Frage *Kuster mich?* (L 39, 26). Mit dieser antizipiert das Mädchen die Nachfrage ihres Gegenübers. Ferner ist auch die Wendung *seht, wie rôt mir ist der munt* (L 39, 28) nur mit Blick auf einen textinternen Adressaten sinnvoll, denn wie sollte das Mädchen sich selbst konkret betrachten? Das Lied ist folglich kein Frauenmonolog, wie etwa im Vergleich mit dem Frauenmonolog L. 113, 31 deutlich wird. Die umständlichen Begründungen, mit denen der Text in der Reihe der Frauenmonologe gehalten wurde, zeigen die Schwierigkeit der bisherigen Klassifikation eigentlich schon an. Z. B.: „Eine Handlung wird erzählt, und doch ist das Lied ein Monolog, denn das Mädchen sucht Klarheit über ihre Gefühle, indem sie sich selbst ihr Erlebnis erzählt.“ Heinz Fischer: Die Frauenmonologe der deutschen höfischen Lyrik. Phil. Diss. Marburg 1934, S. 60. Zur bisherigen Debatte um die Stelle zusammenfassend Joachim Heinzle: Mädchendämmerung. Zu Walther 39, 11 und 74, 20. In: Verstehen durch Vernunft. Festschrift für Werner Hoffmann. Hrsg. von Burkhardt Krause. Wien 1997 (Philologica Germanica 19), S. 145–158, hier S. 150 ff. Heinzles Votum, die Diskussion des Lindenliedes stärker an die weniger tabuisierte Thematisierung der Minnebegegnung im sogenannten donauländischen Minnesang rückzukoppeln, ist mit der voraufgehenden Forschung festzuhalten. Vgl. die Hinweise bei Herbert Herzmann: Walthers *Uder der Linden* (39, 11) – Ein Lied der ‚niedereren Minne‘? In: *ZfdPh* 96 (1977), S. 348–370, bes. S. 357 f., sowie Volker Mertens: Reinmars ‚Gegensang‘ zu Walthers ‚Lindenlied‘. In: *ZfdA* 112 (1983), S. 161–177, hier S. 170–173. Wenn man die soeben vorgeschlagene Deutung der *hêren frowe* akzeptiert, verliert übrigens auch das Rezeptionszeugnis Hadloubts seine bisherige Problematik. In Hadloubts erstem ‚Blumenbettlied‘ wird dann nur eine einfache Umbesetzung in der Figurenkonstellation vorgenommen: An die Stelle der *maget* Walthers tritt bei Hadloubt der Sänger, und wieder ist es die als *vil hêre* bezeichnete *frowe* (vgl. XXXIII, 31. Ausgabe: Johannes Hadlaub. Lieder und Leichs. Hrsg. und kommentiert von Rena Leppin. Stuttgart, Leipzig 1995, Nr. XXXIII = Bartsch SMS 35, mit dem Verzeichnis

ren im eingangs geschilderten Minneort auf die eigene Begegnung mit dem Geliebten zurückzuführen sind. *Ich kam gegangen / zuo der ouwe, / dô was mîn friedel komen ê. / dâ wart ich enpfangen, / hêre frowe, / daz ich bin sælic iemer mê. / Kuster mich? wol tûsentstunt* (L 39, 20–26).

Auch der Laut der Nachtigall, das *tandaradei* (L 39, 27), wird damit durch die Stimme dieses Mädchens hervorgebracht. Daß sich in der Natur, in Blumen und Rosen, die Liebesbegegnung buchstäblich abzeichnet, daß also das Bild der Natur auf eine vorherige Handlung hin gedeutet werden soll, das ist durch den nachträglichen direkten Hinweis des Mädchens bereits angezeigt. Doch das Mädchen wird in der dritten Strophe noch direkter: *kumt iemen an daz selbe pfat, / Bî den rôsen er wol mac, / tandaradei, / merken, wâ mirz houbet lac* (L 40, 6–9). Diese Enthüllung ist fast zu deutlich: Sie droht die Metaphorik des Ortes zu überspielen, weil für sie an der Natur nur noch die konkreten Spuren der Handlung von Interesse sind. Die gebrochenen Blumen erscheinen nach den Worten des Mädchens nicht mehr als Sinnbild, sie sind indexikalische Zeichen der konkreten Liebesbegegnung. Die letzte Strophe spricht schließlich das Faktum des Beischlafs einfach an – *Daz er bî mir læge* (L 40, 10) – und überrascht daher geradezu mit dem Wunsch, das Gesagte möge geheim bleiben. Und dann kommt es zu der entscheidenden Äußerung des ganzen Liedes: *wes er mit mir pflæge, / niemer niemen / bevinde daz, wan er und ich, / Und ein kleinez vogellîn, / tandaradei, / daz mac wol getriuwe sîn* (L 40, 13–18).

Der kleine Vogel, die Nachtigall des Anfangs, der das Mädchen im Lied seine Stimme geliehen hat, ist Teil der stilisierten Natur. Singende Vögel sind nun einmal Teil des *locus amoenus*, der die Minne ins Bild setzt. Wie aber die Stimme des Vogels im Lied fortwährend konkret durch die Stimme des Mädchens nachgeahmt wird, so wird auch der Vogel schließlich konkret verstanden: Als Zeuge einer sichtbaren Handlung, die sich in einem konkret gedachten Handlungsraum vollzogen hat. Das bedeutet einen Bildwechsel, in dem sich die Stimmen des Liedes umkehren: Der Vogel, der singt, ist ebenfalls eine konventionelle Metapher für den Sänger. Und dieser singt ja in der Vortragssituation auch konkret über die Begegnung des Mädchens mit ihrem Geliebten. Damit ist das Verhältnis der sanglichen Ebenen in einer doppelten Weise organisiert: Das Mädchen singt textintern das Lied des Vogels und bringt dessen Gesang zu Gehör; der Vogel steht schon im Text für

der Forschung S. 259–264), die angesprochen wird. Nur kann der Sänger Hadloub mit dieser Dame eben nicht an jenen Ort kommen, von dem die *maget* Walthers zu erzählen hatte. Ihm bleibt nur die Möglichkeit, sich die Liebeserfüllung mit den Worten der *maget* bzw. Walthers zu erträumen, weil das Zusammensein mit der höfischen Dame gemäß der höfischen Konventionen weiterhin nicht möglich ist. Durch die Traumprojektion des Sängers wird der narrative Status gleichwohl fortgeführt. Dazu im Rahmen der Biographisierungstendenzen bei Hadloub Volker Mertens: *Liebesdichtung und Dichterliebe. Ulrich von Liechtenstein und Johannes Hadloub*. In: Andersen u. a. (Hrsg.), *Autor und Autorschaft* (wie Anm. 5), S. 200–210, hier S. 206, und allgemein Müller (wie Anm. 5), S. 201 ff.

den Sänger, und der Sänger singt auch außerhalb des Textes und bringt wiederum das Lied des Mädchens ans Ohr des Rezipienten.

Das Lied ‚Under der linden‘ ist damit anfangs von einer scheinbaren ästhetischen Unmittelbarkeit und Geschlossenheit, was die Interpreten des Liedes stets beteuert haben.³⁶ Diese wird aber schon textintern schrittweise und am Ende vollständig aufgebrochen. Textextern ist diese Spaltung freilich durch die Aufführungssituation schon von Anfang an da. Mit Blick auf den Aufführungskontext muß man daher sogar fragen, wer eigentlich die Hauptfigur des Liedes ist: Vom Anfang her gesehen ist es das Mädchen, vom Ende und vom Kontext her gesehen ist es die Nachtigall, d. h. der Sänger. Um mit Gottfried von Straßburg zu sprechen: der *nah-tegalen .../ meisterinne, .../ diu von der Vogelweide*. (Tr. 4774, 4800 f.).³⁷ Das heißt freilich, daß es in dem Lied zwei Handlungen gibt, die quer zueinander stehen: Die Handlung, die das Mädchen der *frowe* als Vergangenheit präsentiert, und eine zweite, die sich mit der Kundgabe dieser Vergangenheit in die praktische Vortrags-situation hinein durch den Sänger fortsetzt. Die Liebesbegegnung, deren beglückende Wirkung sich im jubelnden *tandaradei* vermeintlich musikalisch unmittelbar umsetzt, wird so zu einem Impuls für eine Wahrnehmungsbewegung des Rezipienten, die zugleich teilhabend und reflexiv ist. Auf deren doppelte Struktur kommt es besonders an: Der Sänger führt den Rezipienten auf eine spannungsreiche Ausgangssituation, die für das Mädchen so beglückend ist, daß sie zur Mitteilung drängt, die aber im Rahmen der adligen Öffentlichkeit weder für das Mädchen noch für den Sänger selbst als kommunizierbar gilt. Diese Spannung wird gegenüber dem Publikum in einer Weise artifiziell gelöst, die die Kommunikationsregeln des Sanges nicht verletzt, sondern gerade noch bestätigt. Am Ende ist damit ein Ausgleichszustand durch einen Ebenenwechsel vom Mädchen zum Sänger erreicht, der die Lösung der Ausgangsspannung bedeutet. Das Vögelchen, der Sänger, hat tatsächlich nichts gesagt, denn das Lied erweist sich als reine Kunstform, die allein durch die Stimme des Sängers hervorgebracht wird. Dieser bringt das Kunststück fertig, sich mit dem Text in eine prekäre Situation zu bringen und sich aus ihr mit

³⁶ Besonders Jörg Schaefer: Die Gestaltung des lyrischen Ich in Walthers ‚Under der linden‘. Monatshefte 58 (1966), S. 33–42, hier S. 38. Zur weiteren Forschungstradition Otfried Ehrismann: Tandaradei – Zivilisation und Volkstümlichkeit in Walthers ‚Under der linden‘. In: Soziokulturelle Kontexte der Sprach- und Literaturentwicklung. Festschrift für Rudolf Große zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Sabine Heimann u. a. Stuttgart 1989 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 231), S. 397–414, hier S. 397–407.

³⁷ Ausgabe: Gottfried von Straßburg. Tristan. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu hrsg., ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn. 3 Bde. 3. Auflage. Stuttgart 1984–1991. Vgl. den Hinweis bei Hubert Heinen: Walther's „Under der linden“. Its Function, Its Subtexts, and Its Maltreated Maiden. In: Medieval German Literature. Proceedings from the 23rd International Congress on Medieval Studies Kalamazoo, Michigan, May 5–8, 1988. Ed. by Albrecht Classen. Göttingen 1989 (GAG 507), S. 51–73, hier S. 60, der sich, ohne von der Deutungstradition abzurücken, besonders für die Analogie von Nachtigall und Sänger im Aufführungskontext stark gemacht hat.

seiner Kunst zu befreien. Das ältere Paradox des Hohen Sanges, daß die konkrete Minne-Erfüllung im Dienst nicht möglich ist, daß ein Geschehen sich also hier nie zur Geschichte ausrunden läßt, ist so bei Walther ästhetisch über die Kommunikationsebenen des Sanges aufgelöst. Die Situation der Liebeserfüllung wird imaginiert, aber sie erweist sich als ein Kommunikationsproblem, und dessen Lösung macht die Spannung des Textes aus. Minneerfüllung kann es geben: aber eben nur in der Kunst Walthers.

V.

Man könnte nun versuchen, nochmals die problematische Beziehung des Textes zur Pastourelle zu erörtern, die gleichfalls als narrativer Typus bestimmt worden ist. Dazu bedürfte es jedoch einer romanistischen Fachkompetenz. Einzugehen wäre dabei auch auf das sogenannte Tanz-Traum-Lied L 74, 20 *Nement, frowe disen cranz*, dessen narrative Wirkung sich in vergleichbarer Weise analysieren ließe.³⁸ Hier sei indes nur nochmals auf den Wirkungsmechanismus hingewiesen, auf den Impuls, der sich aus der Konkurrenz der öffentlichen Kommunikationsvorgaben mit dem wertbestimmten Handlungsmodell des Textes ergibt, und der den Rezipienten in die Situation bringt, durch die sprachlichen Ebenen des Sanges hindurch die besagte geschichtliche Struktur aus Anfang, Mitte und Schluß zu realisieren. Demnach wäre das narrative Moment eine Wirkungskategorie, keine Bewegung, die im Text vorgeführt wird, sondern eine solche, zu der der Rezipient erst vom Text veranlaßt wird. Die Gegenprobe steht freilich auf seiten der Spruchdichtung noch aus. Ich komme daher abschließend auf das bereits genannte Beispiel der Lehensbitte an Friedrich II.: *Von Rôme voget, von Pülle künic* (L 28, 1) zurück.

Der im Text angesprochene Adressat ist von höchstem Adel und kann Anspruch auf die Kaiserkrone erheben: *Von Rôme voget, von Pülle künic*. Und an ihn richtet

³⁸ Vgl. die ebenso einfachen wie einsichtigen Argumente gegen die von Peter Wapnewski: Walthers Lied von der Traumliebe (74, 20) und die deutschsprachige Pastourelle. In: Ders., *Waz ist minne. Studien zur mittelhochdeutschen Lyrik*. München 1975, S. 109–154, vorgenommene Zuordnung bei Rainer Warning: Pastourelle und Mädchenlied. In: *Festschrift Walter Haug und Burkhart Wachinger*. Hrsg. von Johannes Janota u. a. Bd. 2. Tübingen 1992, S. 709–723: Faßt man die Pastourelle als einen Gattungsbegriff für Texte mit einer eigenen narrativen Progression auf, der sich in Opposition zur Minnekanzone und ihrem höfisch-öffentlichen Bezugsrahmen definiert, dann ist L 74, 20 genaugenommen keine Pastourelle, weil die hier imaginierte Tanzsituation nicht gesellschaftsfern ist, also im höfischen Bezugsrahmen bleibt, – ganz abgesehen davon, daß die *maget* hier auch keine Hirtin oder Schäferin ist. Gleichwohl hält auch Warning die narrative Bewegung, die er mit Hilfe von Lotmans Sujet-Konzeption beschreibt, für diesen mittelhochdeutschen Text fest. Zu den weiteren Möglichkeiten der Mischung von Narrativik und Lyrik im Französischen in jüngerer Zeit die Skizze von Eckhart Höfner: Interdependenzen, Interferenzen, Intertextualitäten. Narrativik im provenzalischen Lied und in seinem Umkreis. In: *Fragen der Liedinterpretation*. Hrsg. von Hedda Ragotzky, Gisela Vollmann-Profe, Gerhard Wolf. Stuttgart 2001, S. 158–187.

sich die Bitte *lât iuch erbarmen* (L 28, 1). Daß eine direkte Kommunikation zwischen Friedrich und dem Sänger möglich ist, das weist auch den Sänger implizit als ranghoch aus. Aber der Rang ist rein künstlerisch, denn die Klage wird darüber geführt, *daz man bî rîcher kunst mich lâit alsus armen* (L 28, 2). Die folgende Bitte zielt darauf, dieses Ungleichgewicht von höchster Kunstfertigkeit und Armut zu beseitigen. Der Wunsch des Sängers lautet konkret: *gerne wolde ich, möchte ez sîn, bî eigenem fiur erwarmen* (28, 3), das Ziel des Sprechers besteht in der Beendigung der Fahrendenexistenz. Das wäre also der Ausgleich der Spannung zwischen der *rîchen kunst* und dem armen Sänger.

An dieser Spannung hat auch der Rezipient teil, denn etwas von dieser Kunst ist in der Strophenform selbst spürbar. Das *erbarmen* für den *armen*, der sich *erwarmen* will, begründet der Sänger inhaltlich mit der Minnesängerkompetenz. Aber auch im Ton hörbar setzt sich der Text durch seine *rîche kunst* vom bisher beschriebenen Fahrendendasein ab: Mit dem Ruf ‚*Zâhiu*‘³⁹ beginnt der erste Vers, der die Minnesängerkompetenz unterstreicht (L 28, 4), und er endet passend mit dem neuen Reim des Wortes *vogellînen*. Das Verfahren setzt sich fort: Für diesen *Minne-Sanc* (L 28, 5) gebührt dem Sänger *danc* (L 28, 6), und das schöne *schînen* (L 28, 7), das die Imaginationskraft der minnesängerischen Worte noch einmal als Respon- sion auf die *vogellînen* anklingen läßt, kontrastiert erneut mit dem *armen* Zustand des Anfangs. Die abschließende *wê*-Klage (L 28, 8) bringt dann den Gegensatz zum minneorttypischen *klê* (L 28, 9), den ein Hausherr eben besser zu besingen vermag, nochmals zusammen. Inhaltlich gibt die Klage den für die Sänger-Figur im Text geschilderten Gegensatz dessen Gegenüber, dem *milten künic*, zu bedenken. Für den historisch-konkreten Sänger gilt über den Textrahmen hinaus eine vergleichbare Beziehung zum Publikum, nur ist der auszugleichende Mangel hier auch formal spürbar.

Daß in dieser Strophe ein Wertmaßstab angelegt wird, das ist das spruchdichterische Verfahren. Aber die Kunstform, die diesen Maßstab erzeugt, ist der Minnesang. Weil die Vermittlung des Stropheninhalts artifiziell ist, rechnet sich der Sänger zur Kommunikationsgemeinschaft des Adels. Gleichwohl begegnet er der höfischen Gesellschaft als Spruchdichter, d. h. von außen. Die artifiziellen Elemente, die den Minnesang buchstäblich anklingen lassen, aktivieren aber wiederum jenen äußerlichen Kommunikationsrahmen, der eingangs als ‚pararituell‘ geschildert worden ist. Durch die doppelte Rollenbindung zwischen Spruchdichtung und Minnesang kommt folglich auch für diesen Spruchdichter die doppelte Rollenbindung zwischen textexternem und textinternem Sänger in der Vortragssituation ins Spiel. Deshalb ist einerseits das präsentierte axiologische Ungleichgewicht für den Rezipienten nicht akzeptabel: Der Künstler, der arm ist, muß aus dieser Armut erlöst werden, weil er durch seine Kunst, seinen künstlichen Adel, zur Wertegemeinschaft des Publikums gehört. Andererseits trägt der Kontext zur besagten Perso-

³⁹ In Handschrift B, die Ausgabe von Cormeau bevorzugt hier C (*Ahi*).

nalisierung des Sängers bei. Auf den sprechenden textinternen Sänger bezogen, läßt sich festhalten: Der Minnesang dieses Sängers geht als Idealzustand dem Spruch offenbar voraus und wird wiederum als Ziel vorausgesetzt. Die *milte* Friedrichs soll dieses Ideal wiederherstellen. Aber die Künstlichkeit, mit der dieser Appell vorgetragen wird, bewirkt beim Rezipienten etwas anderes. Sie führt – wie in der Vortragssituation des Minnesangs durch einen adligen Vortragenden – zum Synkretismus des textinternen und des realen Sängers. Sie wird zum Impuls, über die Textgrenze hinaus in der eigenen Imagination eine Geschichte von der Bitte Walthers zu vollenden.

Es lassen sich für diesen Mechanismus weitere Beispiele finden, mit denen die Forschung traditionellerweise die Biographie Walthers zu bauen pflegt. Als Gegenstück zur sogenannten Lehensbitte ist natürlich noch der Lehensdank zu nennen, das Jubelnde *Ich hân mîn lêhen, al die wert, ich hân mîn lêhen* der Strophe L 28, 31. Diese Strophe ist übrigens auch deshalb zu erwähnen, weil sie über Tongleichheit und Thema hinausgehend nicht recht zur Lehensbitte paßt.⁴⁰ Wenn sich der Sänger nun mit Blick auf seinen zukünftigen Minnesang von seiner spruchdichterischen Vergangenheit absetzt: *ich was sô volle scheltens, daz mîn âten stanc* (L 29, 2), so ist er zwar wiederum eine Figur mit einer eigenen zeitlichen Erstreckung, deren Geschichte ein gutes Ende genommen zu haben scheint. Aber das Versprechen aus L 28, 1, Minnesang zu bieten, wird in der formal schlichteren Dankstrophe nirgends eingelöst. Der Sänger in der Strophe des Lehensdankes ist damit ein anderer als jener, der in der Lehensbitte entworfen wurde. Für das Schema spielt dieser Einwand keine Rolle. Er macht nur den fiktiven Status seiner Ergebnisse deutlich.

Für den Ablauf des Mechanismus lassen sich weitere Beispiele anführen. Er findet sich im Sangspruch in den Elementen, die sich als Ansätze einer ‚biographischen Präention‘ in Walthers Oeuvre ins Feld führen lassen:⁴¹ So im Rekurs auf eine österreichische Vergangenheit des Sängers, in der dieser *singen unde sagen* (L 32, 14) lernte, oder im Bemühen um eine Aufnahme am Wiener Hof als *der sælden tor* (L 20, 31), das wie das Indiz einer Rückkehr klingt. Diese Elemente stehen für die Tendenz, die Figur des Sängers axiologisch an das Publikum und den höfischen Kommunikationsrahmen anzunähern, d. h. zugleich von der Situation des Spruchdichters abzusetzen. Die dadurch aufkommende Werte-Spannung führt zu

⁴⁰ Anders Ortmann (wie Anm. 21), S. 26 f. Man kann versuchen, dieses Problem zu umgehen, indem man die Minne-Sprüche L 27, 17 und 27 als Antwort auf L 28, 1 betrachtet. Diese Vermutung bei Theodor Nolte: Walther von der Vogelweide. Höfische Idealität und konkrete Erfahrung. Stuttgart 1991, S. 78.

⁴¹ Das Stichwort bei Rüdiger Brandt: ‚ich sach, ich hörte, ich bin, ich wolt‘. Biographische Präention und Thematisierung nichtöffentlicher Bereiche bei Walther. In: Mück (Hrsg.), Walther von der Vogelweide (wie Anm. 33), S. 155–169, hier S. 158. Inwiefern das von Brandt gewählte Untersuchungsraaster geeignet sein soll, diesen biographischen Anspruch aufzufinden, ist mir nicht deutlich geworden. Vgl. statt dessen die Zusammenstellung der einschlägigen Stellen bei Joachim Knappe: Rolle und lyrisches Ich bei Walther. In: Mück (Hrsg.), Walther von der Vogelweide (wie Anm. 33) S. 171–190, hier S. 181–186.

einem Impuls, der über die interne Sprecherfigur hinaus auf den konkreten Sänger gelenkt wird, der also den Rezipienten dazu bringt, die Sprecherebenen und Rollen zusammenzuschauen und das personal gewordene Anliegen des Sängers im Sinne einer kleinen Geschichte zu vollenden. In der Imagination des Rezipienten entstehen so kleine Geschichten Walthers. Ob die Vollendung dieser Geschichten etwas von der historischen Wirklichkeit trifft, läßt sich schwer entscheiden. Es ist zwar gewiß kein Zufall, daß nach Walther, in den Texten Neidharts und schließlich in der Minnesängerbiographie Ulrichs von Liechtenstein, die Möglichkeit der Narrativierung minnesängerischer Rollenvorgaben entschieden ergriffen wird, aber dies sagt nur etwas über die Wirkungsmöglichkeit der Texte aus, eine Widerspiegelung der historischen Praxis braucht dies nicht zu sein. Wer allerdings das Künstlertum Walthers auch heute als symbolischen Wert ansieht, der wird sich vielleicht anhand seiner Texte zu einer solchen geschichtlichen Projektion verleiten lassen. Ob freilich der historische Walther ebenso erfolgreich war, wie die Impulse, die zu den geschichtlichen Projektionen im Rahmen der literarischen Evolution führen, das steht auf einem anderen Blatt.