

MANFRED KERN (Salzburg)

AUCTOR IN PERSONA

Poetische Bemächtigung, Topik und die Spur des Ich
bei Walther von der Vogelweide*

Das hat keinen wunderwie individuellen Monsieur zum Autor, es ist anonym und gemeinsam.
(Thomas Mann, *Der Zauberberg*, GKFA 5.1, S. 594,8 ff.)

Um die Autorschaft ist es eine eigene Sache!

(Johann Wolfgang von Goethe, *Metamorphose der Pflanzen*, Nachschrift, HA XIII, S. 112)

Inmitten der Walther-Corpora der Handschriften C, B, E und F findet sich eine Strophe, die in B und C als Einzelstrophe, in E und F aber als die erste Strophe eines Liedes zu stehen kommt.¹ Der Waltherphilologie ist sie unter dem markigen Titel „Testament“ bekannt. Zunächst gibt hier einer vor, seine Sache noch regeln zu wollen, bevor er fährt. Seinen massigen kurrenten und immobilen Besitzstand möchte er aufteilen, damit nur die streiten, die wirklich erbberechtigt sind. Wohin die Reise gehen soll, wissen wir nicht. Vordergründig suggeriert das „*ê ich var*“ Eile und Dringlichkeit. Für die Bestimmtheit der Rede ist jedoch der gegenteilige Aspekt wichtiger: Hier ist einer noch nicht weg. Und falls er überhaupt fortgeht, will er nicht einfach verschwinden, sondern seiner Hinterlassenschaft Namen und Nachfolger geben.

Dass dieses Erbe nicht hält, was es verspricht, erklärt uns der Abgesang: Hier ist nicht aus der Sicht des reichen Onkels, sondern uneigentlich gesprochen. Verteilt werden Immobilien und Güter einer aus Fremd- und Eigenverschulden ver-

*Der den folgenden Ausführungen zugrunde liegende Vortrag wurde auch am XXXI. Mediävistischen Colloquium vom 14. bis 21. 9. 2003 in Montserrat gehalten. Ich danke den dortigen Diskutanten und jenen der Zeiselmayerer-Tagung für Anregungen und Kritik. Besonderen Dank schulde ich Timothy McFarland für ausführliche Gespräche sowie Edith Wenzel für die kritische Lektüre des Vortragsmanuskripts und ihre Hinweise.

¹ ‚Ich wil nû teilen, ê ich var‘, C150, B62, E174, F29; L. 60,34; Walther von der Vogelweide, *Werke*. Mhd./Nhd. Hrsg., übersetzt und kommentiert von Günther Schweikle. Band I: Spruchlyrik, Stuttgart 1994 (RUB 819). Band 2: Liedlyrik, Stuttgart 1998 (RUB 820), hier II,410. (Im Folgenden „Schweikle“; Zitate nach dieser Ausgabe; bei den Stellenangaben bezeichnet die römische Ziffer den Band, die arabische die Seitenzahl; im Falle der Spruchlyrik werden in Klammer außerdem Ton und Strophenzahl angegeben.) Walther von der Vogelweide. *Leich, Lieder, Sangsprüche*. 14., völlig neu bearbeitete Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns mit Beiträgen von Thomas Bein und Horst Brunner hrsg. von Christoph Cormeau, Berlin/New York 1996, 36,I (im Folgenden „Cormeau“).

wirkten Existenz. Misserfolg und die Disposition dazu² erben diejenigen, die ihm aus Hass und Neid ebendies beschieden haben, die depressive Stimmung geht an die Lügner, die Liebestorheit an die, die in Liebesdingen mit gezinkten Karten spielen; an die Damen schließlich die doppeldeutige Sehnsucht nach der innigen Liebe. Die versprochene Testamentseröffnung präsentiert sich somit zugleich als eine *confessio*. Der damit geforderten Redeweise entspricht sie insofern, als sie nicht bloß Klage, sondern auch Selbstanklage erhebt. Hinzuweisen ist auf den eleganten Einstieg, der sich ganz selbstverständlich in der Geste des Besitzenden der Rede bemächtigt und uns, die wir erwartungsvoll zuhören, in den Bann schlägt: Ehe wir's uns versehen, sind wir auch schon zu Erben ernannt und müssen uns einer Gruppe von Bedachten zuschlagen, wobei die Damen unter uns noch am besten aussteigen. A propos ist denn auch zu vermerken, was für die Eigenheit des Liedes entscheidend ist: Liebestorheit und Liebesschmerz fügen sich beim ersten Hinsehen nicht ganz in die Reihe des genannten Erbguts. Sie erschienen uns als ein Fremdkörper, stünde über der Strophe nicht der Autornamen Walther, der das inhomogene Gemisch dieser testamentarischen *confessio* schlüssig werden lässt: Moral, Politik, Gesellschaft, Liebe – Walther, so könnten wir sagen, setzt in dieser Strophe die Erben über sein Œuvre ein, die Erben seiner moralischen, politischen und erotischen Lyrik.

Es ist hier nicht der Ort, ausführlich auf die Einbettung der Strophe im jeweiligen Überlieferungsträger und auf den philologischen Umgang mit ihr einzugehen.³ Beides verdankt sich der Offenheit des Textes, der uns vorliegt: Er greift in seinem thematischen Entwurf und in seiner Redegeste auf topische Traditionen zurück, ohne dass er mit den Themen „Fortgehen“ (sei es metaphorisch als „Hinschied“ oder konkret als Aufbruch zur *varit über mer*), der *confessio* und dem „Rückblick“ präzise festzulegen wäre. Die Art, mit der sich der Sprecher des Wortes bemächtigt, verweist aber auf Analoges im Œuvre selbst. Diese Offenheit bietet nun den

² So lässt sich *unsätigkeit* am besten verstehen, vgl. Schweikle II,753.

³ Die Philologie ist aufgrund der komplexen Überlieferungslage zu unterschiedlichen, der Überlieferung teilweise krass widersprechenden Lied-Rekonstruktionen gelangt: B und C überliefern an anderer Stelle zwei metrisch wie B 62 und C 150 gebaute Strophen (B 87/88, C 219/220); auf die Testamentstrophe folgen in E die Strophen 175–177, in F die zu E entsprechenden, aber abweichend gereihten Strophen 30–32, daran anschließend noch F 33, die wiederum B 88 und C 220 entspricht. Dies veranlasste Lachmann zum Ansatz des Liedes L. 60,34/61,8/61,20 (mit der Testamentstrophe als Eröffnungstrophe), dem handschriftlich B 62/87/88, C 150/219/220, E 174/*/* und F 29/*/33 entsprechen, sowie eines weiteren Liedes L. 184,1–184,25, handschriftlich E 175/176/177 und F 31/30/32. Die Versionen, die Cormeau 36 und 36a bieten, scheinen noch überlieferungsferner: Cormeau 36 entspricht B 62/88, C150/220, E 174/*/* und F 29/33; Cormeau 36a hingegen C 219/*/*/*, B 87/*/*/*, E */175/176/177 und F */31/30/32. Am ehesten wird noch Schweikle der Überlieferung gerecht, wenn er die separat überlieferten Strophen B 87/88 und C 219/220 auch als eigenes Lied ansetzt (Schweikle II,80), die Testamentstrophe hingegen entsprechend zu B und C als Einzelstrophe bzw. in den Liedfassungen von E und F bietet (Schweikle II,410 bzw. II,410–414) und somit einzig die Version F „filetiert“.

Ansatz für eine Deutungsarbeit, die über das Gegebene hinausgeht und die wir als ein „Narrativ“ bezeichnen könnten, das sich fast zwangsläufig einstellt. Es lässt sich zum einen in den Liedfassungen der Handschriften E und F erkennen, die die Strophe zum Ausgangspunkt einer kleinen lyrischen Minnenovelle werden lassen.⁴ Diese Option steht diametral zu jenem „biographischen Narrativ“, das die Philologie wählte. Es verrät sich in der Einordnung des Textes unter die sogenannten Alterslieder und in der Benennung als „Testamentstrophe“.

Obwohl uns B und C in dieser Hinsicht keinen, E und F aber einen anderen Weg weisen, imaginieren wir einen bestimmten Zeitpunkt im Schaffen und Leben des Autors Walther von der Vogelweide, an der wir diese Strophe positionieren. Dahinter verbirgt sich eine Gegebenheit, die ich zum Ausgangspunkt meiner folgenden, von der Problemstellung her keineswegs neuen Überlegungen mache. Als naive Frage wäre sie folgendermaßen zu formulieren: Wie kommt es, dass wir geneigt sind, uns von Walther eine viel präzisere Vorstellung zu machen, ihn um vieles lebhafter vor uns zu haben glauben als jeden anderen Lyriker seiner Zeit? Nach wie vor scheint die Walther-Philologie durch eine Diskrepanz gekennzeichnet: durch die Diskrepanz zwischen unserem Wissensstand um das Prekäre des Autorbegriffs einerseits und der Selbstverständlichkeit, mit der wir von Walther reden, wenn wir über seine Texte handeln, andererseits. Nicht nur dem rhetorischen Ideal der *brevitas* ist es zu verdanken, wenn wir auf diese Weise die komplexe Relation reduzieren, die der jüngeren Forschung zufolge zwischen fassbarem vertextetem Ich, rekonstruierbarem performiertem und performierendem Ich, dem paratextuell gesetzten Autornamen und dem nur mehr dank der bischöflichen Reiserechnung am Rockzipfel fassbaren biographischen Ich besteht. Vielmehr spukt das „biographische Narrativ“ weiter in unseren von der Theorie gesättigten Köpfen, und sei es nur als verdrängter Wunsch aus philologisch infantilen Zeiten. Wir sind nur allzu geneigt, dem abstrahierten Ich, dem wir im Text begegnen, wieder Leben einzuhauchen. Und wenn wir nur ausdauernd genug analysieren, so drängt auch dort die biographische Lesart zwar entstellt, aber mächtig hervor, wo sich die „Hohe Theorie“ als Traumzensur betätigt: etwa so elegant verkleidet wie in der These Jan-Dirk Müllers vom lebenspraktischen Bezug des Minnesangs oder in jener Peter Strohschneiders von den immer erst zu schaffenden Bedingungen des Sängerauftritts.⁵

⁴ Auf die allgemeine Ankündigung der Abreise und die Aufteilung der „Güter“ folgt in E die Anrede an die Dame mit Segenswunsch und Bitte um das „Merci“, darauf antwortet in der dritten Strophe die Dame mit der Beteuerung, selbst zu leiden, und mit einem Segenswunsch ihrerseits (in F spricht zuerst die Dame, dann der Sänger), die vierte Strophe schließt in E mit der Erinnerung an das schwierige Dienstverhältnis (mit den wenigen Grüßen hat der Liebende kaum etwas erreicht, aber doch genug, um sich zu ewigem Dienst verpflichtet zu fühlen) und der Beteuerung der Treue. In F folgt noch die Hoffnung auf die Wiederkunft (von der *vart über mer?*), sowie die Auslieferung mit Leben, Ehre und Heil an die Frauen, die sogleich widerrufen wird. Die Fassung zeigt somit starke Bezüge zum Kreuzlied in Hausens Manier.

⁵ Jan-Dirk Müller, *Ir sult sprechen willekomen*. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik, IASL 19 (1994), S. 1–21, hier bes. S. 6f.; Peter Strohschneider, „nu sehent,

In beiden Fällen wird das, was die Fragilität der biographischen und lebenswirklichen Situation des fahrenden Reichssängers Walther gewesen ist, zur Fragilität und zum komplexen Kommunikationsgefüge der Aufführungssituation, in die der Sänger sozusagen „geworfen“ ist, obwohl wir davon ebenso wenig Sicheres sagen können.

Der mimetische Zusammenhang zwischen dem Ich des Textes, dem Autorsubjekt und dem biographischen Ich ist ein allgemeines philologisches Problem, das sich in der Mediävistik infolge der Überlieferungslage, der Verzahnung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, der Performanz spezifisch verkompliziert. Dass Walther in diesem Kontext als Musterfall gelten kann, ist keine Neuigkeit.⁶ Anders als jenes von Reinmar oder Morungen bietet uns Walthers Œuvre eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten, allem voran natürlich die aus ihm erschließbaren politischen Eckdaten sowie die vermeintlichen „Privatissima“, die sich darauf zu reimen scheinen, wie es bei Peter Rühmkorf heißt.⁷ Hier versucht das Ich aus seinem textuellen Käfig immer wieder auszubrechen, und wir, die wir uns theoretisch zu

wie der singet!“ Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang, in: „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit. DFG-Symposion 1994. Hrsg. von Jan-Dirk Müller, Stuttgart 1996 (Germanistische Symposien, Berichtsbände XVII; DVjs Sonderband), S. 7–30.

⁶ Aus der umfangreichen Forschungsliteratur zum Problem Autorbiographie, Autorschaft, Ich-Konzeptionen, Ich-Rollen im Minnesang und bei Walther sei vor allem verwiesen auf Horst Wenzel, Typus und Individualität. Zur literarischen Selbstdeutung Walthers von der Vogelweide, IASL 8 (1983), S. 1–34; Klaus Grubmüller, Ich als Rolle. ‚Subjektivität‘ als höfische Kategorie im Minnesang?, in: Höfische Literatur, Hofgesellschaft, höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3.–5. November 1983). Hrsg. von Gert Kaiser und Jan-Dirk Müller, Düsseldorf 1986, S. 387–406; Rüdiger Brandt, *ich sach, ich hörte, ich bin, ich wollt*: Biographische Präention und Thematisierung nichtöffentlicher Bereiche bei Walther, in: Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk. Günther Schweikle zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Hans-Dieter Mück, Stuttgart 1989 (Kulturwissenschaftliche Bibliothek 1), S. 155–169; Joachim Knape: Rolle und lyrisches Ich bei Walther, ebd., S. 171–190; Gerhard Hahn, Zu den „ich“-Aussagen in Walthers Minnesang, 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. 95–104; Volker Mertens, Autor, Text und Performanz. Überlegungen zu Liedern Walthers von der Vogelweide, in: *Sô wold ich in fröuden singen*. Festgabe für Anthonius H. Touber zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Carla Dauven-van Knippenberg und Helmut Birkhan, Amsterdam/Atlanta 1995 (ABäG 43–44), S. 379–397; Elisabeth Lienert, *Herâ Walther, wie ez mir stât*. Autorschaft und Sängerrolle im Minnesang bis Neidhart, in: Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995. Hrsg. von Elizabeth Andersen, Jens Haustein, Anne Simon, Peter Strohschneider, Tübingen 1998, S. 114–128; Wolfgang Haubrichs, Die Epiphanie der Person. Zum Spiel mit Biographiefragmenten in mittelhochdeutscher Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts, ebd., S. 129–147; Müller und Strohschneider (wie Anm. 5). Die umfangreichste neuere Untersuchung von Harald Haferland, Hohe Minne. Zur Beschreibung der Minnekanzone, Berlin 2000 (Beihefte zur ZfdPh 10), würde einer gesonderten Diskussion bedürfen, die im Folgenden nur punktuell geleistet werden kann.

⁷ Peter Rühmkorf, Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich, Reinbek bei Hamburg 1975 (das neue buch 65), S. 48.

seinen berufenen Wächtern erklärt haben, müssen uns dabei ertappen, wie wir kräftig an den Rockzipfeln ziehen, die uns dieses Ich hinhält. Dies auch auf die Gefahr hin, dass wir anstelle Walthers immer nur seinen Pelzrock in Händen halten. Ironischerweise gibt denn auch das sogenannte einzige Lebenszeugnis des Cantors Walther viel mehr her, wenn wir es als eher philologisches denn historisches Datum lesen: Das Geschenk fügt sich gut zur Bedeutsamkeit des Tages nach Martini, es ist die urkundliche Antwort auf die poetische Pose des Gehrenden, und es ist ein Geschenk, das nicht bloß wegen der strapazierten Etymologie sein textuelles Äquivalent hat, sondern einem literarischen Topos entspricht, der bei Ernst Robert Curtius verzeichnet ist.⁸

Um einer Lösung des komplizierten Problembereichs näher zu kommen, greife ich auf den Begriff der *persona* zurück.⁹ Er bedeutet bekanntlich zweierlei, und ge-

⁸ Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen/Basel ¹¹1993, S. 465.

⁹ Begriffsverständnis und theoretisches Konzept treffen sich dabei in wesentlichen Grundzügen mit den so konzisen wie erhellenden Ausführungen zur literarischen Selbstdarstellung im 13. Jahrhundert bei Timothy McFarland, Ulrich von Lichtenstein and the Autobiographical Narrative Form, in: *Probleme mittelhochdeutscher Erzählformen*. Marburger Colloquium 1969. Hrsg. von Peter F. Ganz und Werner Schröder, Berlin 1972, S. 178–196, hier S. 194 f. McFarland fasst die Selbstdarstellung („self-depiction“) Walthers im Begriff der „composite persona“, in der eine „poetic persona“, wie sie in den fiktiven Rollen (v. a. von Walthers Minnesang) zu finden sei, eine „historical persona“, die aus den Reflexen konkreter Lebensumstände und den Beziehungen zu Gönnern spreche, und eine Mischform, die die „historical persona“ in allegorischen Kontexten (etwa im Gespräch mit Frau Welt, L. 110,24) zeige, zusammenlaufen. Damit sind hier zwei im Folgenden wesentliche Aspekte vorgebildet: Erstens das Phänomen einer den einzelnen Liedtext überschreitenden poetischen Ich-Konstruktion („persona“), zweitens deren je nach lyrischem Sujet unterschiedlich akzentuierte Ausprägung („composite“). In Hinblick auf die poetische Existenz, die auch der im Text auftretende historische Autor notwendig führen muss, verwendet den Begriff (am Beispiel Neidharts) Edith Wenzel, *Der Text als Realie? Auf der Suche nach dem Text und seinem Autor*, in: *Text als Realie*. Internationaler Kongress, Krems an der Donau, 3. bis 6. Oktober 2000. Hrsg. von Karl Brunner, Wien 2003 (ÖAW, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 704; Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit 18), S. 81–95, hier S. 94 f. Wichtig bei Wenzel ist der Aspekt, dass die unterschiedlichen „Werk-Corpora“, die sich mit dem Autornamen verbinden, auch „unterschiedliche ‚personae‘ entwerfen“ (ebd., S. 95). Wenzel bezieht sich in der Begriffsverwendung auf Aleida Assmann, *Exkarnation: Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift*, in: *Raum und Verfahren*. Hrsg. von Jörg Huber und Alois Martin Müller, Basel/Frankfurt a. M. 1993 (Interventionen 2), S. 133–155, hier S. 152 f. (vgl. dazu unten Anm. 66). Ohne genauere Spezifizierung verwendet den Begriff außerdem im Titel John Margetts, *Persona. Entlarvung des Adels und Entdeckung des Strickers: so han ich vrowen vil gesehen*, in: *Literarische 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. 535–549. Zu verweisen ist schließlich auf Burt Kimmelman, *The Poetics of Authorship in the Later Middle Ages. The Emergence of the Modern Literary Persona*, New York [u. a.] 1996. Kimmelman will Konzepte literarischer Selbstdarstellung (bei Marcabru und anderen) v. a. von Augustinus’ ‚Confessiones‘ her fassen, konzentriert sich dann aber vorwiegend auf die Frage der Wahrhaftigkeit der

nau auf diese Spanne kommt es mir an: Zum einen meint er die Rolle, die Maske, die der Schauspieler annimmt. Zum anderen bezeichnet er das sich seiner Individualität bewusste Subjekt – *persona quippe quasi per se una dicitur*, etymologisiert Abaelard.¹⁰ Damit rühren wir natürlich an weitere zentrale Begriffskonzepte in Geisteswissenschaft und Philologie, nämlich an den Person-, Subjekt- und Individualitätsbegriff und an jenen der Rolle, der für die Deutung der Ich-Aussagen in der mittelalterlichen Lyrik wesentlich wurde.¹¹

Es wäre nun absurd, die rollenhaften Züge zu leugnen, die dem Ich des Textes zukommen, sofern es etwa als Stimme der Frau oder eines Boten spricht. Gleichwohl scheinen jene Ich-Äußerungen, die nicht in dieser Weise definiert sind, beispielsweise das Ich unserer Testamentstrophe, nicht einfach mit dem Prädikat „Rollenlyrik“ oder auch „lyrisches Ich“ abzutun zu sein.¹² Gerade bei Walther ste-

Aussage, die das Autorkonzept der behandelten Texte dominiere. Die Fixierung auf die Entstehung einer (nicht genauer definierten) „modern literary persona“ ist ein Ansatz, der im Sinne der gängigen „Mythen des Anfangs“ (Hans Robert Jauss) gedacht ist und insofern problematisch bleibt.

¹⁰ Petrus Abaelardus, ‚Expositio symboli quod dicitur Apostolorum‘, PL 178, Sp. 624C. Für die mittelalterliche Begriffsauffassung war Boethius’ Definition in ‚Contra Eutychen et Nestorium‘ wichtig: ‚Persona est natura rationalis individua substantia‘, so in Anicius Manlius Severinus Boethius, Die theologischen Traktate. Lat./dt. Übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Michael Elsässer, Hamburg 1988 (Philosophische Bibliothek 397), Traktat V.III,4f., S. 74f.; zentrale Bedeutung hatte der Begriff in der Trinitätslehre, vgl. s. v. *Person* (M. Burger, M. Lutz-Bachmann), in: Lexikon des Mittelalters, Bd. VI, Sp. 1900–1903. Zur mittelalterlichen Wortgeschichte Hans Rheinfelder, Das Wort „Persona“. Geschichte seiner Bedeutungen mit besonderer Berücksichtigung des französischen und italienischen Mittelalters, Halle (Saale) 1928 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie LXXVII). Für den Begriff der Person in der neuzeitlichen Philosophie sind natürlich Kants Definitionen wesentlich: Person sei der Mensch dadurch, dass er „in seiner Vorstellung das Ich haben kann“, er sei außerdem „vermöge der Einheit des Bewusstseins, bei allen Veränderungen, die ihm zustoßen mögen, eine und dieselbe Person“; so in Immanuel Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Erster Teil: Anthropologische Didaktik. Erstes Buch: Vom Erkenntnisvermögen, § 1: Vom Bewusstsein seiner selbst, in: Ders., Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1964, Bd. VI: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik, S. 407; vgl. auch ders., Kritik der reinen Vernunft, Werke II, S. 345f. und ders., Die Metaphysik der Sitten, Werke IV, S. 329f.; zum Person-Begriff in der Philosophie s. v. *Person*, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 7: P-Q, Darmstadt 1989, Sp. 269–338. Hingewiesen sei außerdem auf das *persona*-Konzept bei C. G. Jung. Jung subsumiert unter *persona* „jenes Anpassungssystem oder jene Manier, in der wir mit der Welt verkehren“, so in C. G. Jung, Gestaltungen des Unbewußten. Mit einem Beitrag von Aniela Jaffé, Zürich 1950 (Psychologische Abhandlungen 7), S. 55; vgl. auch ders., Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten. Hrsg. von Lorenz Jung, München 2001, S. 40–47; dazu s. v. *Persona* (J. Hüllen), in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 7, Sp. 338.

¹¹ Vgl. hierzu v. a. Wenzel und Grubmüller (Anm. 6).

¹² „Minnesang ist Rollenlyrik“ lautet die achte These bei Günther Schweikle, Minnesang, Stuttgart 1989 (SM 244), S. 215. Eine ausführliche Darlegung unter dem Aspekt der „Aufführungssi-

hen die Ich-Äußerungen ja nicht für sich, sondern transzendieren die Grenze des je einzelnen Textes. Dies zeigen die vielfachen Bezüge innerhalb des Corpus.¹³ So wird beispielsweise das Ich unserer Testamentstrophe zum Ich der Minnelyrik in den Fassungen von E und F. Ich will daher jene Ich-Äußerungen bei Walther, die nicht aus dem Munde einer dezidierten, benannten Rolle wie jener des Fräuleins in ‚Under der linden‘, des Hofes zu Wien, Heinrichs von Morungen¹⁴ oder des Papstes kommen, als Äußerungen eines Œuvre-umspannenden Ichs fassen, das ich *persona* nenne. Diese *persona* verrät nun in einigen Fällen, die wir zur Genüge kennen¹⁵, ihren Namen, der natürlich dem entspricht, der in der Hauptüberlieferung über dem Corpus steht:¹⁶ Herr Walther von der Vogelweide. Damit hätten wir also nicht nur einfach eine *persona*, sondern eine *persona auctoris* gegeben, die die Stimmgewalt über das gesamte Corpus inne hat und sich in dieser Hinsicht über das gesamte Corpus hinweg gleich bleibt: Sie spricht aus den Sprüchen ebenso wie aus den Liedern. Das zeigen die Vernetzungen zwischen Minnesang und Spruchdichtung, die eine scharfe Trennung beider Gattungen ja gesucht erscheinen lassen. Gleichwohl trägt unsere *persona* natürlich unterschiedliche Masken, also *personae*, und denkt sich sowohl als jenes Ich, von dem im Text die Rede ist, als auch als das Ich, das im

tuation“ gibt Claudia Händl, Rollen und pragmatische Einbindung. Analysen zur Wandlung des Minnesangs nach Walther von der Vogelweide, Göppingen 1987 (GAG 467); dazu u. a. Peter Strohschneider, Aufführungssituation: Zur Kritik eines Zentralbegriffs kommunikationsanalytischer Minnesangforschung, in: Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik. Vorträge des Augsburgs Germanistentags 1991. Bd. 3: Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis. Hrsg. von Johannes Janota, Tübingen 1993, S. 56–71, hier S. 56 f. Für die Begriffsverwendung „lyrisches Ich“ in der jüngeren Forschung zu romanischer und deutscher höfischer Liebesdichtung wesentlich: 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; für die Walther-Forschung vgl. u. a. Knappe (Anm. 6), bes. S. 186 ff.; eine ausführliche Kritik des Begriffs liefert Haferland (Anm. 6), S. 17 ff. Wie viel Fortune seinem Vorschlag vom „virtuellen Ich“ beschieden ist, muss sich erst weisen.

¹³ Die bekanntesten Beispiele geben die Lehens-Sprüche, ein schöner Beleg ist der Hinweis auf „meinen Klausner“ in L. 34,24 (Unmutston; Schweikle I,170 [VI.4]) und L. 10,33 (Kaiser Friedrichs-Ton; Schweikle I,220 [VIIb.5]), der eine Gestalt erinnert, auf die sich schon der Reichston (L. 9,22) berufen hat; vgl. auch den „Rat seines armen Dienstmannes an den Kaiser“ L. 10,17 (Schweikle I,218 [VIIb.3]).

¹⁴ L. 118,24; dass Walther hier zunächst als Heinrich von Morungen auftritt, um sich am Ende selbst zu Hilfe zu rufen, ist die Deutung von Jeffrey Ashcroft, *Min trutgeselle von der Vogelweide*. Parodie und Maskenspiel bei Walther, *Euphorion* 69 (1975), S. 197–218. Sie ergibt im Unterschied zu den jüngeren Deutungen, u. a. von Müller (Anm. 5), S. 15 ff. und Lienert (Anm. 6), S. 125 f. (beide rezipieren Ashcroft nicht) einen verständlichen Text.

¹⁵ L. 18,1; 24,33; 74,10; 100,33; 118,24; die Auflistung u. a. bei H. Wenzel (Anm. 6), S. 8. Wenzel stellt in Auseinandersetzung mit Alfred Mundhenk (Walthers Selbstbewußtsein, *DVjs* 37, 1963, S. 406–438) im Übrigen hinreichend klar, dass die Namensnennung nicht bedeutet, dass hier das historische Individuum selbstbewusst seinen Auftritt zelebrierte.

¹⁶ Zur Problematik der anonymen Überlieferung Knappe (Anm. 6), 175 f.

Text das Wort führt, als Singender. Dass uns diese Autorperson freilich (zunächst) nichts von der Autorpersönlichkeit Walther, geschweige denn von der biographischen Person mitteilt, sei nur angemerkt, um Missverständnissen vorzubeugen. Nicht sinnvoll erscheint es mir allerdings, zwischen dem „vertexteten“ Ich in seiner Eigenschaft als Liebender und Singender (sofern nicht eine dezidierte Rolle) und dem paratextuellen Autornamen zu differenzieren.¹⁷

Ein derartiges *persona*-Konzept wäre nun nicht nur auf Walther zu beschränken, sondern ließe sich auch auf Morungen, Reinmar und andere übertragen. Spezifische Konturen scheint mir Walthers *persona* aber in folgender Hinsicht zu er-

¹⁷ Zur Kritik an der verkomplizierenden Differenzierung zwischen Ich als Liebendem, textinterner und textexterner Sängerrolle sowie Autorrolle und Autorperson vgl. Matthias Meyer, ‚Objektivierung‘ und ‚Subjektivierung‘. Zum Sänger im späten Minnesang, in: Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995. Hrsg. von Elizabeth Andersen, Jens Haustein, Anne Simon, Peter Strohschneider, Tübingen 1998, S. 185–199, zusammenfassend S. 199 sowie Haferland (Anm. 6), S. 43f. Damit soll natürlich nicht behauptet werden, dass über das prekäre Verhältnis zwischen der Präsentation des Ich als eines Liebenden bzw. Singenden nicht weiter nachzudenken wäre. Was die wenig erfolgreichen Versuche einer „Dissoziierung“ betrifft, sei jedoch beispielhaft auf die Deutungen Müllers und Lienerts zu L. 118,24 verwiesen (oben Anm. 14). Die entscheidende Spannung scheint mir im übrigen zwischen binnenfiktionalem (liebendem wie singendem) Ich und paratextuellem Autornamen zu bestehen. Diese Spannung fassen wir in den Überlieferungscorpora. Im Kontext der Aufführung ist sie nur dann als Spannung zwischen textuellem Ich und der „Person“ des Performierenden repräsentiert, wenn der Performierende mit dem Autor identisch ist. Das trifft nach der üblichen Annahme natürlich für die Entstehungszeit bzw. für die Erstperformanz der Lieder zu, muss allerdings nicht für sämtliche Aufführungen „zu Lebzeiten“ gelten. Es scheint mir – im Gegensatz etwa zur These des einmaligen Vortrags bei Haferland (Anm. 6), bes. S. 71 ff. und S. 125 – durchaus wahrscheinlich, dass Lieder nach ihrem Entstehen breit und nicht nur vom Autor, sondern auch von anderen Sängern kommuniziert wurden. Darauf weisen u. a. die entsprechenden Szenen im ‚Frauendienst‘ Ulrichs von Liechtenstein und die Überlieferungsvarianten hin, alles andere wäre auch eine Verschwendung künstlerischer Ressourcen. Die angesichts der medialen Möglichkeiten doch erstaunlich festen Autorzuschreibungen und die aus diesen und anderen Quellen (wie dem Dichterekkurs bei Gottfried) ablesbaren Kanonisierungsprozesse lassen es weiters als plausibel erscheinen, dass das Wissen um die „korrekte“ Autorschaft eines Liedes auch bei „Fremdpräsentation“ bekannt war. Dass dabei natürlich die Kunstfertigkeit des Performierenden im Sinne einer möglichst plastischen und wirkungsmächtigen Präsentation der Ich-Stimmen des Textes ein Punkt war, der die Gelungenheit eines Vortrags ausmachte, liegt auf der Hand. Dass Ich-Aussagen des Textes aber mit der Person des Performierenden in Verbindung gebracht worden seien und dies im Minnesang auch thematisiert würde, scheint mir eine bizarre Vorstellung (die zu entsprechend bizarren Deutungen wie im Falle von Walthers Lied L. 118,24 führt). Dies kann nur dann der Fall sein, wenn der Autor selbst vorträgt. Die Spannung besteht somit zwischen textinternem Ich und paratextuellem Autornamen, auch dies soll der Begriff der *persona* zu fassen helfen. Im Sinne dieser Überlegungen scheint mir im übrigen der Kunstcharakter der Liedvorführung und das entsprechende Wissen und Einverständnis von Autoren wie Rezipienten eine ganz klare Voraussetzung auch mittelalterlicher lyrischer Kunstübung zu sein. Es ist die berühmte „Bedingung ihrer Möglichkeit“. Im Unterschied zu Strohschneider (Anm. 5), meine ich daher nicht, dass entsprechende Kompetenzen dem Publikum erst mühsam beizubringen wären.

halten: Da sind vor allem die dominanten superlativischen Gesten der Bemächtigung, die poetischen Allmachtsphantasien, die gerade im Zusammenhang mit den außerfiktionalen Referenzen interessieren müssen und die *persona* mit Zügen ausstatten, die sich nur allzu rasch lebenswirklich oder biographisch verstehen lassen. Zudem der gattungsübergreifende Charakter, der eine *persona* wenigstens drei lyrische Register, das *genus morale*, das *genus politicum* sowie das *genus eroticum* beherrschen lässt und diese *genera* in interessante Verbindung bringt.¹⁸ Hier fassen wir den literarästhetisch und literaturgeschichtlich interessantesten Aspekt, der Walthers *persona* eignet.

Ich möchte mich im Folgenden auf die Posen, Gesten und Redeweisen konzentrieren, in denen sich unsere *persona* der Rede bemächtigt, in denen sie ihre poetische Allmacht phantasiert. Derartige Formen der Anmaßung zählen ja zu den ältesten Kunstgriffen profilierter Lyrik, wie uns bereits Archilochos und Alkaios vorführen.¹⁹ Das Maßnehmen des poetischen Subjekts an der Wirklichkeit ist dabei von der superlativischen Grundhaltung dominiert, dass ihm all das zu klein erscheint, was sich seiner Wirklichkeitsauffassung nicht fügen will. Ein Modelltext bei Walther ist in dieser Hinsicht natürlich die Vermessung Kaiser Ottos.²⁰ Der usurpatorische Zugriff auf die „realen Verhältnisse“ kann dabei nur aus der Deckung erfolgen, und diese wird von der topischen Tradition gewährt.²¹ Auf die Verbindungen zu ihr werden wir zu achten haben. Wir können darin jenes immer schon Gesagte, jene *langage* fassen, die Barthes zufolge anstelle des Autors spreche.²² Was Barthes indes als juristische Basis seines Todesurteils über den Autor fasst, wollen wir als die Voraussetzung seiner Geburt fassen, freilich nicht im Sinne eines biographischen Subjekts, sondern seiner poetischen *persona*. Sie ist nicht bloß das einzige, das wir fassen können, sondern eine essentielle Kategorie poetischer Ich-Rede schlechthin.

Die Beispiele wählen wir aus den drei genannten Genera: aus dem *genus politicum*, dem *genus eroticum* und dem *genus morale*, wobei uns das für Walther typische Zusammenspiel interessieren wird.

¹⁸ Die drei genannten Genera fasse ich natürlich als idealtypische Größen, deren strenge Abgrenzung Walthers lyrische Praxis gerade nicht zulässt.

¹⁹ Vgl. etwa Archilochos' Gedicht vom verlorenen Schild oder die Scheltgedichte auf Lykambes, am leichtesten zugänglich in: Die griechische Literatur in Text und Darstellung. Hrsg. von Herwig Görgemanns. Bd. I: Archaische Periode. Hrsg. von Joachim Latacz, Stuttgart 1991 (RUB 8061), Nr. 5, S. 248/230 und Nr. 21, S. 258/260; zu Alkaios v. a. die sogenannten Stasiotika (Bürgerkriegslieder), ebd., S. 372ff.

²⁰ ‚Ich wolte hêrn Otten milte nâch der lenge mezzen‘; L. 26,33, Schweikle I,118 (V.2).

²¹ Im Falle der Testamentstrophe ist es etwa die Topik der *confessio*.

²² Roland Barthes, Der Tod des Autors, in: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko, Stuttgart 2000 (RUB 18058), S. 185–193, hier S. 187.

I.

Wäre die Suche danach mittlerweile nicht müßig geworden, so könnten wir in den Strategien der ästhetischen Bemächtigung der Welt durch das poetische Subjekt, die sich nur sprachlich vollziehen kann, Grundproblem und Ursprung der Lyrik sehen.²³ Bei Walther sind die unterschiedlichen Posen auffallend, in die sich der Redende wirft, und schon aus der Breite dieses Repertoires resultieren die besonderen Konturen der *persona*, die sein Œuvre dirigiert. Im Sinne unseres „biographischen Narrativs“ präsentiert sich das *genus politicum* als besonders intrikat, da die von außen in den Text gehobene Faktizität, die Ereignisbezogenheit der Texte, ein einmaliges „Erlebt-haben“ suggeriert, in dem wir nur allzu gerne die Schritte eines konkreten Lebens nachgezeichnet sehen wollen. Der Redeweisen und Posen sind viele, und die Auswahl fällt schwer: Da ist die Pose des Wanderers („Ich was durch wunder üz gefaren“; L. 102,15) oder die des armen Klausners, die Walther allerdings nicht selbst einnimmt, sondern wiederzugeben vorgibt.²⁴ Beides fällt unter die häufige Kategorie des „Irgendeiner“²⁵, des kleinen Subjekts, das gleichwohl den Weltenlauf, dem es erliegt, im Gestus des Beobachters zu objektivieren und also zu transzendieren weiß: Über diesen Kunstgriff, über die zupackende Rede aus der Deckung des unscheinbaren, aber existentiell getroffenen Subjekts, wird der wahrhaft Mächtige in die Pflicht genommen und im Mantel der Demut gerade das Unverfrorenste geäußert.²⁶ Eine weitere zentrale Kategorie für das Funktionieren der Bemächtigung ist die Vorgabe eines äußersten Moments, in dem die Rede platziert ist, die Behauptung ihrer Dringlichkeit, ihre dramatische Zuspitzung: Das Ich erhebt seine Stimme natürlich immer zum rechten Zeitpunkt, es ist ein Jünger des Kairos. Wenn es dabei bewusst macht, dass es dies schon einmal getan habe und nun wieder tue, wie etwa im zweiten Klausnerspruch (L. 10,33), dann spricht hier eben wieder nicht einfach nur das Ich, sondern die *persona*, die schon immer um den Kairos gewusst hat.

Dies alles ließe sich natürlich am sogenannten Reichston (L. 8,4) am besten erörtern. Wenn nach Hans Blumenberg ikonische Prägnanz und ikonische Konstanz die Bedingungen für eine Arbeit am Mythos stellen,²⁷ dann ist nicht zufälligerweise ‚Ich saz ûf einem steine‘ der Kern des sogenannten „Mythos Walther“ geworden, jene

²³ Beispielhaft und maßgeblich formuliert natürlich bei G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832–1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. 3 Bde. 3. Aufl., Frankfurt a. M. 1993 (stw 613–615), Bd. 3, S. 415 ff.

²⁴ Vgl. oben Anm. 13.

²⁵ Schon die häufigen Kommentare eines „tis“ („irgendeiner“) im homerischen Epos formulieren bestimmte Weltansichten aus der Perspektive eines indefiniten Subjekts. Dies nur als Hinweis auf die Traditionalität dieser Redestrategie.

²⁶ Ein besonders eindrucksvolles Beispiel ist die Zurückweisung des Gebots der Feindesliebe, L. 26,3, Schweikle I,154 (V.20), vv.7 f.: *frôn krist, vater und sun, dîn geist berihete mîne sinne:/ wie solde ich den geminnen der mir übel tuot.*

²⁷ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 5. Aufl., Frankfurt a. M. 1990, S. 165 f.

Schnittstelle, in der sämtliche „Narrativa“ zusammenlaufen. Wir wollen uns mit ein paar Bemerkungen begnügen: Der Vorgang der Bemächtigung kommt in der Pose bestens zum Ausdruck: Das Ich wird erhöht positioniert, auf dem Stein, dort sitzt es nun und beginnt, anstatt zu schauen, zu denken. Auffallenderweise ist es die Reflexion, die dem Sehen und dem Hören vorausgeht. Hier denkt sich einer gut österreichisch seinen Teil, würde der Biograph in uns sagen. Dass er erst dann zu sehen vorgibt, was sich von der Warte „über allen Gipfeln“ her aufdrängt, verwischt geschickt die subjektive, hinterfragbare Perspektive eines „So sehe ich das“. Sie wird zu einem „so ist das zu sehen, wenn man ‚über allen Gipfeln‘ sitzt“.

Horst Wenzel hat ausführlich dargestellt,²⁸ dass das Bild des auf dem Steine sitzenden Walther eine breite Palette traditioneller Typen spiegelt: den des Melancholikers²⁹, den des Denkers, den des Schreibenden. Das Spruchband gleitet Walther in der C-Miniatur gleichsam aus der Hand, das ließe sich als Hinweis auf Schrift, zumindest auf den Primat des Textes verstehen. Zugleich weist es auf konkretere Posen, nämlich auf die des Evangelisten und auf die des Psalmisten David. Die Traditionalität der bildnerischen wie textuellen Ikonographie bezeugt, dass sich das Ich in Walthers Spruchlyrik nicht weniger aus dem Geiste der Topik konstituiert als der Minnesänger. Hier ist also um nichts mehr ein biographischer Walther zu fassen, so das für uns zentrale Ergebnis bei Wenzel.³⁰ Dieser Schluss setzt natürlich voraus, dass der literarisch-traditionelle Horizont nicht nur dem Autor, sondern auch dem Rezipienten bewusst ist, wovon wir ausgehen wollen. Der ästhetische Reiz des Textes besteht freilich gerade in der Spannung zwischen dem ehrwürdigen, u. a. sakral besetzten Topos und dessen Aneignung durch ein singendes Ich, das in seiner prinzipiell gegebenen *humilitas* schwerlich in Konkurrenz zu einem David oder zu einem Evangelisten treten kann. Dass es dies tut, ist eine Form der dichterischen Anmaßung. Und so ist es eben auch eine Verkürzung, wenn wir den hermeneutischen Finger nur auf das Topische legen. Denn die Traditionalität von Pose und Redegestus dient ja als Lizenz für eine konkrete Aussage. Es ist vom Hier und Jetzt einer gegenwärtigen Welt die Rede, mehr noch von reichs- wie kirchenpolitischen Sachverhalten: Dies lässt den Typus, den der Redende zunächst reproduziert, nicht die historische Gestalt Walthers werden, aber die *persona*, die sich in einen konkreten, poetisch gestalteten Wirklichkeitszusammenhang im wahrsten Sinne hineinversetzt. Als wesentlicher Charakterzug dieser *persona* erweist sich der superlativische Gestus, mit der sie sich der Rede bemächtigt. Dabei greift sie auf eine

²⁸ Horst Wenzel, Melancholie und Inspiration. Walther von der Vogelweide L. 8,4 ff. Zur Entwicklung des europäischen Dichterbildes, in: Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk. Günther Schweikle zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Hans-Dieter Mück, Stuttgart 1989 (Kulturwissenschaftliche Bibliothek 1), S. 133–153; vgl. auch Wenzel (Anm. 6), S. 4 ff.

²⁹ Der Melancholiker ist gekennzeichnet durch „Disposition zu Leid und Unglück“ (H. Wenzel, ebd., S. 141; man erinnere sich auch an die Testamentstrophe).

³⁰ Vgl. H. Wenzel, ebd., S. 150 ff., vgl. auch ders. (Anm. 6), S. 5 f.; zusammenfassend hierzu Brandt (Anm. 6), S. 168 f.

entsprechende traditionelle Topik zurück, der im Falle des Reichstons ikonische Prägnanz und ikonische Konstanz (Blumenberg) zukommt. In der Referenz auf eine freilich ebenso stilisierte Wirklichkeitserfahrung ist der Topos zugleich ins Individuelle übersetzt. Die topische Ikonographie und ihr superlativischer Gestus dienen somit einer einzigartigen, individualisierten Ikonologie und machen die konkret getroffene Aussage unhinterfragbar.³¹

Dieser Kunstgriff lässt sich an einer weiteren prominenten Strophe im sogenannten Unmutston nachzeichnen. *Wir klagen alle und wizzen doch nicht, waz uns wirret* (L. 33,11)³² formuliert zunächst aus der Wir-Perspektive ein Paradoxon, das ich so übersetzen würde: „Wir alle klagen, ohne zu wissen warum, dass uns der Papst, unser Vater, so in die Irre geführt hat.“³³ Das Paradox besteht in mehrfacher Hinsicht: Zum einen wird ein Missstand konstatiert – der Papst führt in die Irre –, zugleich kann dieser Missstand aber nicht präzise gefasst werden: „Wir sind verwirrt, können den Grund aber nicht nennen.“ Aufklärung geben die beiden folgenden Verse: Der Papst führt uns auf überaus väterliche Weise, und wir folgen ihm wie die bravsten Kinder. Alles hat seine formale Richtigkeit, Kirchenvater und Kirchenvolk gehen auf rechte Weise den falschen Weg. Um dies zu konstatieren, tritt das Ich aus der Spur und sagt der Welt, was ihm missfällt: eben nicht wie, sondern wohin gegangen wird. Brav wird mit dem Papst gegeizt, gelogen und betrogen. Die Pose, die der Redende dabei einnimmt, ist jene der Orthodoxie. Ihre Radikalität besteht erstens in der Exponiertheit dessen, der aus dem Kollektiv heraustritt und dieses abmahnt. Das zweite, schärfere Problem des Sprechers besteht darin, dass das Konstatieren des Missstandes und die Kritik an der höchsten Autorität hienieden eine Frage der Definitionsmacht sind. Die Erkenntnis und Beseitigung dieses Problems leisten die beiden Schlussverse als Pointe. *Nû merkent, wer mir daz verkêren müge* – das weist zunächst auf die grundsätzliche Bestreitbarkeit der Behauptung. Ihr ist zum einen schon mit der Wir-Perspektive des Eingangs entgegengetreten („Wir alle klagen, fühlen einen Missstand“). Statt des nur umständlich zu führenden Beweises, dass der Papst geizt, lügt und betrügt, wählt der Sprecher nun die autoritative Setzung: die Typologie von altem und neuem Judas. Sie bestärkt ihn in seiner Pose des Orthodoxen und greift zugleich auf ein sanktioniertes Denkmodell zurück. *Sus wirt der junge Judas mit dem alten dort ze schalle* – der Vers wurde unterschiedlich gedeutet: Für die einen kommt damit derjenige, der gegen die Ansicht des Sprechers agiert, als neuer Judas mit dem alten dort, dem Papst zu Rom, ins Gerede. Für die anderen erlangt der Papst als neuer Judas mit dem alten dort, dem Judas in der Hölle, Berühmtheit. Es wird wohl beides zutreffen. Im Unterschied zum Reichston

³¹ Zum Verständnis der Begriffe „Ikonographie“ und „Ikonologie“ vgl. Erwin Panofsky, Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, in: Ders., Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts), Köln 2002, S. 36–67.

³² Schweikle I,170 [VI.6]; die Strophe ist nur in Handschrift B (Str. 25) überliefert.

³³ Im Unterschied zu Schweikle (Übersetzung, I,171), fasse ich den zweiten Vers nicht kausal, sondern als Objektsatz.

beruht die Anmaßung der *persona* hier nun nicht in der ikonischen Prägnanz der Pose, die sie einnimmt, sondern in der Normativität orthodoxer Rede, die anstelle der Argumentation das typologische Schema wählt.

Schließlich noch ein kurzer Hinweis auf L. 33,21 (‚Der stuol ze Rôme ist nû alrerst berihtet rehte‘), in B die folgende Strophe (B 26), außerdem überliefert in C (327 bzw. 343): Der Allmachtsgestus läuft hier analog zu L. 33,11. Das Ich bringt sich allerdings nur indirekt ins Spiel, in dem Aufruf, alle Zungen müssen (so wie es der Redende eben tut) vor Gott „Alarm“ schlagen und ihn aus dem Schlafe wecken, weil der Papst sich selbst und die gesamte Christenheit dem Verderben preisgegeben habe (vv.5f.). Die folgende Verkehrte-Welt-Topik schwenkt am Ende auf ein biblisches Paradigma ein, auf die Parabel vom guten Hirten, die hier – wie mir scheint – mit einem Muster der Tierfabel verschnitten wird: *sîn* [Gottes] *hirte ist ein wolf worden under sînen schafen* (v.10). Der Hirt ist zum Wolf geworden oder mit der Fabel gesprochen: hier wurde der Wolf zum Hirten gemacht. Die biblische Parabel erscheint jedenfalls zu Walthers *pastor-lupus*-Gleichnis entstellt. Das ist wie die Judas-Typologie eine Setzung, die nicht auf die kausallogische Überzeugungskraft des Arguments, sondern auf die autoritative Schlagkraft einer verbindlichen, bekannten Topik (biblisches Gleichnis, Fabel) setzt und auf diese Weise die Allmacht des Sprechenden untermauert. Zugleich variiert sie in Form einer Radikalisierung das Bild vom Vater (*pater-pastor*), der mit harter Hand dem Kirchenvolk den falschen Weg voranschreitet. Der Bezug von L. 33,21 auf L. 33,11 dokumentiert die Identität dessen, der hier wie dort das Wort führt. Unsere *persona* muss also nicht unbedingt „ich“ sagen, um anwesend zu sein. Der Unterschied zwischen auktorialer (ich-loser) und personaler (ein textuell anwesendes Ich präsentierender) Rede kann nivelliert sein.³⁴

Für weitere Formen der Bemächtigung verweise ich nochmals auf den Klausner, den Gottesboten, den besitzlosen Fahrenden, der sich dem geächteten Kaiser gleichstellt.³⁵ Sie alle schwören die Rezipienten auf die Sicht einer *persona* ein, die unterschiedliche Kostüme anlegt, dabei aber als die eine, bekannte Stimme kenntlich bleibt. Zu den „Narrativen“, die sich in diesem Zusammenhang einstellten und nach wie vor einstellen, ist Folgendes festzuhalten: Die Ereignisbezogenheit der politischen Sprüchen provozierte das besagte biographische Narrativ, auf das die jüngere Forschung mit dem gegenteiligen, dem „topischen Narrativ“ antwortete. Beides verkürzt und ignoriert die Tatsache, dass die Texte und vor allem die Weise, in denen sich das Ich der Rede bemächtigt, gerade aus der Spannung zwischen Traditionalität und Singularität resultiert. Aus dieser Spannung scheint sich ganz wesentlich die *persona auctoris* zu formieren, um die es mir geht.

³⁴ Gegen Knappe (Anm. 6), S. 172, der nur Ichs zählt.

³⁵ Zum Klausner oben Anm. 13; der Gottesbote in L. 12,6 (Schweikle I,106 [IV.2]), die Gleichstellung von Fahrendem und geächtetem Kaiser L. 28,1 (Schweikle I,124 [V.5]) und L. 31,23 (Schweikle I,192 [VIIb.18]).

Was schließlich die Wirkung der politischen Sprüche betrifft, so ist man nur allzu geneigt, sie in dem zweifellos auffälligen und für die Zeit wohl auch revolutionären Aktualitätsbezug zu fassen. Das wird grundsätzlich nicht falsch sein, kann aber nicht mehr für jene Zeit gelten, die uns die Texte überliefert. Die hier offenbar stattfindende Überführung von Aktualität in Exemplarität steigert das aus den Texten sprechende subversive Potenzial jedoch eher, als dass es abgeflacht würde. Indem die *persona*, die sich gerade in ihrer Zeitbezogenheit begreift, exemplarische Geltung erlangt, transzendiert sie eine Schwelle, die etwaige Bezüge auf die reale Autorperson, wie wir sie etwa in Walthers vielzitiertem Hinweis auf seinen vierzigjährigen Minnedienst (L. 66,27 f.) fassen,³⁶ unerheblich werden lässt.

II.

Es ist *opinio communis*, dass das liebende wie singende Ich der Minnelyrik als Typus zu fassen sei. Minnesang gilt als Variationskunst, des öfteren fällt das Schlagwort von der „poésie formelle“,³⁷ und es ist kein Zufall, dass die biographische Lesart für das *genus eroticum* Walthers als erste verabschiedet wurde. In jüngeren Publikationen scheint sich allerdings selbst hier ein neues Unbehagen einzustellen. So postulieren die Ausführungen Jan-Dirk Müllers zu Sänger und Sprecherrolle, dass der Minnesang als Form höfischen Zeremonialhandelns einen höheren lebenspraktischen Bezug habe.³⁸ Wie dieser lebenspraktische Bezug allerdings konkret aussehen soll, bleibt wohlweislich verschwiegen.³⁹ Dass der Minnesänger nicht fiktiv, son-

³⁶ Derartiges fungiert immer wieder als *argumentum ultimum* für die Suche nach biographischen Spuren, vgl. etwa Haubrichs (Anm. 6), S. 141 f. Faktische Überprüfbarkeit besteht freilich auch hier eben nur in der ursprünglichen Aufführung durch den Autor selbst. Der wirkungsästhetische Effekt kann somit nicht in der lebenswirklichen Wahrhaftigkeit der Aussage bestehen. Ihre Plausibilität wird vielmehr von der im Œuvre konstituierten und paratextuell mit dem Namen Walther benannten *persona* sowie vom entsprechenden Wissen der Rezipienten getragen. Auch hier ist der Bezug zum Ich des Performators nur so lange von Interesse, solange dieser mit dem Autor identisch ist (vgl. dazu oben Anm. 17).

³⁷ Robert Guiette, D'une poésie formelle en France au Moyen Age, in: Ders., Questions de littérature, Gent 1960 (Romanica gandensia VIII), S. 1–23. Auf Guiette verweist u. a. Müller (Anm. 5), S. 11; eine kritische Diskussion des Begriffs bietet Haferland (Anm. 6), S. 44 ff.

³⁸ Müller (Anm. 5), bes. S. 6 ff. Müller geht von der von Strohschneider (Anm. 5) weiter verfolgten These aus, dass die pragmatische Einbindung des Minnesangvortrags zunächst von anderen Formen höfischer Repräsentation nicht klar (institutionell, inszenatorisch) unterschieden sei und erst allmählich gewissermaßen einen eigenen Bühnenraum entwickle. Über die Problematik dieser These ließe sich lange diskutieren (vgl. oben Anm. 17). Grundsätzlich ist jedenfalls anzunehmen, dass die Kompetenz zur adäquaten Rezeption einer künstlerischen Form immer gleichzeitig mit deren Erscheinen gegeben ist. (Ganz zu schweigen davon, was wir tatsächlich über Auführungsmodalitäten wissen, nämlich so gut wie nichts.)

³⁹ Man wird vernünftigerweise nicht bestreiten, dass eine hochkomplexe sprachliche, künstlerische und kulturelle Leistung wie der Minnesang natürlich auch Medium und Sensorium dessen ist, was man die zivilisatorische Anstrengung und das zivilisatorische Ideal einer Gesellschaft nennen kann, etwa (mit entsprechenden Modifikationen) im Sinne von Norbert Elias, Über den

dern tatsächlich von sich und der Geschichte seiner Werbung spreche, ist die Grundthese Harald Haferlands.⁴⁰ Als vereinfachende, aber konsequente Radikalisierung dieser Positionen lässt sich der jüngst von Ulrich Müller lancierte Versuch verstehen, die im Minnesang artikulierten ästhetische Erfahrung (wie einst im goldenen Zeitalter der Minnesang-Romantik) als Ausdruck persönlichen Erlebens zu fassen.⁴¹ Dies nur als Hinweis darauf, dass der Begriff einer typisierten Lyrik auch für den Minnesang nicht befriedigt. Vielleicht könnte hier wiederum ein *persona*-Konzept weiterführen, wenn wir an die Liedkunst Hausens, Morungens und Reinmars denken, die zweifellos einem bestimmten literarischen Modell folgt, aber doch durch mehr als bloß durch traditionelle Redeformen konturiert ist.

Für Walther lässt sich die These vom höheren Rollencharakter des Minnesangs auf zweifache Weise relativieren: zum einen sozusagen *ex negativo*, da ja die Posen seiner Sangsprüche um nichts weniger topischen Mustern folgen, keine Biographie ergeben, weder im Gestus des Reiselebens, noch des Leidens, noch des Dienemüssens. Zum anderen können wir sagen, dass Walthers Minnesang analoge Formen der Konkretisierung kennt, auch wenn eines der schlagendsten Muster, die Faktizität außerfiktionalen historischen Geschehens weitgehend fehlt. Für meine Ausgangsthese, dass hier wie dort eine *persona* spricht, verweise ich neuerlich auf die Referenzen zwischen Spruch- und Liedcorpus. Eine solche können wir etwa im sogenannten „Küchenhumor“ fassen, wie er uns aus der vierten Strophe von L. 75, 25 (Diu werlt was gelf rôt unde blâ)⁴² entgegentritt: *Ê danne ich lange lebt alsô, / ê wolde*

Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 2 Bde. Frankfurt a. M. 2001 (stw 158/159), hier Bd. 2: Wandlungen der Gesellschaft, Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation, S. 97–131, bes. S. 120 ff.

⁴⁰ Haferland (Anm. 6). Dabei wird ein biographistisches Deutungsmodell zwar zurückgewiesen, die Untersuchung gerät dennoch in Gefahr, ein solches zu behaupten. Ein wesentlicher Einwand gegen Haferlands Thesen wird wohl der sein müssen, dass sie die Minnekanzone aus dem Gefüge der übrigen lyrischen Gattungen völlig herauschälen und sie als erratische Kunstübung begreifen, wobei insbesondere unklar ist, auf welchen Zeitraum (bis Morungen, bis Reinmar, bis Walther?) sich das von Haferland ermittelte Modell beziehen soll.

⁴¹ Ulrich Müller, Minnesang – eine mittelalterliche Form der Erlebnislyrik. *Essai* zur Interpretation mittelalterlicher Liebeslyrik, 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, 597–617. Problematisch ist dabei für sich schon der Begriff der Erlebnislyrik, dazu s. v. *Erlebnislyrik* (Marianne Wünsch), in: *Realexikon der deutschen Literatur*. Gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller hrsg. von Klaus Weimar. Bd. I: A-G, Berlin/New York 1997, S. 498–500. Den Anschein eines topischen Arguments erweckt das von Müller gewählte Beispiel von Goethes ‚Römischen Elegien‘, deren *Erlebnisbezug* zwar feststeht, deren *Erlebnisharakter* aber von höchst zweifelhaftem Status ist (man denke etwa an die Ovidianische Liebestopik, die Goethe hier verarbeitet). Zudem kann die biographistische Lektüre durch zeitgenössische Rezipienten, die für sich differenziert zu beurteilen wäre, nicht der Maßstab einer literaturwissenschaftlichen Bewertung sein.

⁴² Schweikle II, 250.

ich ezzen krebeze rô. Das Lied vermittelt denn auch zwischen *genus eroticum* und *genus morale*, indem es die topische Winterklage aus dem Minnethema ins Allgemeine übersetzt.

Wenden wir uns aber einem der bekanntesten Lieder Walthers zu: ‚Si wunder wol gemacht wîp‘ (L. 53,25).⁴³ Hier ist zunächst ein agonales Moment zu fassen. Die erste Strophe greift den Topos vom Sangerstreit auf, wie die Verse *gerne ich al-len dienen sol,/ doch han ich mir dise z erkorn* (1,5f.) und *lob ich hier, so lob er dort* (1,10) zeigen. Sie spielen auf ganz konkrete Konkurrenzen an, wie wir sie aus ‚Ein man verbiutet ne pflieht‘ (L. 111,23) am besten kennen. Vorerst sieht es dabei so aus, als würde der Disput in dem faulen Kompromiss beigelegt, dass jeder sein eigen Feld beackern möge. Die Geste der poetischen Allmacht entwickelt sich nun subtil aus dem poetischen Thema des Frauenpreises: *Ir minneclicher lip* ist Sujet des Gesangs. Die weiteren Strophen zeigen, dass er durch diesen erst zu dem gemacht wird, was er ist. Erst das Wort des Sängers lässt sie zur Himmelserscheinung werden, sie ist nicht von sich aus „zu hoch“, sondern wird es, wenn der Poet dies will (2. Strophe nach CDN). Dieser geriert sich damit letztlich in der Pose, in der er den *deus artifex* zeigte: Gott mag die Dame modelliert und angemalt haben, in Worte fasst dies freilich erst der *poeta artifex* selbst (3. Strophe nach DN). In dieser Analogie ist wohl der *gradus ad Parnassum*, die höchste Stufe poetischer Allmacht zu fassen.⁴⁴

Bloß behauptet wäre dieser Anspruch natürlich eine leere Floskel. Die Pose braucht ihre Abstützung, und sie findet sie neuerlich in der Nobilitierung durch die Typologie. Auf diese stoßen wir in der letzten Strophe nach den Versionen der Handschriften D und N (der vierten nach A und der dritten nach C), in der der Sänger seine Verfügungsgewalt auf die Spitze treibt, indem er sein *wunder wol gemacht wîp* nackt presentiert. Dass hier die Dame des Minnesangs nicht bloß als solche, sondern in typologischer Überhöhung vorgeführt wird, ist schon verschiedentlich erkannt worden. Die Zuschreibungen variieren allerdings: Olive Sayce will in ihr eine Aphrodite Anadyomene erkennen, was viel für sich hat.⁴⁵ Andere setzen auf Susanna im Bade.⁴⁶ Auch hier werden wir auf keine endgültige Lesart kommen.

⁴³ Schweikle II,144, zur Überlieferung (Hss. A, C, D, N) II,590. Ich folge in der Reihung der Strophen den Fassungen von D und N (Schweikle bietet sie nach C).

⁴⁴ Vgl. auch L. 69,22, Strophe 4 in der Fassung der Handschriften EFO (L. 190,1; Schweikle II,372).

⁴⁵ Olive Sayce, ‚Si wunderwol gemacht wîp (L 53,25 ff.)‘: A Variation on the Theme of Ideal Beauty, in: Walthers von der Vogelweide. Twelve Studies. Ed. By Timothy McFarland and Silvia Ranawake, OGS 13 (1982), S. 104–114, hier S. 107 ff. Walthers Bildregie lässt sich – worauf Sayce, ebd., S. 109 hinweist – mit der sogenannten knidischen Aphrodite des Praxiteles verbinden, die die Venus-Ikonographie durch die Jahrhunderte hindurch und auch im Mittelalter dominiert hat, dazu Berthold Hinz, Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion, München/Wien 1998, bes. S. 122 ff.

⁴⁶ So Ulrich Müller in: Deutsche Gedichte des Mittelalters. Mhd./Nhd. Ausgewählt, übersetzt und erläutert von Ulrich Müller in Zusammenarbeit mit Gerlinde Weiss, Stuttgart 1993 (RUB 8849),

Die m. E. aufschlussreichste Typologie hat freilich Edith Wenzel präsentiert und auch ikonographisch untermauert.⁴⁷ Die Dame sei eine neue Batseba. Diese Deutung bietet insofern die pointierteste Lösung, weil sie auch den Sänger als heimlichen Beobachter ins typologische Spiel mit einbezieht: Ist die Dame eine neue Batseba, dann ist Walther ein neuer David. Dies führt uns zurück auf das Thema der Sängerkonkurrenz der ersten Strophe. Wenn Walther sich am Ende als neuer David in Szene setzt, wird der vorgebliche Kompromiss „*lob ich hie, sô lob er dort*“ gleich wieder Makulatur oder er wird präzisiert: „Er mag von mir aus irgendwo dort hinten loben, hier lobt der beste, nämlich ich!“⁴⁸ Die Schlusspointe lässt die nackte Dame sauber aus dem Bade treten. Bedenken wir die Relation zu Reinmars reiner Dame, die keinen Fußbreit aus dem Pfad der Tugend tritt (MFMT X.1,8 f.), so könnten wir getrost ein weiteres „Gegen-Matt“ formuliert sehen, das allerdings insofern regelwidrig ist, als es nicht vorher angekündigt wird. Relationen des Liedes lassen sich, wenn wir die Davidpose ein wenig strapazieren, auch zum Reichston ziehen.

Ich verweise in diesem Zusammenhang auch auf das sogenannte Kaiserlied („Ob ich mich selben rüemen sol“; L. 62,6): Es wird im Gestus des politischen Sängers eröffnet, der sich über die Unziemlichkeiten mokiert, die ihm ständig widerfahren. Die Strafpredigt, die selbst der geduldigste Klausner folgen ließe⁴⁹, wird allerdings unterlassen, weil die *persona* hier zur Dame spricht. In der vierten Strophe wird diese im schönsten Kleide, das man sich vorstellen kann, nämlich in ihrem reinen Leibe vorgeführt, ein Gewand, das der Sänger gerne bei sich hätte.⁵⁰ Neuerlich wird sie also ausgezogen. Dass angesichts einer solchen Phantasie auch der Kaiser gerne zum Spielmann würde, verwundert wenig. Die Gleichstellung selbst kennen wir wiederum aus der Spruchlyrik, ich erinnere an die Bittgesuche an Otto (L. 31,23) wie an Friedrich (L. 28,1), die in der kuriosen Anmaßung „hilfst du mir, so helf ich dir“ den gebannten Herrscher und den Sänger als armen Spielmann auf der gleichen Stufe sehen. Dies alles möge zeigen, dass jenes autoritative Ich, das in Wal-

S. 516; der Hinweis auf Susanna findet sich bereits bei Sayce (Anm. 44), S. 109; zu weiteren assoziierbaren Gestalten wie Diana und Actaeon, ebd, S. 113 f., Anm. 13 (vgl. dazu die Überbietung Helenas und Dianas durch die Minnedame in L. 118,24, Str. 4).

⁴⁷ Edith Wenzel, Die schuldlose Schöne und die schöne Schuldige. Batseba in mittelalterlicher Kunst und Literatur, in: Böse Frauen – gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Ulrike Gaebel und Erika Kartschoke, Trier 2001 (Literatur – Imagination – Realität: Anglistische, germanistische, romanistische Studien 28), S. 88–107, hier S. 92 ff.

⁴⁸ Zur Davidpose vgl. Mertens' Hinweis auf die Praxis, ein Davidbild als Preis bei meisterlichen Wettsingen auszusetzen (Volker Mertens, Kaiser und Spielmann. Vortragsrollen in der höfischen Lyrik, in: Höfische Literatur, Hofgesellschaft, höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3.–5. November 1983). Hrsg. von Gert Kaiser und Jan-Dirk Müller, Düsseldorf 1986, S. 455–469, hier S. 462 f.).

⁴⁹ Wieder begegnen wir hier dieser typisch Waltherschen „tis“-Figur, vgl. oben Anm. 25.

⁵⁰ Vgl. dazu auch Wolframs Erzählerkommentar über die geknechtete Jeschute, ‚Parzival‘ 257,31 f.

thers Minneliedern das Wort führt, kein anderes ist als das in seinen Sprüchen. Hier spricht eine *persona*, die zwar nicht gleichermaßen in allen Texten, aber über das gesamte Œuvre hinweg entsprechend präzise konturiert ist.

Dies unterstreicht nicht zuletzt die erwähnte Lehensbitte an Friedrich (L. 28,1), in der Walther beteuert, er würde am liebsten bloß Minnesang betreiben, wenn ihn die Umstände nicht in die Politik trieben. Der eskapistische Wunsch vom Rückzug in die Idylle ist wiederum eine gängige Rechtfertigung für das Betreiben politischer Lyrik. Analoges findet sich beispielsweise bereits bei Tibull (Elegien, I.2,67 ff.). Hier wie dort erweist sich dieser Eskapismus allerdings als ein ironischer, denn die selbstgewählte Idylle steht in einem subversiven Verhältnis zur politischen „Realität“. Aus einer minnesängerischen Perspektive heraus formuliert sich Kritik an der „großen Welt draußen“: Dort, wo Unhöfisches aus der Sicht des höfischsten, nämlich des Liebenden angeprangert wird, oder eben dort, wo sich der Spielmann zum Kaiser macht, indem er dem Kaiser unterstellt, im Idealfall gelungener Liebeslyrik am liebsten Spielmann zu sein (L. 62,6).

Zum *poeta artifex* in ‚Si wunder wol gemachet wîp‘, dessen Allmacht an jene des *deus artifex* heranreicht, sei im übrigen noch auf die vierte Strophe des Liedes ‚Minne diu hât einen site‘ (L. 57,23, Schweike II,426/428) verwiesen: Wenn Walther hier der Minne droht, er werde sich hinsetzen, während sie ihr törichtes Treiben vollführe und sich um die Unwürdigen kümmert; wenn er meint, sie solle sich die sechs Tage hindurch abmühen, er seinerseits sei, was sie betrifft, am siebten Tage angelangt, so geriert er sich als nichts anderes denn als Minneherrgott, der nun am siebten Tage ruht und damit seine eigene Schöpfung, die ihn vernachlässigt, links liegen lässt. Damit zum *genus morale*.

III.

Walthers biographische Präention, wie das Rüdiger Brandt nennt,⁵¹ fassen wir am präzisesten in den sogenannten persönlichen Sprüchen. Die Strophen, die quasi individuelles Alltagserleben, zumeist Alltagsunrecht referieren, provozieren ja am eindrucklichsten das triviale Erstaunen, wen das denn eigentlich interessiert. Wen und warum interessiert es, ob jenes Ich, das sich Walther nennt, im Tegernseer Kloster Wasser statt Wein vorgesetzt bekommt? Wen und warum interessiert es, dass es ein Lehen will? Aus welchem Grund kann *al diu werlt* genötigt werden zu erfahren, dass der dieses Lehen nun endlich bekommen habe, und hört auch noch zu? Dass sich im quasi-Persönlichen eine exemplarische und teilbare Erfahrung, im Einzelnen sich das Allgemeine ausspreche, wie gesagt wird,⁵² wäre eine zwar nicht ganz falsche, aber doch zu schale Antwort. Vielmehr wird in derartigen „Privatissima“ (Rühmkorf) die poetische Konstruktion einer individuell konturierten *persona* am eindrucklichsten

⁵¹ Brandt (Anm. 6).

⁵² Z. B. Hegel (Anm. 23), S. 416.

dokumentiert. Deren Wert könnte nun nicht einfach im Exemplarischen, sondern im Exemplarisch-Persönlichen liegen, das sich hier in der deutschen Literatur erstmals als poetische Entität gestalte.

Befragen wir in diesem Zusammenhang kurz Walthers ersten Atze-Spruch (L. 104,7): Er zählt ja zu jenen Texten, in denen sich das biographische Narrativ am hartnäckigsten hält.⁵³ Denn er scheint ja nicht von irgendeiner, sondern tatsächlich von einer Causa Walther zu handeln. Deren wahren Hintergrund können wir nicht mehr rekonstruieren. In derselben Lage wird wohl die Überlieferung gewesen sein, was wiederum zeigt, dass das Biographische an sich unerheblich ist.⁵⁴

Auffallend ist nun am Atze-Spruch wie generell an den sogenannten biographischen Sprüchen, dass sie gewissermaßen die aristotelische Ständeklausel nicht befolgen: Walthers *persona* gibt sich hier nicht mit Gott, Papst, Kaiser, Fürst oder Minneherrin, sondern quasi mit seinesgleichen ab. Für die Schilderung vorgeblich persönlicher Umstände werden dabei wieder literarische Muster bemüht, werden Bemächtigungsstrategien verwendet, wie wir sie bereits beobachtet haben. Der Atze-Spruch verhandelt ein Grundproblem poetischen Sprechens: das Problem der Setzung von Wirklichkeit. Es wird auf der intrikaten Folie des juristischen Falles abgehandelt, des Gerichtsfalls vom getöteten Pferd. Die These, die der beklagte Atze dabei äußert, nimmt zur Untermauerung wiederum Anleihe an einem autoritativen Genre, nämlich der Fabel, indem sie das Prinzip der Sippenhaftung auf die Pferdewelt überträgt. Das Argument wird ersetzt durch die ikonische Evidenz der Fabel. Gegen dieses faule Spiel setzt unsere *persona* ein gleiches: nämlich die gestische Evidenz der Eidesleistung. Ist sie von Atze zu erbringen, dann ist seine Fabel erfunden. Im anderen Fall ist er nicht gerichtsfähig. Das Insistieren auf dem Formalakt ahmt das faule Spiel des Beklagten seitens des Anklägers nach. Der Unwiderlegbarkeit der einen Behauptung – dass Walthers Pferd für jenes hafte, das Atze den Finger abgebissen hat – wird mit der Uneinbringbarkeit des gerichtlichen Zeichens gekontert. In den beiden gegeneinander stehenden Reden scheint im Übrigen ein interessanter Fall lyrischer Heteroglossie gegeben, deren Wirkung umso prägnanter ist, da die Gerichtssache als noch anhängig hingestellt wird. Beide Redeformen gerieren sich jedenfalls als absolut und schließen an topische Konventionen an, denen Autorität zukommt. Zugleich bemächtigt sich eine je personale, nicht interesselose Perspektive dieser Form: Das topische Muster erscheint im Namen und im Individualfall konkretisiert. Atze und Walther sind auf diese Weise

⁵³ Selbst H. Wenzel (Anm. 6), S. 22 ff. lässt es gelten.

⁵⁴ Der reale Fall selbst ist belanglos für das, was sich hier poetisch formuliert. Ebenso belanglos ist es ja auch, ob der reale Walther – wie immer behauptet wird – tatsächlich Fahrender gewesen sei. Wie und in welcher Weise er jene Stationen, die er in seinen Liedern nennt, tatsächlich bereist hat – als Dichter, Gesandter oder Ministeriale, als armer Schlucker oder als Funktionär – wissen wir nicht. Wir wissen nur, wie sich seine *persona* geriert. Wir können also bestenfalls einen Reiseweg Walthers nachzeichnen, aber nicht dessen tatsächliche Bedingungen rekonstruieren.

nicht mehr die historischen Subjekte, die hinter ihren Namen stehen, aber eben auch keine Typen, sondern *personae*.

Vielleicht können wir dies zu der These verallgemeinern, dass die topische Tradition, auf die auch die „Individualsprüche“ in ihrer Redeweise zurückgreifen, nicht bedeutet, dass das „biographisch“ oder „historisch“ markierte Ich auch bloß den exemplarischen Typus darstellt, sondern eher umgekehrt: An den „Individualsprüchen“ ist am deutlichsten zu sehen, dass sich der Typus, die Rolle bei Walther immer konkret lesen lässt, also weder Typus noch biographisches, reales Ich bezeichnet, sondern eben die *persona*.⁵⁵

Unter einem *genus morale* wären natürlich auch die allgemein didaktischen oder gnomischen Sprüche und die religiöse Lyrik zu subsumieren. Dass in ihnen unsere *persona* kaum zu fassen sein wird, liegt auf der Hand. Hier spricht das generalisierte Ich der Gnomik und des Gebets. Von Interesse sind freilich jene Texte Walthers, die gewissermaßen an der Schwelle zu diesen lyrischen Registern stehen: das Palästinalied (L. 14,38), die sogenannte Elegie (L. 124,1) und der Alterston (L. 66,21). Grundsätzlich scheint in diesen Texten eine gegenläufige Bewegung zu den bisher besprochenen feststellbar, artikuliert sich die *persona* weniger aus dem Topos heraus, als dass sie sich in diesen einschreibt. Walthers *persona* wandelt sich – zunächst deutlich noch als diese erkennbar – zum Exemplan, zu einem Ich, das das Gemeinschaftliche repräsentiert. Im Palästinalied ist dies etwa an der theatralischen Pose des Ritterpilgers zu beobachten. Im Gestus der „anmaßenden“ Wertung (etwa über die Gerichtspraxis *unserre lantrehter*, L. 16,15) scheint sich die angenommene Pose freilich zu brechen und die Spur der *persona* freizugeben. Wir fassen sie auch insofern, als jenes Ich, das scharfe Kritik an einer pervertierten Kreuzzugs-idee übte (u. a. L. 34,14), nun mit eben der Wahrhaftigkeit auftritt, die es dort eingemahnt hat. Klarer noch zeigt die Elegie, wie die *persona* allmählich im exemplarischen Typus aufgeht, wenn insbesondere die ersten beiden Strophen – obschon deutlich im Sinne traditioneller Weltabkehr formuliert – Walthersche Bildlichkeit und Thematik aufrufen, man denke an das fließende Wasser, an die Klage über die freudlose Jugend und die *unsern brieft* aus Rom. Am augenscheinlichsten manifestiert sich dieses Oszillieren zwischen exemplarischen *personae* und individuell kenntlicher *persona* freilich im Alterston. Jan-Dirk Müller hat gezeigt, dass der *contemptus mundi* in pointierter Weise auf das eigene Singen und das eigene Œuvre rekurriert.⁵⁶ Einer restlosen Verdammung der Welt widersetzt sich der Text (vor allem in den Fassungen von B und C), indem er im Sinne einer *confessio* den über vierzig Jahre praktizierten Minnesang zwar als einen Dienst an der Vergänglich-

⁵⁵ Vgl. H. Wenzel (Anm. 6), S. 27 zu L. 66,21: Hier werde die Aneignung der Rolle (dessen, der sich von der Welt abkehrt) „so persönlich gewendet, daß eher das Ich dem Typus sein Gesicht aufzuprägen scheint als umgekehrt.“

⁵⁶ Jan-Dirk Müller, Walther von der Vogelweide: *Ir reinen wip, ir werden man*, in: Ders., Minnesang und Literaturtheorie. Hrsg. von Ute von Bloh und Armin Schulz, Tübingen 2001, S. 151–176 (erstmalig in: ZfdA 124, 1995, S. 1–25).

keit qualifiziert, aber gerade nicht restlos verwirft. Vielmehr hält Walther „in der poetischen Erinnerung fest, was er aufgeben muß“ (S. 171). Dieser innovative Anspruch formuliert sich gerade nicht aus der Pose des an der Schwelle zum Tode stehenden, hilflosen Menschen an sich, sondern aus der Selbstgewissheit einer konkreten und kenntlichen *persona auctoris*, wie auch hier an den vielfach festgestellten Bezügen auf andere Lieder deutlich wird. Und diese *persona auctoris* lässt ein Œuvre zurück, das die Zeit, die ihr hinieden gegönnt ist, überdauert: *mîn minnesang, der diene iuch dar* (Str. 1,11). Müllers subtiler Interpretation ist nicht viel hinzuzufügen, außer dass es eben Walthers Minnesang ist, der einer noch unverwesten Welt („den Jüngeren“) als ein auch im Vergänglichlichen Bestehendes bleibt. Und zweitens, dass sich die letzte Strophe in diesem Zusammenhang durchaus konkreter lesen lässt, als es üblicherweise getan wird: Hier wird Klage geführt über das einst erwählte Bild, das Schönheit und Rede eingebüßt, dessen Lilien- und Rosenfarbe den Ton des Kerkers angenommen, Duft und Geschmack verloren habe. Natürlich sind dies alles traditionelle Attribute, man darf aber daran erinnern, dass sie sich exponiert in einem Lied wie ‚Si wunder wol gemachet wîp‘ finden.⁵⁷ Ich würde daher das vieldiskutierte *bilde* nicht allegorisch auf die Welt beziehen, sondern die einfachere Lesart bevorzugen: Es ist wohl die Dame, denn in deren Herz und nicht in dem der Welt wäre der Minnesänger gerne gefangen.⁵⁸ Walther will aus ihrem Kerker entlassen werden, damit beide einander froh wieder finden, wenn er der-einst wieder in sie eintreten muss: Damit wäre die Pointe der Aufgabe einer vierzigjährigen minnesängerischen Weltpraxis und des *contemptus mundi* gerade die, dass die Fortsetzung von Sang und Minne für den Tag der Erlösung versprochen wird. Wir erinnern uns an die *vil süeziu senftiu tæterinne* Heinrichs von Morungen (MFMT XXXIV): Vielleicht will auch Walthers Seele nicht einfach bloß in eine am Jüngsten Tage geläuterte Welt eingehen, sondern vielleicht muss auch sie ihrem *bilde*, der Dame, versprechen, *dazs iuwerre sêle dienet dort als einem reinen wibe*. Auch und gerade in den Texten an der Schwelle zur religiösen Thematik begegnen wir somit unserer *persona*.

Ich resümiere:

1.) Das lyrische Subjekt in Walthers Œuvre präsentiert sich in einer Vielzahl von Posen. Ihr gemeinsamer Zweck ist die Bemächtigung der Rede, die seine Autorität, mithin seine Autorschaft, im radikalsten Fall die Allmacht des Sprechenden behauptet. Deren Gültigkeit erstreckt sich selbstverständlich nur auf den Text selbst und auf die Wirklichkeit, die dieser poetisch konstruiert. Der Vorgang der Bemächtigung vollzieht sich dabei – literarästhetisch betrachtet – als Arbeit an kultureller und poetischer Topik. Diese Arbeit nutzt deren Dignität, um zu einer autoritativen Aussage und Perspektive zu gelangen. Wichtig für die spezifischen Kon-

⁵⁷ Vgl. L. 53,37f. und das nach Balsam duftende Kissen/Küssen der Dame (L. 54,13f.).

⁵⁸ Vgl. natürlich ‚Du bist mîn, Ich bin dîn‘ (MFMT, Namenlos VIII) und den (umgekehrten) Topos vom Herzen als Sitz der Geliebten, Belege bei Schweikle (Anm. 12), S. 199.

turen, die Walthers Redeweisen quasi unverwechselbar machen, ist die Breite der verwendeten rhetorischen Muster und lyrischen Genres. Wir könnten von Hybridität sprechen, die sich aus der Verbindung dieser Formen zu einem *Œuvre* ergibt.

2.) Die Strategien der Bemächtigung der Rede laufen in einer *persona auctoris* zusammen. Erschließen lässt sich deren Existenz einerseits durch die entsprechenden Referenzen im *Corpus* selbst, andererseits durch die paratextuelle Zuschreibung. Das Zusammenspiel der je konkreten Stimmen, mit denen die *persona* aus dem einzelnen Lied spricht, und ihr superlativischer Gestus verleihen ihr Plastizität. Die bis anhin unerreichte Differenziertheit von Walthers lyrischem *Œuvre* erweist sich somit als die *via regia* zu einer konturierten personalen Perspektive, die entscheidend zum Erfolg der Texte beigetragen hat: Man kann sich vorstellen, dass die *persona* schon in einer Zeit Eindruck machte, als sie von Walther selbst in der Aufführungssituation je neu konfiguriert wurde. Ihre Wirkungsmacht erweist sich für uns in den *Œuvres* der handschriftlichen Überlieferung. Zugleich bietet der Begriff der *persona* als eine den Einzeltext und das jeweilige lyrische Register überschreitende Kategorie die Chance, die unselige und – unter komparatistischem Aspekt betrachtet – gesuchte Trennung von Minnesang und sogenannter Sangspruchdichtung zu überwinden.

3.) Der Rückgriff auf traditionelle *Topoi* und deren gleichzeitige Konkretisierung beschreiben die spezifische Daseinsform der *persona*. Wir fassen in Walthers Texten eben nicht den Liebenden, den Gehrenden, den Fahrenden, den Orthodoxen, den *poeta artifex* usw. schlechthin, sondern die *persona Walther* als Liebenden, Gehrenden usw. Prinzipiell müsste Analoges auch für Morungen oder Reinmar sowie für den Erzähler bei Hartmann oder Wolfram gelten. Die Linie ließe sich schließlich weiterverfolgen über Ulrich von Liechtenstein, die Tradition der *vidas* und *razos*, hin zu Dante und Petrarca, aber das kann ich hier nur andeuten. Die *persona* steht somit zwischen der Rolle als fiktionaler und typisierter Gestalt und der realen Autorpersönlichkeit Walther. Sie führt ihre Existenz im einzelnen Text, aber auch im *Œuvre* selbst. Insofern ist sie uns im Unterschied zum biographischen Subjekt tatsächlich, nämlich philologisch fassbar. Mit der realen Autorpersönlichkeit ist sie so weit deckungsgleich, als sie jener Teil von ihr ist, der sich in und mit den Mitteln der Kunst respektive der Poesie konstituieren und ausdrücken kann. Die Autorpersönlichkeit in ihren realen Produktionsumständen, in ihrer konkreten Konfrontation mit dem Publikum wird uns aus ihr genauso wenig fassbar wie das biographische Subjekt Walther selbst. Was natürlich nicht heißt, dass es diese Biographie nicht gegeben habe. Sie zu rekonstruieren mag eine legitime Aufgabe sein, allerdings ist sie keine philologische.

4.) Analoges gilt für Referenzen der *persona* auf die Wirklichkeit der „Dichterexistenz im Mittelalter“ (Curtius) generell, auf Fragen der konkreten Aufführungssituation, des sogenannten lebenspraktischen und soziokulturellen Bezuges hochmittelalterlicher Poesie, einer spezifischen Konfiguration der *persona* im Spannungsfeld zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit und anderes mehr. Hier sind

wir mit einigen Imponderabilien konfrontiert, die wir bewusst halten müssen: Dass die soziokulturellen, performativen und medienhistorischen Umstände einen kategorialen Einfluss auf die Lyrik des Hochmittelalters und somit auch auf die lyrische *persona* haben, wird man schwerlich in Abrede stellen. Zugleich transzendieren – wie schon die Überlieferung zeigt – Text, Œuvre und mit ihnen auch die *persona* gleichsam wie von selbst jene Situationalität, die ihnen zunächst eingeschrieben scheint.⁵⁹

Dies bedeutet methodisch etwa für die Performanzdebatte, dass wir uns von der Suche nach dem performativen Urfall ebenso verabschieden müssen, wie wir uns vom festen Text, vom Original verabschiedet haben. Hier tut eine Revision not, da nur allzu oft die Gewichtung zwischen Performanz und überliefertem Text der Figur des *hysteron-proteron* folgt. Peter Strohschneider hat eindringlich auf den Prozesscharakter des Vortrags hingewiesen, der sich aus seinem Verhältnis zum Text und aus der konkreten Kommunikationssituation ergibt, in der er stattfindet.⁶⁰ Dies wäre auf einer anderen Ebene weiterzudenken: Die Frage nach der performativen Dimension müsste wegführen von der Suche nach der Urperformanz als eines neuen Archetypus, in dem ein polyvalenter Text seine anfängliche Klarheit gefunden hätte. Sie müsste dahin gelangen, performative Möglichkeiten zu skizzieren, die das Potenzial des Textes in unterschiedlichen situativen Kontexten entwickeln und dynamisieren. Analoges gilt für die sozialhistorische und soziokulturelle Einbettung des Textes: Der poetische Text wird ja nicht nur durch sie konfiguriert, sondern formuliert erst jenes ideelle Programm, das wir als seine Ursache anzusehen nur allzu gerne verleitet sind. So wäre es etwa in unserem Fall an dem, was Poesie leistet, vorbeigedacht, wenn man im politischen Walther bloß das Vollzugsorgan mäzenatischer Interessen sähe.

5.) Dies bedeutet natürlich nicht, dass wir uns der Aufgabe der Historisierung entledigen können. Sie garantiert ja auch, dass im Begriff der *persona* nicht bloß die universale Erkenntnis gemeint ist, dass das poetische Subjekt ohnehin immer nur als „vertextet“ und damit seines individuellen, lebensbezüglichen Status tendenziell entledigt erscheint. Natürlich müssen wir also nach den historischen Parametern fragen, die dieses Konzept der *persona* konfigurieren. Wollen wir ihr einen höheren Grad an „Gestalthaftigkeit“ zuschreiben als dem lyrischen Ich, so wäre in einer Kultur der Vokalität, der körperlichen Präsenz des Sängers, eine mögliche Bedingung zu fassen. In Hinblick auf neuzeitliche Lyrik lässt sich vielleicht ganz allgemein sagen, dass sich eine *persona*, wie sie sich in der mittelalterlichen Lyrik kon-

⁵⁹ So wird man mit Jan-Dirk Müller (Anm. 5), S. 21 natürlich glauben dürfen, dass Walther tatsächlich irgendwo angekommen ist, als er sang: *Ir sult sprechen ‚willekomen‘* (L. 56,14). Ein lebenswirklicher Hintergrund erhöht natürlich den Effekt der exordialen Ansage, zugleich zeigt uns der folgende Text, dass die tatsächlichen Umstände des „realen“ Angekommen-Seins für das, was sich hier poetisch formuliert, eben belanglos sind. Der Verweis auf die Lebenswirklichkeit genügt sich selbst, er zitiert sie, um sie im Folgenden auch gleich wieder hinter sich zu lassen.

⁶⁰ Strohschneider (Anm. 12).

stituiert, erledigt, sobald der Schrift auch in der Rezeption von Lyrik der Primat zukommt.

Walthers Liedkunst scheint die traditionellen Sprechweisen, auf die sie zurückgreift, zu transzendieren und zu einer „als ob-Individualität“ zu finden, die Ansprüche und Erfahrungen eines vereinzelt Subjekts thematisiert. Diesen Ausbruch aus typisierten poetischen Redeweisen könnte man mit Wenzel dem Aufbrechen überkommener sozialer Modelle und Normen in einer politischen wie kulturellen Umbruchszeit zuschreiben.⁶¹ Die Evidenz dieser These ist aufgrund ihrer Pauschalität allerdings ebenfalls sehr beschränkt.

Schließlich könnten wir natürlich für die Ausprägung der *persona* bei Walther eine in Verruf gekommene Kategorie in Rechnung stellen: die des Ingeniums, unter der wir Sprachmacht und poetische Begabung der historischen Dichterpersönlichkeit Walther von der Vogelweide begreifen wollen. Sie sind nicht anders als individuell zu begründen, auch wenn sie natürlich auf kultureller Erfahrung und nicht bloß auf wie immer gearteten Talenten oder persönlichem Erleben basieren. Das wäre nun das Biographische, das man in Rechnung zu stellen hätte.

6.) Zurück zur *persona* als poetische Entität: In ihr können wir – mit Umberto Eco⁶² gesprochen – ein „fluktuierendes Subjekt“ sehen: Eco bezieht den Begriff auf literarische Gestalten wie Rotkäppchen oder Odysseus. Sie führen ihr Eigenleben in einer u. a. aus mündlichen Traditionen geprägten Vorstellung, die die Rezipienten von ihnen haben, ohne einen bestimmten Text kennen zu müssen. Ähnlich fluktuiert die *persona* von Überlieferungscorpus zu Überlieferungscorpus, transzendiert sie ihre historische produktionsästhetische wie rezeptionsästhetische Bedingtheit, provoziert sie verschiedene Narrative und schlüpft in verschiedene Masken. Gleichwohl bleibt sie sich über den Einzeltext und das je spezifische Überlieferungscorpus hinaus wenigstens im Namen identisch.

7.) Dies alleine würde zeigen, dass wir in unserer *persona auctoris* eine Dichtungs- und Kunstauffassung greifen, die über jenes Klischee hinaustritt, das für das Mittelalter alles Individuelle durch das Kollektive determiniert sieht. Am trefflichsten wird dieses Klischee von Naphta in Thomas Manns ‚Zauberberg‘ formuliert, wenn er über seine gotische Pietá meint: „Das hat keinen wunderwie individuellen Monsieur zum Autor, es ist anonym und gemeinsam.“⁶³

Insofern wäre über den Begriff der *persona* auch ein Modell scharf konturierter Alterität mittelalterlicher Poesie, wie es die derzeitige Forschung zu dominieren scheint, neu zu hinterfragen. In der *persona* fassen wir eine poetische Entität, die

⁶¹ H. Wenzel (Anm. 6), S. 2f.

⁶² Umberto Eco, Über einige Funktionen der Literatur, in: Ders., Die Bücher und das Paradies. Über Literatur. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber, München/Wien 2003, S. 9–24, hier S. 17f.

⁶³ Thomas Mann, Der Zauberberg. Roman. Hrsg. und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann. 2 Bde. Frankfurt a. M. 2002 (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe 5.1/2), hier Bd. 1, S. 594,8ff.

spezifischen historischen Bedingungen unterliegt. Sie behauptet bei allen Einschränkungen gerade in den Formen der Bemächtigung und der poetischen Allmacht die Individualisierbarkeit des Wortes unter der Regie des sprechenden Subjekts. Der Text als Rede des Autors ist eben nicht bloße *langage*, wie Barthes meint: Das, was immer schon gesagt wurde.⁶⁴ Vielmehr führt gerade die topische Rückbindung der Redegesten zur Konfiguration einer personalen Perspektive. Die *via regia*, die Walthers *persona* das entscheidende Profil gibt, liegt zum einen im superlativischen Charakter der Redeweise und Redegesten, zum anderen in deren Vieltätigkeit, modern gesprochen in deren Hybridität, die sich aus der Bandbreite des Œuvres ergibt.

Ich bin mir bewusst, dass ich damit vieles schuldig bleibe, u. a. eine präzise Historisierung, das Problem, wie *persona* und anonyme Überlieferung zusammengehen, Ausführlicheres zur je spezifischen Konturierung der *persona* im jeweiligen Überlieferungskontext.⁶⁵ Schließlich zeugt Walthers *persona* in ihrer Sprachmacht und Plastizität von einem künstlerischen Bewusstsein, das sich vor einem intertextuellen Horizont ausbildet, der deutsche, romanische und mittellateinische lyrische Traditionen und Autoren umfasst. Auch dies konnte hier nur andeutungsweise dargestellt werden.

Das Individuum „Walther von der Vogelweide“ und sein persönliches Erleben sind für uns nicht mehr zu fassen. Sie stehen auch nicht hinter der *persona*. Dass die Differenz im übrigen der Zeit bewusst ist, erhellt aus Walthers sogenanntem zweiten Reinmar-Nachruf: *dich selben wolt ich lützel klagen* (L. 83,5) – dies ließe sich ebenso gut auf Walther selbst übertragen. In die folgende Klage über die verlorene Kunst müssen wir freilich nicht mit einstimmen: Denn das Fleisch des Autors ist immer schon das Wort der *persona* gewesen.⁶⁶ Und wir hören es nach wie vor.

⁶⁴ Vgl. oben Anm. 22.

⁶⁵ Wie eine corpusbezogene Beschreibung aussehen könnte, zeigen für Neidhart E. Wenzel (Anm. 9), S. 90 ff. und die Corpus-Beschreibungen bei Franz-Josef Holzngel, Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik, Tübingen/Basel 1995 (Bibliotheca Germanica 32), passim, zum Grundsätzlichen S. 49 ff.

⁶⁶ Insofern ist „Exkarnation“ eine poetische Kategorie und keine, die vom Medium, schon gar nicht eine, die vom Druckmedium abhängt, wie Assmann (Anm. 9), S. 152 f. glaubt. Wahrscheinlich, aber darüber lässt sich nur spekulieren, weil wir keine rein mündliche „Poesie“ kennen, ist sie eine Kategorie, die jenseits von Schriftlichkeit und Mündlichkeit steht.

