

GÜNTER ZIMMERMANN (Wien)

ROLLENSPIELE? ZUM ‚ICH‘ BEI WALTHER

(Atzeton 103,13; 103,29; 104,7)

0.

Die romantisch geprägte Vorstellung vom Dichter als einem meist leidenden Individuum, das in einem schmerzvollen schöpferischen Akt sein Innerstes preisgibt, lebt fast ungebrochen, wie (wohl nicht nur) mir die Arbeit im Unterricht oft genug beweist – insbesondere dann, wenn man vor Texten steht, die gemeinhin als Gedichte, als Lyrik bezeichnet werden. Seit nun einigen Jahren engagiert in einer Kooperation zwischen der Universität Wien und dem Verband der Wiener Volkshochschulen, halte ich im Rahmen der Aktion ‚University meets public‘ Vorträge über mittelalterliche Literatur und bin regelmäßig mit einem Walther-Bild des Publikums konfrontiert, das in bester Tradition des 19. Jahrhunderts mit einem real im Frauendienst singendem Ritter rechnet, der, von einer adeligen Dame enttäuscht, sich die Liebe von den Mädchen auf dem Lande erringt. Zum Aufbrechen und Hinterfragen derartiger Vorannahmen hat sich als didaktisches Vehikel der Vergleich mit zeitgenössischen Kulturphänomenen bewährt,¹ etwa über die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Minnesang und Rockmusik. Besonders reizvoll ist es freilich, solche Zusammenhänge dort herauszufiltern, wo das Mittelalter selbst zum thematischen Zentrum moderner Populärkultur geworden ist, wo alte/altdeutsche Texte heute gesungen werden, womit gleichzeitig auch das Tor zur Be-

¹ Für die (populär)wissenschaftliche Annäherung an den mittelhochdeutschen Artusroman bieten sich die Filme mit Agent 007 James Bond als geradezu ideale und jedermann bekannte Vergleichsgröße an: Wie die Romane stellen sie eine Reihe dar, sie sind ebenfalls ursprünglich ‚Adaptierungen‘ (der Romane Ian Flemmings), so wie eben die Texte bearbeitende Übersetzungen französischer Quellen sind, wobei später jeweils – in beiden Bereichen! – über die gattungskonstitutiven Personen- und Motivkonstanten (Bond, M oder Miss Moneyppenny vs. Artus, Königin oder Keie) neue Texte bzw. Filme entstehen. Das durchaus ähnliche Verhältnis von Spannung und Komik, Phantastik (Wunderwaffen wie Laserstrahl aus der Armbanduhr gegenüber unsichtbar machendem Ring) und Faktizität (historischer Hintergrund des kalten Krieges bzw. Problematik von Ministerialität und Landesherrschaft) liefert reiches Anschauungsmaterial, das auch für zentrale Fragen nach Fiktionalität usf. genutzt werden kann; vgl. dazu Günter Zimmermann, König Artus und James Bond. Eine didaktische Spielerei und ihre Konsequenzen, in: Mira Miladinović Zalaznik (Hg.), Germanistik im Kontaktraum Europa II, Beiträge zur Literatur Symposium Ljubljana und Maribor, 18.–20. 4. 2002, Ljubljana 2003, S. 448–475, mit Strickers ‚Daniel von dem Blühenden Tal‘ als Ausgangspunkt.

handlung der Mittelalter-Rezeption als wissenschaftlichem Gegenstand abgeschlossen wird.² Vor den Beobachtungen am Atzeton im zweiten Teil soll ein Abriss des didaktischen Potenzials derartiger Zugänge als Einstieg dienen, beginnend mit dem ‚letzten Einhorn‘, einem meiner Fixstarter.

1.

Das letzte Einhorn ist der Sänger der deutschen Rockgruppe In Extremo, in deren Repertoire sich auch 14,38 findet. *Alrêrst lebe ich mir werde*³ heißt es in Walthers berühmtem Eingangsvers seines Kreuzliedes. Dieses sündige Ich, das nun erst, auf dem heiligem Boden Palästinas, würdig, recht und richtig – oder wie immer man es interpretierend übersetzen will – zu leben vermag, rezipieren wir zu Beginn des dritten Jahrtausends live vor einer Rockbühne, vor der Hifi-Anlage, unter dem Kopfhörer des Walkman oder audiovisuell vor dem DVD-Monitor.⁴ Fragt man angesichts der Band In Extremo nach diesem Ich, so scheint die Kluft zu Walther kaum größer gedacht werden zu können: Die Gruppe, gestylt nach den derzeit gängigen Codes des musikalischen Genres bzw. der entsprechenden Subkultur (Rock, Metal) und nicht gerade zimperlich tätowiert und gepierct, hat sich mit anderen Bands wie beispielsweise Subway to Sally⁵ in der Nische des Subgenres Mittelalter-Rock etabliert. Das Mittelalter insgesamt, nicht nur im engeren Metal-Bereich, sondern auch in anderen (sich überschneidenden) Styles, boomt in der Musikszene: Man denke auch an Corvus Corax, die sich selbst als die „Könige der Spielleute“ bezeichnen oder die Mediaeval Baebes.⁶ Ein 2003 erschienener Sampler aus dem Umfeld der Zeitschrift ‚Karfunkel‘ mit dem wohl gewollt seltsam klingenden Titel ‚Zu Hofe des Mittelalters (Vol. 1)‘ lässt beispielsweise von der Compilations-Reihe ‚Miroque‘ bekannte Bands mit programmatisch spielmännisch wirkenden Namen

² Speziell zum Minnesang vgl. dazu etwa die (wenn auch bereits 1989 erschienene) Literaturliste in Günther Schweikle, *Minnesang* (Sammlung Metzler 244), Stuttgart 1989, S. 212f. oder die ins Netz gestellte Diskographie: Manfred Sauer, *Deutsche Dichtung des Mittelalters. Eine Auswahl-diskographie*, www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/germ3/disko1.html (auch bequem über den Link *Mediävistische Fachgebiete – Musik* bei www.mediaevum.de). Allgemein vgl. die in den GAG erschienenen Bände zur Mittelalter-Rezeption, stellvertretend dafür: Ulrich Müller und Kathleen Verduin, *Mittelalter-Rezeption V. Gesammelte Vorträge des V. Salzburger Symposions* (Burg Kaprun 1990) (GAG 630), Göttingen 1996.

³ Alle Walther-Zitate grundsätzlich nach der Reclam-Ausgabe Schweikles: Walther von der Vogelweide. *Werke, Gesamtausgabe*, Band 1: *Spruchlyrik*, Band 2: *Liedlyrik*, *Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Günther Schweikle, Stuttgart 1994 und 1998.

⁴ Die Studioeinspielung des ‚Palästinaliedes‘ findet sich auf der CD *In Extremo*, ‚Weckt die Toten!‘, (Metal Blade Records) 1999, die live-Version auf der DVD *In Extremo*, ‚live 2002‘, (Island Mercury) 2002.

⁵ Vgl. www.subwaytosally.com.

⁶ Vgl. www.corvuscorax.de ; www.mediaevalbaebes.com. Walthers ‚Palästinalied‘ auch hier auf CD: *Mediaeval Baebes*, ‚Undrentide‘, (BMG Classics) 2000.

aufzutreten: Das Stille Volk, *Filia irata*, Schelmish, Wolfenmond, Faun, Bergfolk, Die Streuner, Die Irrlichter und andere Gruppen sind vertreten mit Eigenkompositionen oder Aufarbeitungen von Carmina burana bis Guillaume de Machaut⁷ (der im Begleitblatt übrigens als „Guillaume de Marchanu“ [sic!] auftaucht). Von den Instrumenten her weichen In Extremo etwas von üblichen (Metal-)Bands ab, neben Gitarre, Bass und Schlagzeug kommen Harfen oder Drehleiern zum Einsatz, der Dudelsack ist ebenso Pflicht wie ein spezielles, mittelalterlich anmutendes Outfit, Lederkittel etwa. Gerade auch über diese wahrlich nicht alltägliche Kleidung wird via (Bühnen-)Auftritt solcher Bands folgendes erkennbar: Hier steht mit dem Sänger nicht ein Individuum vor uns, das uns seine eigenen, persönlichen oder gar persönlichsten Gedanken und Wünsche verrät, sondern Text und Musik von irgendwoher genommen hat, in unserem Fall eben von Walther, weil dieser in das Konzept In Extremo passt – was ich nicht abwertend verstanden haben will; die Ideen der Band, „auf der einen Seite selbst mittelalterliche Musik zu spielen und diese andererseits (...) mit Rockmusik zu verbinden“⁸ verlangen das. Mit anderen Worten: Das letzte Einhorn als Sänger, die Musikgruppe als Ganzes spielt eine Rolle.

Wird der Begriff noch undifferenziert in dieser Weise verwendet – und wir sind noch nicht auf Textebene – und vom unmittelbaren schauspielerischen Auftritt abgeleitet bzw. für ihn verwendet, zielt er in erster Linie auf die funktionale Qualität der spezifischen Sängerrolle, wobei die jeweiligen Wirk- und Steuerungsmechanismen zwischen Rezipienten und Künstler in Gegenwart und Vergangenheit wohl mit ähnlichen Kategorien gefasst werden können, beispielsweise im zentralen Moment einer gesellschaftlichen Verabredung, in der konkreten Erwartungshaltung einer homogenen Gruppe bezüglich des Auftritts eines Exponenten, und dies wiederum in Korrelation zur finanziell beteiligten Instanz, dem Mäzen bzw. dem Management. Höfische Kunst ist im Wesen Repräsentation, Minnesang erscheint so als Teil eines höfisch-ritterlichen Repräsentationsaktes.⁹ Im Vortrag fallen Repräsentationserfüllung, Vermehrung des Ansehens auf der Mäzenatenseite (beim modernen Veranstalter: finanzieller Gewinn) zusammen mit der Erwartungsbefriedigung des verstehenden Publikums: insgesamt ein identitätsstiftendes und -bestätigendes Moment, das nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Die für den Kontext Minnesang immer wieder betonte Geschlossenheit der Rezipientengruppe im ständisch klar abgegrenzten höfisch-ritterlichen Publikum ist es letztlich auch, die über den Aspekt der Homogenität erst literaturpsychologische Zugänge eröffnet, wie sie Helmut Birkhan oder Ulrich Müller unternommen haben.¹⁰ Unter all diesen Gesichts-

⁷ CD ‚Zu Hofe des Mittelalters‘, (Angelstar) 2003.

⁸ www.inextremo.de unter dem Link Bio (am 16. 9. 2003).

⁹ Zum Literaturinteresse der Fürsten s. etwa Joachim Bumke, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, 2 Bde. München 1986, bes. Bd. 2. S. 654 ff.

¹⁰ Ulrich Müller, *Die Ideologie der hohen Minne: Eine ekklesiogene Kollektivneurose? Überlegungen und Thesen zum Minnesang*, in: Ulrich Müller (Hg.), *Minne ist ein swærez spil. Neue Untersuchungen zum Minnesang und zur Geschichte der Liebe im Mittelalter (GAG 440)*, Göttingen

punkten weitet sich die funktionale Rolle zu dem in den Sozialwissenschaften besonders seit den 60er-Jahren diskutierten Begriff der sozialen Rolle,¹¹ hier entwickelt an der Komplexität unserer modernen industriellen Gesellschaften, wo das Individuum in je unterschiedlichem Ausmaß über die verschiedensten Zugänge zu den verschiedensten vernetzten Lebensbereichen samt den dazugehörigen codierten Reglementierungen verfügt. Angewandt auf Walther kann hier z. B. fruchtbar über die wechselseitige Legitimation des Autors gearbeitet werden, der gleichermaßen als (wissender) Spruchdichter und (angesehener) Minnesänger agiert; umgelegt auf Fragen der Publikumszusammensetzung kann die ständisch-soziologisch definierte Abgrenzung der mittelalterlichen Rezipientenschaft gegenüber der gegenwärtigen gesellschaftlich codierten angeführt werden: Obwohl heute jedermann zu einem Konzert von In Extremo „darf“, so ist gleichzeitig ebenso klar, dass nicht jedermann über die codierten Zugänge zum gesellschaftlich-kulturellen Kontext Heavy Metal verfügt. Wie rigoros allein auf Verstöße gegen den jeweiligen Dress-Code reagiert werden kann (um nur einen der vielfältigen Abläufe von Attributionsprozessen im sozialpsychologischen Sinn herauszugreifen), zeigt sich nicht nur vor dem Türsteher des Clubs, sondern bereits im Klassenzimmer unserer halbwüchsigen Jugend.

Mit einem altgermanistische Lieblingsthema, nämlich dem ‚Stand‘ (der Sänger allgemein oder) Walthers im speziellen, hat dies nur bedingt zu tun.¹² Die aus den großen Hss. bekannte Streuung der Autoren (von Kaiser Heinrich über die ‚Herren‘ bis zu den titellosen Namen) und die urkundlichen Belege bestätigen zwar die Herkunft von Minnesängern aus allen Schichten,¹³ doch gilt allgemein, dass viele Spruchdichter einer Gruppe angehören, „die sozial erkennbar niedriger anzusiedeln ist als die der Minnesänger“.¹⁴

Zu den schauspielerischen Aspekten (Kostüm), der sozialen Rolle (Erwartung) tritt bei der unmittelbaren Performanz des ‚Palästinaliedes‘ durch In Extremo die

1986, S. 283–315; Helmut Birkhan, Neidhart von Reuenthal und Sigmund Freud. Allgemeines und Spezielles zur psychoanalytischen Interpretation mittelalterlicher Texte, in: Helmut Birkhan (Hg.), Neidhart von Reuenthal. Aspekte einer Neubewertung (Philologica Germanica 5), Wien 1983, S. 34–73; vgl. auch Bernd Thum, Aufbruch und Verweigerung. Literatur und Geschichte am Oberrhein im hohen Mittelalter. Aspekte eines geschichtlichen Kulturraumes, Waldkirch 1980, bes. S. 345 ff.

¹¹ Zusammenfassend z. B. Roland Burkart, Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft (Böhlau Studienbücher), Wien, Köln 1983, S. 113 ff. „Zentral an der rollentheoretischen Perspektive menschlichen Verhaltens ist also der Umstand, daß die Erwartungen in den Mittelpunkt rücken, die im Rahmen interaktiver Beziehungen zum Tragen kommen oder entstehen“ (S. 114). Knappe (Anm. 42) weist S. 184 darauf hin, dass frz. *rôle* seit dem 11. Jh. im Sinne von ‚Beruf‘ gebraucht wird.

¹² Zu Walthers Stand zusammenfassend Kurt Herbert Halbach, Walther von der Vogelweide (Sammlung Metzler 40), 4. Aufl. Stuttgart 1983, S. 24 ff.; Manfred Günter Scholz, Walther von der Vogelweide (Sammlung Metzler 316), Stuttgart 1999, S. 10 ff.

¹³ Schweikle (Anm. 2), S. 101 ff.

¹⁴ Helmut Tervooren, Sangspruchdichtung (Sammlung Metzler 293), Stuttgart 1995, S. 23.

Frage, wie das Ich dieses Textes einzuschätzen ist. Die erste vordergründig-banale Antwort, der Sänger führt mit seiner Gruppe Walther von der Vogelweide auf, greift zu kurz. Der Herr, ich habe seinen bürgerlichen Namen nicht recherchiert, singt in anderem Kontext vielleicht Sinatra, aber auf der Bühne ist er nicht Herr XY, sondern Das letzte Einhorn – eine Kunstfigur.¹⁵ Diese zusätzliche Zwischeninstanz, fraglos jetzt eine inhaltlich determinierte Rolle, gestattet es, problemlos in das Ich eines Walther-, carmina burana- oder Francois Villon-Textes zu steigen und enthebt einmal mehr das singende Ich eines persönlich-biographischen Bezugs.

Welche Möglichkeiten stellen sich aber ein, wenn der Singer-Songwriter¹⁶ Walther selbst auftritt?¹⁷ Hat Walther ein Bühnenkostüm getragen, beim ‚Palästinalied‘ also einen Rock mit rotem Kreuz umgehängt, worauf z. B. Tervooren hinweist?¹⁸ Egal ob mit oder ohne Bühnenkostüm stellen die ersten Verse das Ich nach Palästina – was nicht sein kann, da Walther doch vor seinem Publikum steht. Wiederholt er vielleicht im ungemein vereinnahmenden Präsens seine persönlichen Erlebnisse während des Kreuzzuges? Natürlich nicht, und schon beispielsweise die Ausgabe der Deutschen Classiker des Mittelalters hält es im 19. Jh. für unwahrscheinlich, „dass es [das ‚Palästinalied‘] im heiligen Land gedichtet ist und auf Walther’s Anwesenheit daselbst einen sicheren Schluss gestattet“, auch wenn die Argumentation umso deutlicher ihre Zeitgebundenheit verrät: „In welchen Jubel würde der Dichter, wäre seine Sehnsucht wirklich erfüllt worden, ausgebrochen sein!“¹⁹ Walther hat, und in diesem Gebrauch erscheint der Begriff wohl am häufigsten in der Fachliteratur, eine Rolle angenommen, jene eines Kreuzritters. Die Verwendung von ‚Rolle‘ in

¹⁵ Ein ‚klassisches‘ Beispiel für den im deutschen Musikjournalismus verwendeten Begriff ist David Bowie, der in dem Konzept der LP ‚The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars‘, 1972, mit dieser weiteren Identität spielt. Als aktuelles Beispiel sei der Sänger Willi Resetarits genannt, der den 1984 aufgebauten Ostbahn-Kurti (aka Dr. Kurt Ostbahn) erst 2003 ‚in Pension schickte‘. Zur Verwendung außerhalb der Musikbranche vgl. etwa den Buchtitel Juliane Vogel, Elisabeth von Österreich. Momente aus dem Leben einer Kunstfigur, Frankfurt am Main 1998.

¹⁶ Ich gebe diesem neutrale(re)n Terminus den Vorzug gegenüber den auf Walther gerne angewandten ‚Liedermacher‘, einem Begriff, der speziell die deutschsprachigen linken ‚Protestsänger‘ der 60er- und 70er-Jahre von Wolf Biermann bis Franz Josef Degenhardt meint.

¹⁷ Als Versuch einer authentischen Einspielung vgl. die Aufnahme des Studios der frühen Musik (Thomas Binkley) auf der LP ‚Minnesang und Spruchdichtung. Minnesong and Prosody ca. 1200–1320‘, (Telefunken, Das alte Werk) 1966.

¹⁸ „Man kann an Requisiten denken, etwa an ein Kreuz auf dem Mantel des Sängers beim Vortrag eines Kreuzliedes, an mimische und gestische Begleitung des Vortrags“; Tervooren (Anm. 14), S. 104.

¹⁹ Walther von der Vogelweide. Hgg. v. Franz Pfeiffer, 6. Aufl. hgg. v. Karl Bartsch (Deutsche Classiker des Mittelalters), Leipzig 1880, S. 151. Zur Ablehnung einer biographischen Ausdeutung bes. Wolfgang Haubrichs, Grund und Hintergrund in der Kreuzzugsdichtung. Argumentationsstruktur und politische Intention in Walthers ‚Elegie‘ und ‚Palästinalied‘, in: Heinz Rupp (Hg.), Philologie und Geschichtswissenschaft. Demonstrationen literarischer Texte des Mittelalters (Medium Literatur 5), Heidelberg 1977, S. 12–62.

diesem Sinn verweist auf die spezifische Funktion des vorgestellten Ichs im konkreten Text: Verse wie etwa *ich bin ein bote und sol iuch sagen* (112,36) markieren eine Botenrolle usf. Besonders gerne wird der Rollenbegriff dieser Prägung aber dann verwendet, wenn in den behandelten Texten das Ich – noch deutlicher als in unserem Beispiel 14,38 – deshalb nicht mit Walther übereinstimmen kann, weil es sich nämlich eindeutig um eine Frau handelt, die zum Rezipienten spricht, was einzelne Strophen betreffen kann – man denke an das gattungskonstituierende ständige Springen des Ichs im Wechsel²⁰ – oder das ganze Lied wie z. B. *Under der linden* (39,11). Die Rollenhaftigkeit, der Rollencharakter des Ichs im mehrstrophigen mittelhochdeutschen Minnelied steht heute – zumindest aber bis in die 80er-Jahre – weitgehend außer Frage, wie jede beliebige Einführung betont(e); es wird herausgestrichen, „das lyrische Ich der einzelnen Gedichte stelle eine bestimmte Rolle dar, in die der Sänger schlüpfe“, so etwa Ulrich Müller.²¹ Freilich ist die Sachlage im Detail wesentlich komplexer, was gerade das reflektierende Minnelied betrifft, die hohe Minne und die Kritik an ihr usf.: Hier hatte die Forschung den bekannten langen Diskurs zu einer differenzierten Sicht des Ichs im Minnesang zu führen, wobei aber immer die Rolle im Zentrum stand/steht: „Indes machen die vielfältig differierenden Minneauffassungen und Verhaltensweisen des lyrischen Ichs dessen Rollenhaftigkeit zur Genüge offenbar: Die in den Mannesliedern sprechenden Werbenden und Klagenden sind ebenso von den Autoren entworfene fiktive Rollen wie die Frauen, beide geschaffen für einen eingegrenzten poetischen Raum, in dem die männlichen und weiblichen Figuren wie auf einer Bühne nach bestimmten Ritualen agieren, rollen- und gattungstypisch sich äußern.“²²

²⁰ In Schweikles Edition (Anm. 3) nun zusammengefasst unter dem Kapitel „Spezifische Gattungen“, Bd. 2, S. 181 ff.

²¹ Ulrich Müller, *Die mittelhochdeutsche Lyrik*, in: Heinz Bergner (Hg.), *Lyrik des Mittelalters. Probleme und Interpretationen*, Bd. II, Stuttgart 1983, S. 41.

²² Schweikle (Anm. 2), S. 189 f. Kris Kristofferson's Song ‚Me and Bobby McGee‘ (LP ‚Kristofferson‘, 1970) offenbart die Figur Bobby nicht nur über die Position des (männlichen) Sängers als Frau, sondern auch über den Text („Then somewhere near Salinas Lord I let her slip away“). Janis Joplin singt in ihrer Coverversion (LP ‚Pearl‘, 1971) „I let *him* slip away“ (wie wohl alle anderen weiblichen Interpreten von Nana Mouskouri bis Olivia Newton John), womit das Problem des falsch besetzten Ichs umgangen wird. Ob und inwieweit das weibliche Sprechen aus männlichem Mund im Minnesang überhaupt ein Problem darstellte, ist unklar. Die Möglichkeit der besonderen Stimmgebung für diese Fälle (Falsett, Kopfstimme) scheint in der Einspielung des ‚Lindenliedes‘ durch das Studio der frühen Musik auf ‚Minnesang und Spruchdichtung‘ (Anm. 17) mit der Besetzung durch einen Mezzosopran angedeutet zu werden: Persönlich muss ich leider Müller zustimmen, dass dies in einer „unerträglich manierierten und gezierten Weise“ durchgeführt wurde; Ulrich Müller, *Augen zu, wenn Noten kommen. Zur Bedeutung der Musik für die mittelhochdeutsche Sangverslyrik und Sangversepik*, in: Ebenbauer/Krämer (Anm. 36), S. 167–174, hier S. 171. In diesem Kontext hat Mertens die begriffliche Trennung eines intern geregelten Text-Ichs von einem durch die Aufführungssituation gekennzeichneten Performanz-Ich versucht: „Der Sänger hat im Liedtext viele ‚Ichs‘: männliche und weibliche, alte und junge, bittende, fordernde, trotzig usw. Auf der Performanz-Ebene ist die Aktualisierung wiederum

Ein letztes Mal zur Rockmusik. Vielleicht verstellt uns das Aufgreifen des Walther-Textes oder überhaupt die Mittelalter-Rezeption bei In Extremo die Sicht auf einen möglichen individuell-persönlichen textgenetischen Hintergrund. Bei der Suche nach anderem Material stößt man auf der DVD auf den herausfallenden Clip ‚This Corrosion‘, doch da es sich dabei um die Coverversion eines Songs der Sisters of Mercy handelt,²³ sei auf das Liebeslied ‚Küss mich‘ der letzten CD zurückgegriffen, einer Eigenkomposition der Band.²⁴

*Ich weiß, ich weiß wie du heißt
 Ich weiß, ich weiß was du treibst
 Kann nicht mehr schlafen, kann nichts mehr essen
 Ich bin von deinem Anblick besessen
 Ich weiß, was du fühlst
 ich weiß, ich weiß wann du lügst
 Durch das Schlüsselloch wird [sic!] ich mich schleichen
 Um in deine Seele zu beißen
 Mein Geist schwebt über dir
 Du kannst mich retten mit 'nem Kuss von dir
 Küss mich
 Küss mich
 Küss mich nur einmal*

Die potenzielle Lächerlichkeit von der Rockmusik losgerissener Texte ist bekannt und belegt die extrem enge Text-Musik-Bindung des Genres: Das Werk gewinnt mit der Musik.

Wer Rock-Musik hat, hat alles. Unsere Gesellschaft ist in weitesten Bereichen mit der populären Musik verstrickt, von der Milliardenindustrie der Tonträger zu Radio- und Fernsehstationen weltweit. Wir stehen vor unzähligen Publikationen auf dem Printsektor von Songbüchern bis zu der Flut von periodischen Zeitschriften, von den Überlappungen in andere Zonen der Freizeitindustrie wie Mode usf. gar nicht zu sprechen. Im nun fünfzigjährigen Rock-Geschäft – als Geburtsstunde gilt Bill Haley’s ‚Rock around the clock‘ aus dem Jahr 1954 – meldet der amerikanischen All Music Guide für die mit 13. 1. 2004 beginnende Woche das Erscheinen von 197 CDs (inklusive Wiederveröffentlichungen) aus den Kategorien Blues, Country, Folk, Jazz, Latin, Rap, Rock und World,²⁵ wobei unabhängige Labels,

vereindeutigt [...]. Die Spannung zwischen Text-Ich und Performanz-Ich kann poetisch nutzbar gemacht werden“ wenn etwa in der Frauenrolle „die Diskrepanz zwischen Text- und Performanz-Ich den Spielcharakter offenlegt“; Volker Mertens, Autor, Text und Performanz. Überlegungen zu Liedern Walthers von der Vogelweide, in: Carla Dauven-van Knippenberg und Helmut Birkhan (Hgg.), *Sô wold ich in fröiden singen*. Festgabe für Anthonius H. Touber zum 65. Geburtstag (= ABäG 43/44, 1995), Amsterdam, Atlanta, GA 1995, S. 379–397, hier S. 387.

²³ Auf LP: Sisters of Mercy, ‚Floodland‘, (Merciful Release) 1987.

²⁴ Auf CD: In Extremo, ‚Sieben‘, (Motor) 2003; Text zitiert nach dem Beiheft.

²⁵ www.allmusic.com am 10. 1. 2004. Wie groß das Pool der musikmachenden Amateure ist, mag man für den österreichischen Bereich über die Teilnahme am Soundpark-Projekt des ORF-Radioprogramms FM4 abschätzen: fm4.orf.at.

speziell aus Europa oder gar der dritten Welt hier noch nicht einmal inkludiert sind. Dass in diesem historisch bereits ins Unüberblickbare angewachsenen Universum textlich/musikalisch bereits alles gesagt und versucht wurde, liegt auf der Hand. Qualitativ von höchstem literarischen Wert bis indiskutabel, musikalisch perfekt stimmig bis fragwürdig, stilistisch von fast unhörbarer Zartheit bis hin zu Gruppen mit Namen wie Extreme Noise Terror etc. – es gibt nichts, was es nicht gibt. Zwei konkurrierende Phänomene lassen aber aufhorchen: Zum einen können wir noch immer ständig mit Neuigkeiten überrascht werden, zum anderen sind bei aller Vielfältigkeit die Grenzen innerhalb der Subgattungen erstaunlich eng gestrickt und verbieten allzu radikale Brüche (was nicht allein mit dem Verhältnis von progressiver Avantgarde und beharrendem Mainstream erklärt werden kann).

Zurück zu „In Extremos“ ‚Küss mich‘. Obwohl absolut jedes Thema in der Rockmusik abgehandelt werden kann, so liefert die Liebesthematik mit Abstand das meiste Material, was – wie bei Walther – die Frage nach einem persönlich-individuellen Konnex radikalisiert. Obwohl diese Frage in der Kunstkritik freilich immer zu stellen ist und man weder Walther noch dem am Text maßgeblich beteiligten Mitglied von In Extremo (das CD-Beiheft weist die Gruppe als kollektiven Textdichter aus) das Einbringen persönlich-individueller Gefühlsregungen als Auslöser wird absprechen können, so sekundär sind sie dort, wo das Genre (auch) die ästhetische Erfüllung eines Typus verlangt. Ich zögere nicht, der Rockmusik eine ähnlich strenges Verhaftetsein mit dem Typus zu unterstellen, wie das dem Mittelalter oft generell zugesprochen wird. Das formal unspektakuläre Strophenlied mit Refrain ‚Küss mich‘ lässt mit seinem generalisierenden lyrischen Ich (auch vom Kontext der Szene her ausschließlich männlich zu lesen) dem impliziten weiblichen Gegenpart in metalkonformer aggressiver Haltung keine Chance: erpresster Kuss, also Vereinigung, oder sonst eine dämonische Heimsuchung, wenn nicht gar (in der zweiten Strophe) Vergewaltigung: „Durch die Wände wird [sic!] ich mich recken / Um mich in dir einzubetten.“ Die Kunstfigur das letzte Einhorn bzw. der kollektive Autor In Extremo hat zwar das Mittelalter verlassen, ist aber in der Rollenhaftigkeit des Genres verhaftet geblieben, was sogar die Gefahr des Verlusts des Markenzeichens beinhaltet: musikalisch wie auch thematisch oder optisch stehen Rammstein gefährlich nahe.²⁶

Kann der Begriff der Kunstfigur fruchtbringend in die Diskussion eingebracht werden, ist auch Walther eine solche Kunstfigur? Vielleicht nicht Walther, aber *her Vogelweid*, (der von bräten sang). Zumindest rund um die Aspekte des möglichen Künstlernamens könnte das didaktisch Sinn machen und vor den Hintergrund von Wolframs berühmter Nennung (oder der Formulierung über Walthers Grab im Haus-

²⁶ Rammstein, denen die deutsche Amazon-Redaktion in der Rezension zu ‚Sehnsucht‘ „überlebensgroße Inszenierung ihrer selbst“ attestiert (www.amazon.de am 10. 1. 2004), singen auf eben dieser CD ‚Sehnsucht‘, (Motor) 1997, ebenfalls einen Song namens ‚Küss mich‘.

buch Michaels de Leone *de milite walthero dicto von der vogelweide*)²⁷ und anderer Autoren(bei)namen – allen voran natürlich *von Hagenouwe*²⁸ – *gestellt werden*.²⁹

Was den Minnesang betrifft, fasst Horst Wenzel 1983 zusammen, dass die immer neuen Variationen von hoher und niederer Minne bei Walther erweisen, dass „die Minne unpersönlich und schematisch“ bleibt, „die biografische Ausdeutbarkeit der Minnelieder, wenn nicht ganz unmöglich, so jedenfalls weitgehend eingeschränkt“ erscheint, dass „Persönliche Charakteristika [...] primär die eigenwillige Verarbeitung der Konvention“ zeigen, „was die Behauptung einer dichterischen Identität zwar rechtfertigt, aber Walther als historische Person im Dunkeln lässt.“³⁰

Der entscheidende Punkt dieser grundlegenden Arbeit liegt aber in Wenzels Forderung, auch die Spruchdichtung Walthers kritisch unter den Auspizien von Rollenerfüllung vs. biografischer Deutung zu untersuchen. Er kommt zum Ergebnis, gewonnen aus den aufschlußreichen Strophen, „in denen Walther sein Liedermachersein selbst thematisiert“, ³¹ „dass die Selbstdarstellung Walthers in der bloßen Reproduktion einer vorgegebenen Typik keineswegs aufgeht, dass in seinen Sprüchen die gesellschaftliche Singebung der Sängerrolle einerseits bestätigt, andererseits aber auch modifiziert und individualisiert wird“, ³² dass die häufig thematisierte Sängerrolle typisch bleibt, „aber dies immer wieder mit spezifischer Konkretisierung und als Selbstinstitutionalisierung mit erweitertem Spielraum.“³³ Obwohl Wenzel also der Spruchdichtung generell ein literarisches Ich „im Vollzug einer Rolle“³⁴ zuschreiben möchte, erkennt er Tendenzen zu einer die Typisierung auslotenden individuellen Note.

²⁷ Hervorhebung von mir. Überblick zum Verhältnis zu Wolfram bei Halbach (Anm. 12), S. 31 ff; zum Grab z. B. Scholz (Anm: 12), S. 16 f.

²⁸ Schweikle erklärt die Singularität der Nennung aus dem Bild der ‚Tristan‘-Stelle: „Gottfried verknüpft offensichtlich doppelsinnig mit Vogelweide den Aufenthaltsort der *nahtegal von der vogelweide* und ordnet im Rahmen seines Bildschemas der *nahtegal Reinmar analog Hagen ou we zu*“; Reinmar, Lieder. Nach der Weingartner Liederhandschrift (B), mhd./nhd., hgg., übersetzt und kommentiert von Günther Schweikle, Stuttgart 1986, hier S. 15. Gegen eine Verbindung von Reinmar und Hagenau jetzt Ricarda Bauschke, Die ‚Reinmar-Lieder‘ Walthers von der Vogelweide. Literarische Kommunikation als Form der Selbstinszenierung (GRM Beiheft 15), Heidelberg 1999, bes. S. 268 ff., wo sie den Hagenauer mit Kaiser Heinrich VI identifiziert.

²⁹ Zusammenfassend und mit Literaturhinweisen Scholz (Anm. 12) S. 8 f. Zur Möglichkeit eines sprechenden Namens auch Wenzel (Anm. 30), S. 8: Das höfische *aviarium* mitbedacht könnte ‚von der Vogelweide‘ als ‚Singvogel im höfischen Gehege‘ verstanden werden. „Hätten wir es derart mit einem freiwillig angenommenen Namen zu tun, wäre diese Selbstnennung ein Indikator für die Aufgabe des tatsächlichen Herkunftsnamens, Ausdruck eines Identitätswechsels also und zugleich einer Identitätszuschreibung, die aus dem Sängerstaus resultiert“.

³⁰ Horst Wenzel, Typus und Individualität. Zur literarischen Selbstdeutung Walthers von der Vogelweide, in: IASL 8 (1983), S. 1–34, hier S. 11 f.

³¹ Wenzel (Anm. 30), S. 23.

³² Ebda. S. 28.

³³ Ebda. S. 32.

³⁴ Ebda. S. 22.

Den historisch-biografisch ausgerichteten Vorannahmen in der Walther-Forschung hat dies (fast bin ich versucht zu sagen: gottseidank, denn wer möchte die oft geistreichen und teils weitreichenden Ausführungen missen) keinen Abbruch getan, wozu ich an meinem Institut nur an der Nachbartür zu horchen brauche: „Am relativ dauerhaftesten war die Bindung an den Landgrafen von Thüringen: 1212 verteidigte Walther Landgraf Hermann vor Otto (...), und noch nach Hermanns Tod dichtete Walther einen Lobspruch auf dessen Sohn Ludwig. Doch hatte Walther Schwierigkeiten, mit der Gesellschaft an seinem Hof (in Eisenach, am Fuß der damals gerade in Bau befindlichen Wartburg) auszukommen.“ Mein Freund Hermann Reichert hat in seinem Einführungsbuch hier inhaltlich wahrscheinlich recht, denn wie sonst sollte man auf den ersten Blick den von ihm nun zitierten Spruch 20,4 *Der in den ôren siech von ungesühte si* besser auffassen, wenn nicht in der Annahme der persönlich vom Autor erlebten historisch realen Erfahrung des lauten Hofes?³⁵ Die ungebrochene Lust des biographischen Denkens höre ich auch an meinem Institut auf der anderen Seite: „Von Walther von der Vogelweide gibt es zwei Sprüche (...), die von einem Gerhard Atze handeln. Atze ist 1196 als Zeuge einer thüringisch-landgräflichen Urkunde und 1252 als Stifter des Klosters Johannestal bei Eisenach urkundlich belegt. (...) Walther hat also den Schaden (den bekannten Verlust des Pferdes) bei Landgraf Hermann von Thüringen, der Atzes Lehensherr war und in dessen Gefolge sich Walther wiederholt aufgehalten hat, eingeklagt.“³⁶ Auch Helmut Birkhan – ihm geht es um die kulturkundliche Ausdeutung der beiden Atze-Sprüche – stellt die persönliche Dimension des Gesagten nicht in Frage. Walthers Spruchdichtung mit ihren Nennungen von Fürsten und Anschlussmöglichkeiten zu historischen Ereignissen ist und bleibt der stärkste Trumpf gegenüber einer weitgehend in der biografischen Beliebigkeit versinkenden Minnerollendichtung.

Wie sehr die Forschung hier (besonders in den letzten zwei Jahrzehnten) in Bewegung gekommen ist – und, damit verbunden – in welchem Maße bislang oft vermeintlich individuell-biografisches Material als Rolle (oder: *auch* als Rolle) interpretiert werden kann, zeigt ganz exemplarisch der Eingang des Metzler-Bandes von Scholz. Wo im Vorgängerwerk von Halbach unter dem Kapitel ‚Heimat‘ die Forschungsmeinungen zu ‚Jugendheimat‘ und ‚Geburtsheimat‘ zusammengefasst werden,³⁷ und diese Überschriften übernimmt auch Scholz, wird bei diesem nun ein

³⁵ Hermann Reichert, *Walther von der Vogelweide für Anfänger*, Wien 1992, S. 122. Zu 20,4 sei angemerkt, dass die ‚Thüringer Hofschelte‘ sich bestens zu 103,29 fügt (und zur berühmten ‚Parzival‘-Stelle VI,297,16 ff.) und zumindest implizit (Lärm verhindert potentielles *gefüeges mannes dænen*) führt, womit sich freilich auch hier die Thematik der Reflexion über das rechte Singen erkennen lässt, die prädestiniert für Subjektivierung erscheint (s. u.).

³⁶ Helmut Birkhan, Grundzüge einer Kulturkunde des Mittelalters, in: Alfred Ebenbauer und Peter Krämer (Hg.), *Ältere deutsche Literatur. Eine Einführung*, 2. Aufl. Wien 1990, S. 9–24, hier S. 13.

³⁷ Halbach (Anm. 12), S. 8 ff.

„Exkurs: Walther und das Ich“ eingeschoben, der einen Abriss der diesbezüglichen wissenschaftlichen Literatur liefert!³⁸ Ich möchte hier dezidiert nur noch auf drei Aufsätze und ihre Ergebnisse hinweisen.

Für Christa Ortmann ist Walthers doppelte Autorität als Minnesänger und Spruchdichter „aus dem Konzept einer neuen Autorrolle, der Walther-Rolle, und ihrem gattungsspezifischen Einsatz ableitbar.“³⁹ Anhand von Sprüchen mit der Thematik der *mitte* arbeitet sie heraus, dass die „traditionell vorformulierte Rolle des Fahrenden (...) biografisch konkretisiert“ wird.⁴⁰ Dass er dies überhaupt ‚darf‘, folgert sie aus Walthers (ehemaliger) Stellung als Minnesänger am Wiener Hof, „diese Identität verleiht seiner spruchdichterlichen Selbstdarstellung einen neuen normativen Bezug“.⁴¹

In seiner Aufarbeitung der Ich-Möglichkeiten bei Walther charakterisiert Knappe den Problemfall des lyrischen Ichs als historisches Ich mit Autorbezug folgendermaßen: „Dabei ist der – vielleicht nur in seiner Sängerrolle – erkennbare ‚explizite Autor‘ vom ‚impliziten‘ Autor zu trennen, der immer, wenn auch vielleicht nur mit Teilaspekten seines Denkens, in die lyrische Äußerung eingeht. In welchem Grad sich das empirische Ich des Autors biografisch verwertbar isolieren lässt, ist eine Frage interpretatorischer Kritik und Entscheidung.“⁴²

Für Brandt schließlich stellt Walthers Übertragung des Motivs der leidvollen Vereinzelnung aus dem Minnesang in die Spruchdichtung den Kern eines einheitlichen ‚Charakters‘ dar: „Zumindest die literarische Autorfigur erhält bzw. gibt sich eine ‚Geschichte‘, definiert sich also nicht mehr gemäß ma. Tradition über Außenwelt und Öffentlichkeit, sondern stellt den Anspruch, aus eigenem ‚Erleben‘ zu handeln, zu agieren, zu reagieren und zu urteilen.“⁴³

2.

Der sog. erste Atze-Spruch *Mir hât hêr Gêrhart Atze ein pfert* (104,7) hat bekanntermaßen einen kuriosen Rechtsstreit zum Inhalt: Atze hat Walthers Pferd erschos-

³⁸ Scholz (Anm. 12), S. 2 ff.

³⁹ Christa Ortmann, Der Spruchdichter am Hof. Zur Funktion der Walther-Rolle in Sangsprüchen mit *mitte*-Thematik, in: Jan-Dirk Müller und Franz Josef Worstbrock (Hgg.), Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz Borck, Stuttgart 1989, S. 17–35, hier S. 17.

⁴⁰ Ortmann (Anm. 37), S. 27.

⁴¹ Ebda.

⁴² Joachim Knappe, Rolle und lyrisches Ich bei Walther, in: Hans-Dieter Mück (Hg.), Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk (Kulturwissenschaftliche Bibliothek 1), Stuttgart 1989, S. 171–190, hier S. 189 f.

⁴³ Rüdiger Brandt, ‚ich sach, ich hörte, ich bin, ich wolt‘. Biographische Präention und Thematisierung nichtöffentlicher Bereiche bei Walther, in: Hans-Dieter Mück (Hg.), Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk (Kulturwissenschaftliche Bibliothek 1), Stuttgart 1989, S. 155–169, hier S. 169.

sen, verweigert aber die Zahlung einer Entschädigung mit der Begründung, dass das Tier mit jenem verwandt gewesen wäre, dass ihm, Atze, den Finger abgebissen hätte. Walther beschwört mit beiden Händen, dass sie sich nicht kannten.⁴⁴

*Mir hât hêr Gêrhart Atze ein pfert
erschozzen zÿsenache.
daz klage ich dem den er bestât,
derst unser beider voget.
ez was wol driër marke wert.
nû hærent frömde sache,
sît daz ez an ein gelten gât,
wâ mit er mich nû zoget:
er seit von grôzer swære,
wie mîn pferit mære
dem rosse sippe wære,
daz im den vînger abe
gebizzen hât ze schanden.
ich swer mit beiden handen,
daz si sich niht erkanden.
ist ieman der mir stabe?*

Der reich diskutierte Spruch wurde von der ältesten Forschung vorrangig als Scherz eingeschätzt, was für Karl Kurt Klein 1952 noch ‚verheerend‘ war,⁴⁵ denn er versucht die Atzesprüche „ohne ihre witzigen Spitzen und ihre offen zutage liegende Verhöhnungsabsicht zu leugnen, doch als Widerspiegelung ernster Begebenheiten“ aufzufassen,⁴⁶ was schlussendlich auch die Frage nach Walthers Stand umschließt. Der feierliche beidhändige Schwur mit Eideshelfern beispielsweise, so Klein, soll die Glaubwürdigkeit Walthers Ritterbürtigkeit bestätigen usf.⁴⁷ Das nimmt niemand mehr an und das Schwören mit beiden Händen wird (häufig) als bössartige Invektive Walthers gegen Atze angesehen, „wohl weil er weiß, dass Atze, dem das Pferd offenbar den Schwurfinger abgebissen hat, sicher nicht mithalten kann.“⁴⁸

Der sog. zweite Atze-Spruch (82,11) im Leopoldston hat mit seinem ‚Rätsel der goldenen Katze‘ die Forschung fast noch mehr bewegt. Ein Dietrich, oft als Knecht Walthers interpretiert, wird gefragt, ob er eine *gudlîn katzen* (oder einen *Gêrhart Atzen*) als Reittier an den Hof wählen möchte, was eine Flut an Deutungsversuchen hervorgerufen hat: Geldkatze, Katzenritter im Sinne von Sodomit, (minderwertig-

⁴⁴ Einspielung auf ‚Minnesang und Spruchdichtung‘ (Anm. 17). Vgl. auch die Version von Ougenweide, den Stammvätern des deutschen Mittelalter-Rock, auf LP ‚Ousflug‘, (Polydor) 1979, wieder veröffentlicht auf CD ‚Liederbuch‘, (Polydor) o. J.

⁴⁵ Karl Kurt Klein, Zur Spruchdichtung und Heimatfrage Walthers von der Vogelweide. Beiträge zur Waltherforschung (Schlern-Schriften), Innsbruck 1952, S. 41. Hier auch zusammenfassend über die ältere Forschungsliteratur.

⁴⁶ Klein (Anm. 45), S. 42.

⁴⁷ Ebda. S. 56 f.

⁴⁸ Birkhan (Anm. 36), S. 13. Zusammenfassend zur neueren Forschung Scholz (Anm. 12), S. 69 f.

ges) Ritterpferd – eben jenes, das Walther erschossen wurde!⁴⁹ usf. Birkhan sieht in der goldenen Katze das Wappentier Hermanns von Thüringen, den Löwen. Als (der dumme) Dietrich jedoch Atze – als Wortspiel in der Bedeutung ‚Esel‘ – wählt, ergibt sich folgender Witz des letzten Verses: „Da du solch ein Esel bist, den Esel (*Atze*) als Reittier dem Leu vorzuziehen, so kannst du ebenso gut auf dir selber heimreiten.“⁵⁰

Wird 104,7 fast generell als historisches Ereignis nicht bezweifelt (oder einfach nicht hinterfragt), so sei auf Wolfgang Mohr hingewiesen, der eine fiktive Ebene in die Sache einzieht; er fragt, „ob man Walthers Behauptung, Herr Atze sei vom Pferd gebissen worden, beim Wort nehmen kann, oder ob sie in den Bereich der Prozeßgeschichte gehört, die sich der Dichter ja wohl aus den Fingern gezogen hat“,⁵¹ letzteres im Anschluss an Bumke: „Es ist sogar sehr unwahrscheinlich, dass Walther sich in einer gesellschaftlichen Position befand, die es ihm erlaubte, ein Verfahren gegen ein Mitglied des thüringischen Adels am Hofgericht des Landgrafen anzustrengen. Als fahrender Sänger dürfte er rechtlos gewesen sein.“⁵² Weiter noch in dieser Richtung geht Tomas Tomasek 1998, der den kasuistischen Charakter der Strophe betont: „Walthers Spruch (...) setzt im Aufgesang zwar wie der Bericht über einen tatsächlichen Rechtsfall ein, erweist sich aber im Abgesang als spöttischer Kasus zu Lasten Atzes. (...) Der Spielcharakter der Strophe wird am Ende auch dadurch signalisiert, dass der Sänger die abstruse juristische Argumentation, die er seinem Kontrahenten unterschiebt, nicht einfach zurückweist, sondern mit der Bitte um Eideshelfer zur Belustigung an sein Publikum weiterleitet.“⁵³

Vor unserem Hintergrund von einem neu bewerteten, (wenn möglicherweise auch nur präventiv) individualisierten Ich-Sprechen und zur Walther-Rolle weitergedachten Autorverständnis kann der Sangspruch 104,7 augenscheinlich als Paradebeispiel gelten. Das wuchtige *Mir* des Eingangs wird dem Gegner Atze gleichsam vor die Nase gesetzt, was sich in v. 3 in der Opposition *ich* – *er* wiederholt. Die Pointe der *frömden sache* wird mit dem Abgesang aufgelöst, der konsequenterweise mit dem *er* Atzes anfängt. Am Ende dominiert wieder das – nun gleichsam verdoppelte – schwörende *ich*. Das Erleiden eines persönlichen Schadens, die individuelle Kla-

⁴⁹ Klein (Anm. 45), S. 76 ff.

⁵⁰ Helmut Birkhan, Eine *guldin katzen* reiten (Miscelle 10 aus: Altgermanistische Miscellen „aus funfzehn Zettelkästen gezogen“), in: Helmut Birkhan (Hg.), Festgabe für Otto Höfler zum 75. Geburtstag (Philologica Germanica 3), Wien und Stuttgart 1976, S. 46–50, hier S. 48.

⁵¹ Wolfgang Mohr, Zu den Atze-Sprüchen Walthers von der Vogelweide und zu den persönlichen, politischen und anekdotischen Hintergründen mittelalterlicher Zeitdichtung, in: Wolfgang Mohr, Gesammelte Aufsätze Bd. II, Lyrik (GAG 300) S. 185–208, hier S. 190.

⁵² Joachim Bumke, Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150–1300, München 1979, S. 380 f., Anm. 515.

⁵³ Tomas Tomasek, Zu Walthers ‚Atze‘-Sprüchen, in: Eva Schmitsdorf/Nina Hartl/Barbara Meurer (Hgg.), Lingua Germanica. Studien zur deutschen Philologie. Jochen Splett zum 60. Geburtstag, Münster, New York, München, Berlin 1998, S. 333–341, hier S. 340.

geführt (*daz klage ich*) oder das körperlich-physische Übertrumpfen der Pointe verweist überdeutlich auf die besonders eindringliche Individualisierung/Selbststilisierung, oder, wie es Ruh formuliert hat: „im Atzespruch tritt Walther als Sprecher und Kämpfer in eigener Sache auf (Subjekt *ich*)“,⁵⁴ und noch klarer: „Walther hat in steilem Aufstieg einen Grad der Subjektivität erreicht, die über seine Zeit hinaus weist und sich erst in der italienischen Renaissance wieder findet.“⁵⁵ Genau hier beginne ich aber zu zögern.

Im Waltherschen Werk erscheint 104,7 seltsam isoliert: Natürlich fällt einem sofort die Volciant-Strophe (18,1) als möglicher Parallelfall ein, doch gehört dieser Spruch thematisch zur Auseinandersetzung um das richtige Singen. Wo sonst also fände sich ein vergleichbarer prononciert persönlicher Kontext jenseits dieses Zusammenhanges – und außerdem abseits von Fürsten- und Hofkritik? Walthers Spitzen können sich gegen namentlich genannte Fürsten richten, was Ulrich Müller (vor Jahren) in einem Fernsehinterview so umschrieben hat, dass Walther die „größte politische Dreckschleuder“ des Mittelalters war – wenn ich mich richtig erinnere.⁵⁶ Aber der Atze-Spruch unterscheidet sich von, greifen wir irgendwo zu, *Ich wollt hêrn Otten mitte nâch der lenge mezzen* (26,33) einmal durch die fehlende *mitte*-Thematik (die, s. o., gerade einen der zentralen potenziellen Individualisierungspunkte darstellt), und vor allem durch das Verhüllen des Fürsten (über *Isenach* und *voget*), was fast seinem Fehlen gleichkommt! Ebenso keine Spur einer erweiterten Walther-Rolle im Kontext einer Reflexion des eigenen Singens, keine Fahrenden-Thematik, daher wohl auch keine wissende Autorität. Und auch der Hof selbst – das Reizwort fällt nicht – ist als Normen- oder Legitimierungsinstanz nicht eigentlich unmittelbar greifbar, sondern wird nur über die Funktion der angerufenen richterlichen Gewalt/Gerechtigkeit im *voget* vermittelt. Warum verzichtet Walther gerade hier auf *seine* Mitteln? Oder tut er es doch nicht?

Eine möglich Antwort kann sich über den von Ruh aufgezeigten Weg ergeben, nämlich über den Kontext des Tones insgesamt. Die Problematik Spruch – Lied ist bekannt, und zwar terminologisch wie inhaltlich. Tervooren fasst zusammen, dass der Spruch gesungene, einstrophige Dichtung mit dem thematischen Kern Weisdichtung ist; „Seine Strophen besitzen eine relative Geschlossenheit. Sie tendieren von Anfang an zu *mehrstrophigen* Verbänden, geben allerdings die Existenzform der Einzelstrophen nie ganz auf.“⁵⁷ Bei Walther sind derartige Strophenverbände in ihrem inneren Zusammenhalt durchaus verschieden einzuschätzen, doch es fallen mehrere Töne mit besonderem, überdurchschnittlichen Gefüge auf, allen voran der Reichston etwa, doch auch Ottenton und andere; man bezeichnet sie als

⁵⁴ Kurt Ruh, Mittelhochdeutsche Spruchdichtung als gattungsgeschichtliches Problem, in: DVjS 42 (1968), 309–324, hier S. 313.

⁵⁵ Ruh (Anm. 54), S. 313, Anm. 17.

⁵⁶ Man entschuldige, dass ich das weder verifiziert noch recherchiert habe.

⁵⁷ Tervooren (Anm. 14), S. 85, Hervorhebung Tervooren.

Spruchlieder.⁵⁸ Der Atzespruch genügt zwar der definierten Geschlossenheit bestens, er erzählt mit Auslöser und Handlungsgang eine Geschichte, die mit einer Pointe abgerundet wird und per se keiner weiteren Erklärung bedarf, doch eröffnet die Einbeziehung der beiden anderen Sprüche weitere Verstehensbezüge. Für Scholz ist der Atzeton, „da seine Strophen vermutlich in einem Zug entstanden sind, in noch höherem Maß als der Reichston ein Beispiel für die tendenzielle Liedhaftigkeit einer Sangspruchreihe.“⁵⁹ Die unbestreitbare Einheit der drei Sprüche des Tones tangiert ihre gleichzeitige Eigenständigkeit nicht.⁶⁰

Im ersten Spruch des Tones (nach Hs. C) wird der gärtnerische Rat erteilt, die Pflanzen gut zu umhegen, Unkraut auszureißen und Dornen zu entfernen (103,13):

*Swâ quoter hande wurzen sint
in einem grüenen garten
beklîben, die sol ein wîser man
niht lâzen unbehuot.
er sol in spîlen vor als ein kint,
mit ougen weide zarten.
dâ lît gelust des herzen an
und gît ouch hôhen muot.
sî bæse unkrût dar under,
daz breche er âz besunder
(lât erz, daz ist ein wunder),
und merke ob sich ein dorn
mit kûndekeit dar breite,
daz er den furder leite
von sîner arebeite.
si ist anders gar verlorn.*

„Die Gartenallegorie hat die verhüllende Sprechweise der Gnomik, ist respektvoller Herrendienst und Herrenmahnung (Subjekt *wîser man*)“, ⁶¹ womit für Kurt Ruh die erste Stufe dessen abgehandelt ist, was Walther im und mit dem Atzeton „wie in einem Modell“ ablesbar macht, nämlich die Möglichkeiten seiner Spruch-

⁵⁸ Vgl. z. B. auch Silvia Ranawake, Spruchlieder. Untersuchung zur Frage der lyrischen Gattungen am Beispiel von Walthers Kreuzzugsdichtung, in: Cyril Edwards/Ernst Hellgardt/Norbert H. Ott (Hgg.), Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991, Tübingen 1996, S. 67–79.

⁵⁹ Scholz (Anm. 12), S. 69.

⁶⁰ Doch noch ein allerletzter Vergleich mit der Rockmusik: Waren bis Mitte der 60er-Jahre Langspielplatten hauptsächlich Sammlungen von vorher bereits erschienenen Singles zusammen mit ein paar Neueinspielungen, so wird nun – als erstes Beispiel wird ‚Sgt. Pepper’s lonely Hearts Club Band‘, 1967, von den Beatles gehandelt – ein bewusst intertextuell gestaltetes Produkt mit Anfang und Ende, ästhetisch gewählten Übergängen oder Kontrasten, thematischen Verbindungen usf. geschaffen; man sprach damals vom Konzeptalbum. Bis heute entspricht eine Vielzahl von Produktionen genau diesem Ideal. Das mit dem Liedspruch vergleichbare Element liegt darin, dass jeder Song alleine als eigenständiges Lied abrufbar bleibt, in der Gesamtheit des Tonträgers aber eine andere Qualität erreicht bzw. eine weitere Rezeptionsebene eröffnet.

⁶¹ Ruh (Anm. 54), S. 313.

dichtung.⁶² Festgehalten sei, dass – wie 104,7 in seiner extremen Subjektivität – der ‚gärtnerische Rat‘ im Gesamtwerk in seiner ausgeprägten Rückbindung an die Tradition ebenfalls isoliert erscheint (und für mich in seiner überkorrekten Bravheit auch langweilig: der Bohnenspruch 17,25 ist witziger, die Belehrungen im König Friedrichs-Ton sind ausgesuchter etc.). Hat die Einzelstrophe als Exemplum zwar geradezu universellen Charakter, so gewinnt sie doch ungemein, wenn sie retrospektiv von dem zweiten Spruch her gelesen wird und erlangt noch zusätzliche autoritative Bestätigung, wenn nämlich der ‚wissende‘ Spruchdichter nun auf das menschliche Unkraut bei Hofe stößt (103,29).

*Uns irret einer hande diet!
 der uns die furder tæte,
 sô möht ein wol gezogener man
 ze hove haben die stat.
 die lâzent sîn ze spruche niet:
 ir drüzzel der ist so dræte,
 kunde er swaz ieman guotes kann,
 daz hulfe niht ein blat.
 ‚ich und ein ander tõe,
 wir dænen in sîn ôre,
 daz nie kein mûnch ze kôre
 sô sære mē geschrei!
 gefüeges mannes dænen,
 daz sol man wol beschænen,
 mûget des mannes hænen.
 hie gêt diu rede enzwei.*

Nach der versteckten Erzählinstanz (kein Ich) des Garten-Spruchs, tritt uns hier Walther scheinths als der gewohnte Hofkritiker entgegen, der dem Publikum mit dem einleitenden *Uns* eine Brücke baut, von wo aus er seine bekannten Bissigkeiten wie *drüzzel* auf die Störenfriede am thüringischen Hof schleudert – oder doch nicht? Es muss auffallen, dass sich der Erzähler das Ich geradezu versagt und es für den auftretenden Toren reserviert! Abermals tritt uns kein unmittelbares Walther-Ich entgegen, und die flinken Schnauzen lassen denn auch nicht ihn, Walther, nicht zu Wort kommen, sondern abermals den vorgeschobenen *wol gezogenen man*! Man beachte auch das Ende: Das Singen des gebildeten Mannes soll *man* schön finden. Kann man angesichts dieses Zurücktretens (-haltens?) des individualisierenden Walther-Ichs wirklich davon sprechen, dass hier die „Stillage von Walthers politischen Sprüchen im Herrendienst mit Anklage und Aufforderung“ erreicht ist?⁶³

Eine Erklärungsmöglichkeit, dass das verhüllte Sänger-Ich der Gartenallegorie weitergeführt wird um das Walther-Ich im finalen Atzespruch noch gesteigerter erscheinen zu lassen, befriedigt mich nicht, dann schon eher die Beobachtung, dass

⁶² Ebda.

⁶³ Ebda.

in 103,29 nicht nur *über* schönes Singen vs. Verhöhnung gesprochen wird, sondern dass es auch durchgeführt wird – wobei das vornehme *man* dem erzählenden Walther zukäme, das Geschrei der Toren mit dem Ich verbunden würde. Die beiden Schreihälse verwirren mich auch inhaltlich: Warum sind es gerade zwei (und nicht viele, nicht einer)? Das mit dem Vers *ich und ein ander tōre* angerissene erwartete logische Bild, dass eben einer links und einer rechts ins Ohr brüllt, erfüllt sich gerade nicht, denn *wir dænen in sîn ôre*, eben auf *einer* Seite in *ein* Ohr! – und dafür nur metrische oder reimtechnische Gründe anzuführen, würde Walther wohl nicht gerecht werden. Zu guter letzt noch der scheinbar so klare Schlussvers: Was soll *hie gêt diu rede enzwei* hier bedeuten? Den Möglichkeiten an interpretierenden Paraphrasen sind keine Grenzen gesetzt: ‚Aber jetzt genug davon‘ (weil es ohnehin selbstverständlich ist), ‚Hier hört sich aber alles auf‘, ‚Jetzt halte ich lieber den Mund‘ (um nicht noch mehr schimpfen zu müssen), ‚Daran scheiden sich die Geister‘ (weil es am Hof eben auch die Unverständigen gibt) usw.

Die Beobachtungen, dass „sich im Gedankenaufbau ein folgerichtiges Fortschreiten vom Allgemeinen zum Besonderen (zeigt), ablesbar auch an der Verwendung des Personalpronomens“⁶⁴ sind grundsätzlich richtig, doch s. o., auch zu relativieren. Aber muss/darf aus der Konkretisierungsrichtung der Spruchreihe hin zum thüringischen Hof auch abgeleitet werden, dass im Atzespruch „das Ich nicht rollenhaft zu sein (scheint)“, also den persönlich-individuellen und historischen Walther vorführt?⁶⁵ Vor dem Hintergrund der referierten Forschungsergebnisse (bes. Wenzel, Ortmann, Brandt, s. o.), die den potentiellen Raum eines neuen Ich-Sprechens im Kontext von Reflexion der eigenen Sängerrolle, *milte*-Thematik und Vereinzeln erweisen konnten, müsste der Atze-Spruch trotz seiner augenscheinlichen Individualisierung herausfallen. Was aber, wenn es die Möglichkeit einer darüberliegenden Interpretationsebene gibt, die das Ich des Atze-Spruchs nicht zwingend mit Walther gleichsetzt?

Neben der fraglos beabsichtigten Steigerung der Sangspruchreihe eröffnet *Uns irret einer hande diet* (103,29) aber auch eine achsige Lesart; genauer, das darin enthaltene Bild der Ohren. Versteht man 103,29 als deiktisches Steuerungssegment, so regelt es nicht nur die Konkretisierung vom Gartenspruch zur Hofkritik, sondern offenbart anaphorisch das, was eben zu hören war, nämlich den Spruch 103,13 selbst, als *gefüeges mannes dænen!* Ist für diese leisen und weisen Töne (meinetwegen) das linke Ohr nötig, so brüllen auf der rechten Seite zwei Toren in das andere. Zwei sind es deshalb, weil immer zwei zu einem Streit gehören, speziell zu einem Gerichtsstreit. Kataphorisch verweist damit das so massiv in den Vordergrund gestellte Ich des 9. Verses (*ich und ein ander tōre*) auf das kommende Ich des Atze-Spruches. 104,7 ist, so gelesen, als Ganzes das närrisch-groteske Geschrei um erschossene Pferde und abgebissene Finger – also nicht unbedingt Walthers persön-

⁶⁴ Scholz (Anm. 12), S. 69.

⁶⁵ Ebda.

liches Geschrei, sondern das von Atzes Prozessgegner!⁶⁶ Die relative Isoliertheit von Gartenallegorie und Atzespruch, betrachtet man sie in ihrer legitimen Existenz als Einzelstropfen, erklärt sich also aus ihrer Funktionalität als Extrembeispiele des Singens im Spruchverband selbst (bewusst salopp könnte man formulieren: brav vs. böse), was nun wiederum die Sangspruchreihe 103,13, 103,29 und 104,7 als komplex vernetzten Text insgesamt der Thematik des richtigen Singens und der Reflexion über das eigene Sängers-Sein zuordnet. Auf dieser Ebene darf nach dem individuellen Autor Walther gesucht werden, nicht isoliert bei Atze. Wir finden ihn nicht nur als Sänger, der (103,13) die traditionellen Vorgaben beherrscht, sondern sie auch selbstbewusst in ein Rollenspiel einbaut, das auch die extreme Gegenposition der Individualisierung erschließt (104,7). Kein Zufall kann es sein, dass allein *Uns irret einer hande diet* die Reihe steuert (ohne die Strophe gäbe es keinen erkennbaren Zusammenhang von Garten- und Atzespruch!), wo mit Hofkritik in Kombination mit Sangesreflexion (und ohne auf Derbheiten – *drüzzel* – zu verzichten!) doch ein ‚typischer‘ Spruch vorliegt. Für das vieldeutige *hie gêt diu rede enzwei* ergibt sich schließlich eine weitere Interpretationsmöglichkeit, wenn man den Vers auf das Spruchlied als Ganzes bezieht: Hier, in und mit dem zweiten Spruch wird die Strophenreihe, die *rede*, getrennt und geteilt, was abermals 103,29 als wahren Kopf des Tones kennzeichnet – noch dazu als Kopf mit zwei Ohren, die auch noch so weit auseinanderliegende Positionen des Sanges hören und richtig zu beurteilen wissen.

Das Motivmaterial rund um die „ungezogenen Kläffer“⁶⁷ samt Verunglimpfung der Mönche, im Atzespruch natürlich mit dem erschossenen Pferd, dem abgebissenen Finger oder den verdoppelt erhobenen Schwurhänden verdient das Wort dramatisch, genauso wie auch die bekannte Verspottung Atzes im dialogischen sog. zweiten Atzespruch (82,11) des Leopoldstons (v. 10 f.):

*im gêt diu ougen umbe als einem affen,
er ist als ein guggaldei geschaffen.*

Kein Wunder, dass Schweikle in seinem Kommentar zu 82,11 auch schauspielerische Worte findet: „Walther inszeniert hier einen kleinen Sketch, er spricht hier – anders als in 104,7 – in der *fingierten Rolle* eines Herrn, der seinem Knappen gegenüber einen Scherz macht.“⁶⁸ Abgesehen von allen Spekulationen über eine tatsächliche Atze-Auftritt Walthers (unsere Deutung des Atzetons würde eine szenisch orientierte Aufführung sogar unterstreichen), so liegen Momente auf der Hand, die

⁶⁶ Es wäre den Versuch wert, die erzähltechnische Begrifflichkeit Gérard Genettes auf die möglichen Rollenpositionen anzuwenden: Die – bei separater Analyse – autodiegetische Erzählinstanz des Atzespruchs wird aus dem Steuerungsblickwinkel von 103,29 zur Figurenrede, untergeordnet dem homodiegetischen Erzähler der Hofkritik etc.

⁶⁷ Pfeiffer/Bartsch (Anm. 19), S. 231.

⁶⁸ Schweikle (Anm. 3), Bd. 1, S. 480.

man kabarettistisch nennen könnte,⁶⁹ was abschließend zur Frage des Realitätsgehalts zurückführt (der mir nur bedingt am Herzen liegt). Die Gemeinsamkeiten der beiden Atze-Sprüche liegen im Fehlen eines Reittieres/Pferdes und in einem körperlichen Gebrechen Atzes, worin wohl der historische Kern stecken mag (sicher ist freilich nicht einmal das, s. o. Mohr). Schon dass der Finger abgebissen wurde (während die Verletzung von einem Unfall stammt etc.), kann den ursprünglichen Witz ausgemacht haben, auch das Erschießen des (vielleicht sonstwie um- oder abhanden gekommenen) Pferdes ist vielleicht schon Konstruktion usw. Um diese Dinge gewusst hat möglicherweise mancher unmittelbare, reale Rezipient, aber wohl schon nicht einmal jeder. In der Diskussion während des Symposions hat Manfred Kern daher auch mit Recht darauf hingewiesen, dass die Rezipienten schon wenige Jahre später und an anderen Orten diesbezüglich vor denselben Interpretationsproblemen gestanden sind wie wir.

⁶⁹ Ich habe vor Jahren (in einem einführenden Vortrag und ohne nähere Begründung) zu 104,7 gemeint: „Muss es wirklich Walther sein, der hier zu uns spricht und von einem persönlichen Erlebnis erzählt? Mir schiene es genauso denkbar, dass Walther ein lyrisches Ich aufbaute, mit dem er in eine Rolle schlüpfte und kabarettistisch einen kleinen lokalen Skandal nachspielen konnte“; Günter Zimmermann, *Mittelhochdeutsche Literatur im Waldviertel*. Zugleich eine Einführung in die deutsche Lyrik des Mittelalters, in: *Das Waldviertel* 40 (1991), Heft 4, S. 318–337, hier S. 331.

