

Kombinationslogik

Zu Walthers ‚Palästinalied‘

1

Das sogenannte ‚Palästinalied‘ (L 14,38) ist das am häufigsten überlieferte Lied Walthers von der Vogelweide.¹ Eine Sonderstellung hat es auch, weil es in den Münsterschen Fragmenten mit einer „vollständige[n], lesbare[n], mit dem originalen Text überlieferte[n] Melodie Walthers“ ausgestattet ist.² Thomas Bein setzt in seiner Walther-Ausgabe nicht weniger als fünf Fassungen an;³ hinzukommt eine Einzelstrophe im selben Ton, jedoch mit anderer Thematik und Gattungszugehörigkeit (F), sowie die einzeln in den *Carmina Burana* (M) überlieferte Eingangsstrophe. Die in F bzw. M überlieferten Texte bleiben hier beiseite, der eine, weil er denselben Ton offenbar im Rahmen einer anderen Gattung (Minnesang) benutzt, der andere, weil er zu einer Reihe „einzelne[r] deutsche[r] Liedstrophen ohne Namen [gehört], in der Regel im Anschluß an ein lateinisches Lied gleichen Tons“.⁴

Die mehrstrophigen Fassungen gelten als Kreuzlied.⁵ Es handelt sich um einen siebenstrophigen Text in Hs. A, einen sechsstrophigen in Hs. B, einen neunstrophigen in Hs. C, zu dem später noch zwei zusätzliche Strophen nachgetragen werden, einen gleichfalls elfstrophigen in Hs. E, wo die beiden nachgetragenen Strophen einfach an die neun Strophen von C angehängt werden, und einen zwölfstrophigen in Hs. Z, wo eine der nachgetragenen Strophen an neunter Stelle eingefügt ist, die andere ans Ende gesetzt. Die Reihenfolge der Strophen differiert in den einzelnen Fassungen, während der Text der allen oder mehreren Fassungen gemeinsamen Strophen verhältnismäßig fest ist. Die Varianten, die es auch hier gibt, diskutiere ich im Folgenden nicht.⁶

1 Die ältere Forschungsgeschichte bei Schupp 1964, 102–110.

2 Brunner 1963, 195. Zur Diskussion der musikalischen Gestalt vgl. die bei Stolz 2015, 235, angegebene Literatur.

3 Walther von der Vogelweide, *Leich, Lieder, Sangsprüche*, hrsg. von Bein 2013, 30–50 (im Folgenden abkürzt als L).

4 Ebd., XXXVII.

5 Zur Diskussion Hope 2019, 13–15.

6 Natürlich werden auch andere Beobachtungen zu überprüfen sein – ist die Metrik intakt, sind die Reime rein, die Formulierungen klar –, auf Grund derer für Echtheit oder Unechtheit plädiert werden kann. In der Überlieferung der einzelnen Fassungen gibt es Fehler: Der Schlussvers der dritten Strophe in A ist in der Handschrift verderbt und muss konjiziert werden; in der dritten und vierten Strophe von B fehlt jeweils einmal das finite Verb; in E ist der erste Vers von L 16,29 verstümmelt; in der A-Fassung dieser Strophe stehen die Juden an erster Stelle, in der übrigen Überlieferung die Christen. Aber davon unberührt ist die Tatsache, dass nebeneinander mehrere Konfigurationen von Strophen bestehen. Ihnen gilt im Folgenden die Aufmerksamkeit.

Die Überlieferung bietet ein verwirrendes Bild. Das Lied hat zwischen sechs und zwölf Strophen. Die Strophenfolge ist jedes Mal eine andere. Schon zwischen A, B und C werden Strophen ausgetauscht, hinzugefügt und weggelassen. Es gibt mindestens drei vagierende Strophen, die beiden nachgetragenen in C (die durchweg für echt befunden wurden) und die für unecht angesehene Strophe L 138,1, die nur in der Würzburger Handschrift E und im Münsterer Bruchstück Z überliefert ist. Hinter den Handschriften C, E und Z scheint ein Sammlerinteresse zu stehen, das bemüht ist, möglichst viele Strophen eines Tons zusammenzustellen. Vor allem in C stellt sich dieser Eindruck durch den Nachtrag ein.

Die divergierende Überlieferung lässt dieses Lied als Prototyp mittelalterlicher Lyrik erscheinen, die in wesentlichen Punkten von Lyrik der Moderne abweicht. In der Performanz konnten die Liedtexte im Wortlaut, aber auch in Strophenbestand und in der Reihenfolge der Strophen differieren. Die schriftliche Aufzeichnung bildet dies zum Teil ab, wobei allerdings keine sicheren Aussagen über das Verhältnis von Vortrag und Schrift zu machen sind. Es ist weder gesagt, dass alle Strophen auf Walther zurückgehen, noch dass die jeweilige Strophenkombination Walthers Werk ist. Auch lassen sich die aufgezeichneten Texte nicht als Zeugnisse von Aufführungen verstehen. Im Gegenteil bezeugt Handschrift C, dass manche Strophen erst nachträglich dem Schreiber zur Kenntnis gelangten, also auf eine abweichende Aufführungspraxis oder eine abweichende Aufzeichnung weisen. Die Handschriften E und Z zeigen, dass die Nachträge aus möglicherweise anderen Performanzsituationen bei späteren Aufzeichnungen der Strophenfolge einfach angehängt oder sogar in sie integriert wurden. Das Lied ist in der überlieferten Gestalt jedenfalls in den drei letzten Handschriften ein Sammlungsprodukt. Ob man seine Gestalt in A und B sowie die nicht ergänzte Fassung in C als geschlossenen Text, evtl. für eine Aufführung bestimmt, auffassen darf, ist unsicher.

Die ältere Forschung hat sich bemüht, die Versionen der einzelnen Handschriften auf einen gemeinsamen Ursprung zurückzuführen, einen ‚originalen‘ Zustand, der durch Zusätze und Lücken verderbt wurde, und hat für einen der überlieferten Texte – diesen u. U. zurechtstutzend – plädiert. Das ist nur um den Preis des Ausblendens der restlichen Überlieferung möglich. Die jüngere Forschung lässt dagegen die überlieferten Texte, ohne zwischen ihnen zu entscheiden, einfach nebeneinanderstehen. Das ist ebenso unbefriedigend, denn was möglicherweise auf Zufälle der Überlieferungssituation zurückgeht, wird dadurch kanonisiert als eine der gültigen Versionen, in denen Walther das Lied vorgetragen hat.

Mir scheint eine Zwischenlösung erforderlich, die in der Varianz das verbindende poetische Prinzip aufspürt, das unterschiedliche Realisationen zulässt, wobei zunächst einmal offenbleiben kann, ob man alle Varianten mit dem Autornamen Walther versehen muss. Das Lied enthält in allen seinen Fassungen eine bestimmte Konstellation von

drei Komponenten.⁷ Sie wird mit dem Namen Walther verbunden, wie immer sie im konkreten Fall ausgestaltet sein mag. Diese Komponenten kommen in allen überlieferten Texten vor. Sie sind der Kern des Liedes. Die Expansion der Komponenten und die Art und Weise ihrer Verknüpfung aber variieren.

2

Das auf den ersten Blick verwirrende Bild der Überlieferung wird übersichtlicher, wenn man diese drei Komponenten betrachtet. Sie sollen an der Fassung A verdeutlicht werden. Das Lied besteht aus drei thematischen Blöcken:

- I die wirkliche oder imaginierte Begegnung eines Sprecher-*Ichs* mit dem Heiligen Land und seinen Wundern;
- II das Heilige Land als Schauplatz der Heilsgeschichte;
- III das Heilige Land als *unser*, der Christenheit, Erbe, das es gegen die Ansprüche anderer Religionen zu verteidigen gilt.

Der Block II wird noch einmal unterteilt in:

- IIa das Heilige Land als Schauplatz des Lebens Jesu auf Erden;
- IIb das Heilige Land als Schauplatz des Eschaton des Weltgerichts.

Die drei Komplexe hängen eng zusammen. Eine für Walthers Lyrik typische Ich-Aussage eröffnet das Lied (I). Sie muss so wenig wie sonst individuell-biographisch verstanden werden, schließt ein solches Verständnis freilich auch nicht völlig aus. Im und durch das Heilige Land kommt der Christ mit Jesus Christus in Berührung. Das Heilige Land ermöglicht wie eine Berührungsreliquie eine geradezu körperliche Nähe zum Erlöser: Das Land wurde von den Füßen des Erlösers berührt; Heil wird körperlich erfahren. Der nächste Komplex (IIa + b) begründet diese Auszeichnung des Heiligen Landes vor allen anderen Ländern mit der Heilsgeschichte, deren Schauplatz es war. Hier wurde die Erlösung Wirklichkeit. Das Heilige Land wird auch der Schauplatz des jüngsten Gerichtes sein. Der dritte Komplex ersetzt *ich* durch *wir*, den einzelnen Christen durch die Christenheit, und er leitet aus der Heilsgeschichte ‚unseren‘ Rechtsanspruch auf das Land ab.

Den drei (vier) thematischen Komplexen entsprechen drei voneinander abgehobene Sprechakte. Zunächst wird eine persönliche Erfahrung artikuliert, die Erfahrung im Heiligen Land ans Ziel gekommen zu sein. Dann wird erzählt, was im Heiligen Land vorgefallen ist und noch vorfallen wird. Am Ende wird ein Rechtsanspruch formuliert,

⁷ Stolz 2015, 227, betrachtet als „Liedkern“ die Strophenfolge in A. Dieser Kern lässt sich noch weiter auf die gemeinsame Konstellation reduzieren, die allen Fassungen gemeinsam ist und auch Handschriften betrifft, die A nicht nur erweitern, sondern auch reduzieren (L 15,13 fehlt in B).

die Forderung, dass das Heilige Land den Christen gehört. Die Sprecher-Instanz ist ein exemplarisches Ich bzw. ein kollektives Wir. Im zweiten und dritten Block ist es der Christ, der durch Leiden und Sterben Jesu erlöst ist und deshalb das Heilige Land als ‚sein‘ Land betrachten darf. Diese Besetzung der Sprecherinstanz macht zusätzlich wahrscheinlich, dass auch im ersten Block nicht ein kontingentes Individuum spricht, sondern ‚der Christ‘, der seine Erfahrung für alle Christen formuliert.

Diese drei Komplexe sind in den fünf Handschriften unterschiedlich und an unterschiedlicher Stelle vertreten, erscheinen in unterschiedlicher Reihenfolge und sind unterschiedlich weit expandiert.⁸ A hat die Folge I (anderthalb Strophen)⁹ – IIa + b (viereinhalb Strophen) – III (eine Strophe). In B folgen I (eine Strophe) – III (eine Strophe) – IIa + b (vier Strophen, zwei in IIa¹⁰ und zwei in IIb¹¹; IIa ist also verkürzt, IIb verdoppelt). C reiht I (anderthalb Strophen) – IIa + b (sechseinhalb Strophen)¹² – III (eine Strophe); am unteren Rand sind zwei weitere Strophen eingetragen, von denen die zweite zu IIa gehört, die erste aber eine Art Geleitstrophe für das ganze Lied darstellt, die eine andere Sprechsituation als die übrigen Strophen voraussetzt. Sie kündigt an, den Sinn des Textes aufzuschließen zu wollen, und zieht das Fazit: alle *wunder* (L 16,26), die Gott mit der Welt beging, nahmen in diesem Land ihren Ausgang und endeten hier.

E expandiert Block I (zweieinhalb Strophen)¹³, bringt dann IIa (dreieinhalb Strophen)¹⁴, dann III (eine Strophe), dann IIb (zwei Strophen) und hängt die in C nachgetragenen Strophen einfach an, in der Reihenfolge, in der sie in C verzeichnet sind, d. h. die zu IIa gehörende Strophe XI steht von diesem Block isoliert da; die ‚Geleitstrophe‘ erscheint an vorletzter Stelle.¹⁵ In Z scheint die Strophenfolge vollends verwirrt: I (anderthalb Strophen)¹⁶ – III (eine Strophe) – I (eine weitere Strophe)¹⁷ – IIa + b (sieben Strophen)¹⁸ – die Geleitstrophe.

⁸ Schon Kuhn 1935, 2–4, hatte auf Verdoppelungen einzelner Themen hingewiesen.

⁹ Der Aufgesang gehört noch zu I; im Abgesang beginnt IIa.

¹⁰ Darunter mit L 15,20 eine in A fehlende; dagegen fehlen die Strophen L 15,6 und L 15,13.

¹¹ Ich zähle die Strophe *Unserre lantrehtere tihten* (L 16,15, nach B) zum Block des Weltgerichts, weil sie dessen Unvergleichbarkeit mit irdischer Rechtspflege betont. Insofern kann ich in der Strophe keine Kritik an zeitgenössischer Rechtspflege erkennen.

¹² In IIa die dreieinhalb Strophen von A plus die in B hinzukommende Strophe L 15,20, in IIb wie B zwei Strophen zum Jüngsten Gericht.

¹³ Die in E hinzutretende Strophe L 138,1 wiederholt wie L 14,38 das Staunen über die Wunder des Heiligen Landes (I). Doch leitet diese Strophe auch zur Thematik von III über, weil auch von der Abgrenzung der christlichen *ê* (L 138,5) von den Juden die Rede ist.

¹⁴ Wie in A fehlt aus dem IIa-Komplex die Strophe L 15,20.

¹⁵ Sie setzt nicht mehr die Präsenzerfahrung des Heiligen Landes voraus: Was damals – zur Zeit Jesu – *dort* (L 16,28) geschah, das vollendet sich gegenwärtig (*endet hie*, L 16,28).

¹⁶ In der zweiten Strophe setzt im Abgesang schon Block IIa ein, der erst in der fünften Strophe (L 15,13) fortgesetzt wird.

¹⁷ Dass L 138,1 vagiert, spricht für einen Nachtrag. Thematisch gehört sie zur Eingangsstrophe, wobei sie wie diese eine persönliche Begegnung mit dem Heiligen Land voraussetzt (*hie*, L 138,2).

¹⁸ Die Strophen über das Jüngste Gericht sind vertauscht.

Diese pedantische Aufzählung ist erforderlich, um die scheinbare Beliebigkeit von Strophenbestand und Anordnung bei durchweg konstanter Basiskonstellatation zu zeigen. Unterschiedlich ausführlich werden besonders die Stationen der Heilsgeschichte genannt. Zu I tritt die (unechte?) Strophe L 138,1 hinzu, während III auf eine Strophe beschränkt bleibt, deren Stellung jedoch stark variiert. Eine verbindliche Reihenfolge zeichnet sich in den Handschriften nicht ab. Die in C hinzukommende, in E und Z angehängte ‚Geleitstrophe‘ setzt eine andere Sprechsituation als die übrigen Strophen voraus; sie wendet sich auf das gesamte Lied zurück und stellt es in einen neuen Kontext:

*Swaz got [...]
mit der welte ie begie,
daz huob sich dort und endet hie. (L 16,26–28, nach C)¹⁹*

Sie zeigt, dass das Lied eine eventuelle Anlassgebundenheit überdauerte. Die andere Zusatzstrophe belegt die schon in A und B und dem Kernbestand von C bezeugten Expansionsmöglichkeiten der Heilsgeschichte.

Die drei späten Handschriften haben einen aufgeschwellten Strophenbestand und eine wechselnde Strophenordnung. Die nachgetragenen Strophen in C waren dem Schreiber zunächst unbekannt. Beide Strophen müssen – vermutlich nicht isoliert, sondern in einem Liedganzen – zirkuliert haben. Sie scheinen nicht beliebige Zudichtungen, sondern fügen sich, die zweite deutlicher als die erste, der Formlogik des Liedes ein und könnten neben oder statt der in A und B überlieferten Strophen gestanden haben. Wo ihr Platz war und ob sie einzelne Strophen ersetzten, ist nicht mehr festzustellen; der Schreiber von C verzichtet darauf, einen Vorschlag zu machen, ob und wie sie in seine Strophenfolge einzufügen sind. Es muss aber eine oder mehrere Fassung(en) des Liedes gegeben haben, die die Nachtragstrophen enthielt(en).

Die zehn Strophen von Fassung E entsprechen bis auf eine dem Bestand von C. Der Eingangsstrophe folgt aber zusätzlich eine Strophe (L 138,1), die die Rede über die Wunder des Landes fortsetzt (*Mê dann tusernt hundert wunder*); sie gilt als unecht. Denkt man von der Basiskonstellatation her, dann ist das zweifelhaft, denn sie setzt Block I fort, bevor das Lied in der folgenden Strophe, wie üblich, in den Preis des Landes als Ort der Heilsgeschichte einschwenkt. Die Strophe über die 40 Tage nach der Auferstehung und die Aussendung des Heiligen Geistes andererseits ist zusammen mit der anderen in C nachgetragenen Strophe einfach an den Schluss des Liedes angefügt. An einem narrativen oder diskursiven Zusammenhang der Strophen bestand offenbar kein Interesse. Mitten in den zweiten Block (die Heilsgeschichte) ist die *altercatio* (*Cristen, juden ...*; L 16,29) eingeschaltet. Sie ist nicht mehr Fazit des Liedes, sondern zwischen IIa und IIb, zwischen die Geschichte der Erlösung und dem Weltgericht gestellt.

¹⁹ In C und E ist die Strophe verstümmelt. Bein stellt sie nach Z her. In Z ist der Gegensatz zwischen *dort* und *hie* aufgelöst (*hie* – *hie*, L 16,26 und 28), Z imaginiert Präsenzerfahrung.

Auch Z zeigt, dass weder ein narrativer noch ein diskursiver Zusammenhang das entscheidende Merkmal des Liedes ist. Die zwei Strophen zum Jüngsten Gericht sind in der Reihenfolge vertauscht. Die Ordnung trennt nicht mehr zwischen den Blöcken, sondern verschachtelt die thematischen Komplexe. Nach den beiden Eingangsstrophen (I und IIa wie in A und C) wird die begonnene Reihung der Stationen der Heilsgeschichte zunächst unterbrochen,²⁰ um den Rechtsanspruch auf das Heilige Land (*Kristen, juden unde heiden*; L 16,29) vorzubringen (III). Es folgt die für unecht erklärte Strophe über die 100.000 Wunder in diesem Land (L 138,1), bevor die restlichen Stationen der Heilsgeschichte aufgezählt werden, jetzt in der richtigen Reihenfolge mit der Himmelfahrtstrophe am Ende. Die Geleitstrophe bildet den Abschluss, nachdem die andere in C nachgetragene Strophe L 16,29 schon vorher eingeschoben wurde.

3

Die Kombinations- und Expansionsmöglichkeiten, die in der Konstellation angelegt sind, sollen nacheinander im Detail durchgegangen werden.²¹ Die Forschung hat versucht, den kompositen Charakter des Textes abzuschleifen und auf verschiedene Weise eine gebildehafte Einheit aus den überlieferten Texten zu destillieren. Allein die Tatsache, dass alle Handschriften eine unterschiedliche Zahl und Auswahl von Strophen mit unterschiedlicher Tendenz enthalten, stellt aber eine gebildehafte Gültigkeit eines der handschriftlichen Texte in Frage, wie sie in verschiedenen Interpretationen des Liedes vorausgesetzt wurde. Ich hebe einige Versuche hervor, in der dispersen Überlieferung den lyrischen Gehalt des ‚Palästinaliedes‘ aufzufinden. Sie sind meist mit einer Option für eine bestimmte Fassung verbunden.

Am weitesten geht Volker Schupp, der die zwölfstrophige Fassung im Münsterer Fragment (Z) zugrunde legt und – Wilmanns/Michels folgend²² – eine „weitgehende Übereinstimmung“²³ des Liedes mit den *septem sigillae* des Glaubens in der geistlichen Literatur feststellt. Dazu muss er die einleitende Strophe L 14,38 (*Nû alrêst leb ich mir werde*), die Strophe L 16,29, die den Anspruch auf das Heilige Land formuliert (*Kristen, juden unde heiden*) und die resümehafte Geleitstrophe L 16,22 (*Nû lât iuch des nicht verdriezen*) „zunächst beiseite“ lassen und die verdoppelnde Strophe L 138,1 „mit der Demutsformel“ in ihrer Echtheit in Zweifel ziehen. „Die Berechtigung zu diesem

20 Die beiden Komplexe I und III, die auf die Gegenwart bezogen sind, werden zusammen der Heilsgeschichte vorangestellt. Die narrative Kohärenz von Block IIa scheint aufgebrochen. Die Geburt (L 15,10–12) müsste sich in der Taufe (L 15,13) fortsetzen, die erst drei Strophen später erscheint.

21 Erschwert ist das durch die Zählung der Lachmann-Ausgabe, da in die Strophenfolge von A Strophen aus anderen Handschriften eingeschoben und entsprechend gezählt sind. Ich folge trotzdem dieser Zählung, weil man an ihr die Vertauschung der Reihenfolge ablesen kann.

22 Wilmanns/Michels 1924, 95.

23 Schupp 1964, 129.

Schritte liegt in der Kohärenz der Reihe. [...] Sämtliche jetzt noch vorhandenen Strophenthemen finden ihre Entsprechungen“ in den *septem sigillae*.²⁴ Das ‚Palästinalied‘ folgt diesen also in seinem gedanklichen Aufbau. Dem Lied wird ein fester Plan unterlegt, der den Kern seiner Aussage enthält.

Mir kommt es nicht auf den Inhalt dieser Aussage an (tatsächlich weist Schupp auf zahlreiche Parallelen), sondern die implizite Voraussetzung, ursprünglich liege dem Lied ein kohärenter bestimmter Strukturplan zugrunde. „Die sieben Siegel sind die Grundlage der uns überkommenen Strophen, und zwar nicht in der wenig feststehenden Gestalt, in der sie die Kommentare aufzählen, sondern als verfestigte Reihe, als ‚geprägte Form‘.“²⁵ Diese Form ist aus der Überlieferung wiederherzustellen, in diesem Fall aus der spätesten²⁶ und in vielem isolierten Fassung. Das würde heute schon aus textkritischen Erwägungen ausgeschlossen, spiegelt aber die Erwartungen an die Kohärenz und Gestalthaftigkeit des lyrischen Gebildes. Die „Sieben-Siegel-Reihe“ ist sogar Echtheitskriterium für die „Urfassung“.²⁷ Darin steckt eine normative Auffassung von einem lyrischen Gebilde, das von einem Prinzip (einem Gedanken, Gefühl, einer Idee usw.) organisiert sein muss.

Zwar gibt es weiterhin Anhänger dieser These,²⁸ insgesamt gilt sie aber heute als obsolet.²⁹ Zu vage und oberflächlich sind die Ähnlichkeiten und ihre Verteilung auf die Strophen des Liedes. Die jüngeren Versuche sind textkritisch weniger anfechtbar, aber sie argumentieren ebenso mit einer narrativen und/oder diskursiven Einheit des Liedes. Im Zwang, eine gültige Gestalt aus den überlieferten Textfassungen zu gewinnen, hat sich die ältere Forschung bis hin zur Ausgabe von Christoph Cormeau meist für den Text in Hs. A entschieden, weil er am ehesten modernen Vorstellungen von Lyrik entgegenkommt: Das Lied scheint eine (individuelle oder kollektive) persönliche Erfahrung zu verdichten, das Bewusstsein, das Lebensziel erreicht zu haben. Die Gegenwart (Str. I und VII) umschließt die Vergangenheit (Jesu Erdenleben) und Zukunft (das Jüngste Gericht). Das Lied scheint Kriterien zu erfüllen, die moderner Lyrik abgelesen sind. Es ist „Einzelrede in Versen“, in der zitierten Form absolute, nicht situationsgebundene Rede; sogar die Hegel'sche Definition von Lyrik als „Sichaussprechen des Subjekts“ scheint *cum grano salis* zuzutreffen.³⁰

²⁴ Ebd., 129.

²⁵ Ebd., 129.

²⁶ Selbst die in C nachgetragene, in E angehängte und erst in Z ‚richtig‘ unter die heilsgeschichtlichen Ereignisse eingefügte Str. L 16,1 hält Schupp für echt, weil sie dem „Siegelplan“ angehört (Schupp 1964, 149; vgl. 149–152).

²⁷ Schupp 1964, 154. Schupp meint, eine Orientierung am sonstigen Leben Jesu hätte zu einer anderen Auswahl geführt, und es sei unwahrscheinlich, dass einzelne Anspielungen auf die Siegel von einem späteren Bearbeiter aufgefüllt worden seien.

²⁸ Kasten 1995, 1033.

²⁹ Willemsen 2006, 80: Keine der überlieferten Fassungen des Liedes bewahrt das Schema der Siegel.

³⁰ ‚Subjekt‘ hätte man hier als kollektives Subjekt zu verstehen. Alle obigen Definitionen zitiert nach Fricke/Stocker 2007, 498–499.

A setzt wie alle Handschriften programmatisch ein, mit einer Ich-Aussage, die eine wirkliche oder imaginierte persönliche Erfahrung artikuliert. Das Ich ist an seinem Sehnsuchtsort ‚angekommen‘ (*ich bin komen an die stat, | dâ got menschlichen trat*, L 15,4–5):

*Nu alrêst lebe ich mir werde,
sît min sündic ouge siht
daz hêre lant und och die erde,
dem man vil der êren giht.* (A, L 14,38–15,2)³¹

Das Lied formuliert eine religiöse Erfahrung, die alles Erlebte (*Schoene lant, rîch unde hêre | swaz ich der noch hân gesehen*, L 15,6–7) überbietet, das Eintreten zu Lebzeiten in den Raum, in dem die Geschichte der Erlösung stattfand und vollendet werden wird. Die Strophe setzt Präsenzerfahrung voraus.³² Diese Geschichte wird in den folgenden Strophen bis zum jüngsten Gericht erinnert (II–VI). In der letzten Strophe (VII) geht das Ich in einem kollektiven Wir auf: Die Heilsgeschichte begründet den Rechtsanspruch von ‚uns allen‘, ‚uns Christen‘ auf das Heilige Land.

Die Interpretation von Haubrichs sucht den Kairos des Liedes zu erfassen und legt den A-Text im Blick auf die Kreuzzugspolitik Kaiser Friedrichs II. 1229 aus.³³ Er betrachtet das Lied also als anlassbezogen, löst es aber vom besonderen Lebensschicksal Walthers ab und macht es zur Artikulation des kollektiven Kreuzzugserlebnisses. Es wirke jedoch über den Anlass hinaus. Die Fassungen der anderen Handschriften betrachtet er als Entaktualisierungen, d. h. als Varianten des Liedes, die seine ‚absolute‘ Geltung begründen.³⁴ Haubrichs berücksichtigt also die Varianz des Liedes. Der Wiedergebrauch des Textes rückt die Bezüge auf die besondere Situation in den Hintergrund. Das Lied hat zwar ein Datum, aber sein Kern ist eine theologische Aussage über den Christen in der Welt. Der Kreuzzug ist aus der Heilsgeschichte legitimiert. An sie wird in den folgenden Strophen erinnert. Er begründet den Rechtsanspruch der Christen auf das Heilige Land.

Nicht um die Interpretation der sieben Strophen im Zusammenhang der theologischen Debatte und der Kreuzzugspropaganda der Zeit geht es hier, sondern um die implizite Poetik des Liedes. Seine Schlüssigkeit verdankt sich der Schlüssigkeit von aktueller Erfahrung, Glaubensgewissheit, Zukunftserwartung und Rechtsanspruch. Haubrichs sieht darin einen „steigernden Argumentationsgang“, in dem alle Einzelaussagen dem einen Zweck unterworfen werden, der den Zielen der Palästinapolitik Friedrichs II. entspricht.³⁵ Die Strophen sind um ein Zentrum angeordnet. Dieses Zentrum ist die Strophe L 15,27 (Bein: IV), die von der Rückkehr des Menschensohnes in die göttliche Trinität spricht:

³¹ Ich folge beim folgenden Vergleich der Zählung der Lachmann-Ausgabe. Bein hat für jede Handschrift zusätzlich eine eigene Strophenzählung.

³² Stolz 2015, 237; vgl. ebd., 231, zur „Lokaldeixis“ *hie*, die in Z reduziert ist (ebd., 232).

³³ Haubrichs 1977, 31–34.

³⁴ Haubrichs 1977, 34–39. Dem widerspricht Nix 1995, 271–274.

³⁵ Haubrichs 1977, 31.

„Walther gelingt in der formalen und auch inhaltlichen Mitte seines Gedichts eine eindrucksvolle, selbständige Darstellung [...] der innigen Vereinigung der trinitarischen Personen.“³⁶

Seine Einheit erhält das Lied also einerseits als sukzessive, logisch aufeinander aufbauende Entfaltung eines Kerngedankens. Das kann Haubrichs zwar für die Tendenz der Basiskonstellation des Liedes (Erfahrung – Heilsgeschichte – Rechtsanspruch) plausibel machen, doch die Einzelaussagen gehen darin nicht auf; sie können, wie die übrige Überlieferung zeigt, zu anderen Argumentationsmustern um andere Argumentationskerne kombiniert werden. Wenn der Argumentationsgang so schlüssig wäre, könnte er nicht ohne Weiteres verändert und durch neue Elemente ergänzt werden. Vor allem aber ist die These der Anordnung des Liedes um das Zentrum einer theologischen Aussage an der Vorstellung von Lyrik als schriftsprachliches Gebilde orientiert. Das macht auch der Abdruck des Liedes auf S. 27 des Aufsatzes deutlich, in dem die Str. 1–3 und 5–7 symmetrisch um Str. 4 angeordnet sind. Diesen Eindruck kann nur das Schriftbild vermitteln. Im Vortrag ist die Mitte allein deshalb nicht wahrnehmbar, weil ungewiss ist, wie viele Strophen der ‚zentralen‘ Str. 4 noch folgen.³⁷ Haubrichs unterstellt damit Eigenschaften moderner Lyrik.

Christa Ortmann legt einen Text zugrunde, den es in der Überlieferung in dieser Form nicht gibt, nämlich „die fünf Strophen, die [Hugo] Kuhn zum Grundbestand des Liedes erklärt hat“.³⁸ Es sind die Strophen L 14,38, L 15,6, L 15,13, L 16,8 und L 16,29 (= A I, II, III, VI, VII). Sie behauptet damit keinen „fünfstrophigen Archetyp“,³⁹ gewissermaßen den Ausgangstyp der Textentwicklung, sondern nur eine „Grundstruktur“, an der „die produktiven Möglichkeiten“ aufzuzeigen sind, „wie sie in der Rezeption genutzt worden sind“.⁴⁰ Das ist der Preis dafür, dass sie das Lied durchgehend als Reflexion über *werdekeit* interpretieren kann.⁴¹ Ortmann geht es um ein zentrales Konzept Walthers, das in den fünf Strophen in seinen unterschiedlichen Aspekten betrachtet wird und auf das die übrigen Strophen hingeordnet werden. In diesem Gebilde hat ausgerechnet die für Haubrichs zentrale Strophe über die Trinität (*Hinnen vuor der sun zer helle*, L 15,27), die den theologischen Gehalt des Liedes verdichten soll, keinen Platz, denn sie trägt zu Walthers Werte-Diskussion nichts bei. Ortmanns Lektüre der fünf Strophen erschließt wesentliche Bedeutungsdimensionen des Textes, aber sie muss andere vernachlässigen, weil sie das Lied als Entfaltung einer Idee betrachtet, die sogar als Echtheitskriterium gilt. Die Echtheit der Strophen wird an der Schlüssigkeit des Gedan-

³⁶ Ebd., 29.

³⁷ Ebd., 27.

³⁸ Ortmann 2001, 60–61. Ortmann scheint selbst an dem Text zu zweifeln, wenn sie Joerg Schäfer zitiert, er sei „vielleicht doch zu schön, um wahr zu sein“ (ebd., 61).

³⁹ Ebd., 61, Anm. 10.

⁴⁰ Ebd., 61.

⁴¹ Zur Bedeutung von *werdekeit* für die Walther-Rolle und die Abgrenzung von *wirde* Ortmann 2001, 66–70.

kens gemessen. Reflexion über *werdekeit* ist mögliches Thema eines lyrischen Gedichts, doch geht Ortmann an der Überlieferung, damit an der Besonderheit mittelalterlicher Lieddichtung, vorbei.

In der neueren Forschung ist solch selektiver Umgang mit der Überlieferung nicht mehr möglich. Ingrid Kasten bringt in ihrer Ausgabe mittelalterlicher Lyrik daher nach C elf Strophen, die sie zum echten Bestand des Tones rechnet.⁴² Kasten folgt der Rekonstruktion von Kraus'.⁴³ Sie scheidet die Minnesang-Strophe (F) aus den *Carmina Burana* aus und die Strophe, die nur in den beiden späten Handschriften E und Z überliefert ist (L 138,1; E II = Z IV), aber fügt die in C nachgetragenen Strophen C X und XI (= L 16,22 und L 16,11) ein. Kasten setzt sie als zehnte bzw. siebte Strophe ein. Die siebte Strophe (‚Himmelfahrtstrophe‘) schließt die Strophen über Jesu Leben auf Erden ab und geht deshalb den Strophen über das Weltgericht voraus. Die Geleitsstrophe setzt sie als vorletzte, vor die das Lied ursprünglich abschließende Strophe L 16,29 (*Kristen, juden ...*). Damit hat sie zwei Schlussstrophen. Kasten versucht also zwar einerseits narrative Kohärenz in IIa + b herzustellen, muss aber andererseits, was die diskursive Schlüssigkeit betrifft, resignieren. Sie suggeriert, es handle sich um ein Textganzes, kann aber nicht erklären, wie sich die beiden Schlussstrophen zueinander verhalten.

Henry Hope legt die Fassung E zugrunde,⁴⁴ deren Gehalt er in der Selbsterkenntnis des reuigen Sünders in der Konfrontation mit dem *heiligen* Land fasst. Indizien sieht er schon in den Varianten des Liedbeginns (*Alrêrst sihe* [!] *ich mir werde*, | *sît mîn sündic ouge siht* | *daz heilige* [!] *lant ...*, L 14,38–15,1 nach E), dann durch Hervorhebungen, schließlich in der eigenartigen Schlussstellung der ‚Himmelfahrtstrophe‘, isoliert von den übrigen heilsgeschichtlichen Ereignissen. Er betrachtet ihr Nachklappen nicht als Fehler, sondern als Rückgriff auf die Thematik der ersten Strophe. „Dem reuigen Sünder der ersten Strophe wird hier abschließend der Beistand des Heiligen Geistes, *der uns bewar*, zugesagt und zwar in demselben ‚heiligen Land‘, welches das lyrische Ich in der ersten Strophe erblickt hatte.“⁴⁵ Wie immer man diese Interpretation beurteilt, sie schreibt dem Lied eine geschlossene Komposition, eine überlegte Anordnung und eine dominante Aussage zu.

Am wenigsten bemüht sich Meinolf Schumacher um ein einheitsstiftendes Prinzip. Das ist möglich, weil er primär nach einem Motiv im Text fragt, dem Orientdiskurs, und zeigt, wie dieser vollständig von theologischen Aussagen überblendet wird.⁴⁶ Er folgt dem Text, wie die Summe der Handschriften ihn bietet,⁴⁷ zitiert also auch die von Kasten ausgelassene Strophe L 138,1 aus E und Z, allerdings nicht integriert in Kastens Textganzes. Abgesehen davon wird aber auch von ihm der Eindruck

⁴² *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*, hrsg. von Kasten 1995, 510–515.

⁴³ Von Kraus 1935, 33–44.

⁴⁴ Hope 2019, 15–22.

⁴⁵ Ebd., 18.

⁴⁶ Schumacher 2007, 21–25.

⁴⁷ Ebd., 14–17.

eines zusammenhängenden Textes suggeriert, den er für den Orientdiskurs des Zeitalters der Kreuzzüge auswertet.

4

Unter verschiedenen Aspekten wird versucht, aus allen überlieferten Strophen einen diskursiven oder narrativen Zusammenhang des Liedes herzustellen. Das gelingt in den Strophensammlungen der späten Handschriften nur recht ungefähr, ist aber auch dort das Ziel. In der Nachfolge von Günther Schweikle geht die neuere Forschung von der Varianz der Texte in unterschiedlichen Performanzsituationen aus, die möglicherweise auf den Autor selbst, mindestens aber auf einen nachschaffenden Sänger zurückgehen.⁴⁸ Das ist inzwischen *communis opinio* und liegt auch Thomas Beins Walther-Ausgabe zugrunde, die alle Fassungen des Liedes in den Handschriften abdruckt. Doch die Performanz allein erklärt nicht die unterschiedlichen Kombinationen der Blöcke. Diese sind auf eine unterschiedliche Kombinationslogik zurückzuführen. Die Texte werden meist auf unterschiedliche Fassungen des Autors zurückgeführt („Produzentenvarianz“⁴⁹). Allerdings werden die unterschiedlichen Gestalten des Liedes in der Performanz nicht von den Handschriften abgebildet. Diese geben allenfalls Hinweise auf einen abweichenden Strophenbestand und eine abweichende Strophenordnung in verschiedenen Performanzsituationen. Welche konkret das jeweils sind, ist nicht mehr zu ermitteln. Für eine gelungene alternative Fassung gilt jedoch nach wie vor das Kriterium narrativer oder diskursiver Kohärenz. Ist es der Poetik mittelalterlicher Lieder angemessen?

Die variante Platzierung der Strophen erweckt Zweifel. Der Sammlungscharakter von E und Z, aber auch die Zusätze in C belegen eine sammelnde Überlieferung, der mehr als eine einzige Performanzsituation zugrunde lag. Aber auch A, B, und C (ohne die Zusätze) zeigen, dass Strophen ausgetauscht, ergänzt und anders angeordnet werden konnten, solange die Bedingung erfüllt war, dass sie alle zu einem der drei Blöcke der Basiskonstellation gehörten.⁵⁰ Begegnung mit den Wundern des Heiligen Landes, das Heilige Land als Ort der Heilsgeschichte, der Anspruch der Christen auf das Heilige Land.

Alle beginnen mit der Strophe L 14,38, in leicht variiertem Gestalt⁵¹ (in der Version von A: *Nû alrêst lebe ich mir werde*; von B: *Alrêst lebe ich mir vil werde*). Jeder der drei

48 Bei E vermutet Hope 2019, 16, sogar eine Kurzversion des Liedes, die durch Zeigehände, die auf die erste, dritte und neunte Strophe deuten, angezeigt werde.

49 Weiß 2007, 219. Sie macht im Abschnitt zu Walthers Palästinalied (ebd., 219–227) verschiedene Vorschläge für mögliche Kontexte einzelner Fassungen unter dem Aspekt von primärer Produzentenvarianz, rechnet aber auch mit Strophenkombinationen und -anordnungen auf Grund kontingenter Umstände bei den Aufzeichnungen.

50 Bei A, B und C beschränkt sich die Austausch- und Ergänzungsmöglichkeit auf Block IIa + b, doch zeigen E und Z auch Erweiterungsmöglichkeit von I.

51 Hope 2019, 26.

Teile kann expandieren. Die Überlegungen von Haubrichs, die eine und nur eine schlüssige Argumentation rekonstruieren, stehen vor dem Hintergrund, dass die Reihenfolge der Blöcke variiert und dass die Stationen der Heilsgeschichte in den übrigen Fassungen teils mehr, teils weniger, jedenfalls aber andere sind. Der Anspruch der Christen auf Palästina (III = L 16,29: *Juden, Cristen unde heiden*, nach A) ist nur noch in C das Fazit des Liedes.⁵² In B schließt sie gleich an den ersten Block an, ergibt sich gewissermaßen aus der Begegnung mit dem Heiligen Land. Z platziert III ebenfalls nach Block I, zu dem hier auch L 15,6 (*Schoene lant, rîche unde hêre*) zu rechnen ist.⁵³ In E steht diese Strophe zwischen den vergangenen Ereignissen der Heilsgeschichte und den künftigen des Weltgerichts. Sie bezieht sich auf die Gegenwart des Christentums. Ihr Stellenwert ist also jedes Mal ein anderer.

Auch was von der Heilsgeschichte aufgerufen wird, variiert. Fassung A erwähnt Jungfrauengeburt,⁵⁴ Taufe und Passion, Abstieg zur Hölle, Auferstehung und Sieg über den Teufel, Jüngstes Gericht. B schiebt eine neue Strophe ein: *Dô er sich < wolte > über uns erbarmen* (L 16,20) und lässt Jungfrauengeburt, Taufe und Passion weg. Entscheidendes Datum der Erlösung ist der Opfertod, *daz wir komen ûz der nôt* (L 15,23).⁵⁵ Es folgt nur noch der Abstieg zur Hölle. Dafür ist eine zusätzliche Strophe dem Weltgericht gewidmet. Am Jüngsten Tag helfen keine juristischen Tricks (*Unserre lantrehtære tihten*, IIb = L 16,15 nach B); die eschatologische Perspektive ist also verstärkt. Handschrift C stimmt wieder mit A in der Reihenfolge der Blöcke überein (I – II – III). Die Fassung verfolgt die Heilsgeschichte von Anfang an bis zur Marter durch *sper, criuce unde dorn* (L 14,38–15,29, hier: L 15,18). Danach nimmt C als vierte Strophe die in B neu hinzukommende Strophe *Dô er sich wolte über uns erbarmen* (L 15,20) auf, die in B die Strophe über die Marter ersetzt hatte. C erinnert also an Jungfrauengeburt, Taufe, Passion, Tod, Abstieg zur Hölle, Auferstehung und Sieg über den Teufel, schließlich das Jüngste Gericht (ebenfalls wie in B zwei Strophen). Indem der Komplex IIa + b über A hinaus expandiert wird, gibt C der Heilsgeschichte von der Menschwerdung bis zum Jüngsten Tag größeres Gewicht. Auf dem Rand nachgetragen wird eine Geleitstrophe und eine Strophe, die Jesu vierzigstägiges Wandeln auf der Erde zwischen Auferstehung und Himmelfahrt erwähnt und die Heilsgeschichte komplettiert. Der Nachtrag bietet also weitere Expansionsmöglichkeiten. Auch E bringt die vollständige Reihe von der Jungfrauengeburt bis zum Jüngsten Gericht. Von den Stationen des Lebens Jesu fehlt hier wie in A die zusätzliche Strophe über das Opfer des

52 In der Gestalt des Liedes, die ursprünglich aufgezeichnet wurde, die die beiden nachgetragenen Strophen noch nicht kennt.

53 In A leitet diese Strophe vom ersten zum zweiten Block. Wie eng die Verknüpfung ist, zeigt sich daran, dass der Übergang von I zu II in der Mitte der zweiten Strophe erfolgt. Im Aufgesang ist noch von den Wundern des Heiligen Landes die Rede und der Abgesang eröffnet mit dem Wunder der Jungfrauengeburt die Erinnerung an das Leben Jesu.

54 Die Stichworte stehen jeweils für eine Strophe; sie geben deren Inhalt nur unvollkommen und schlagwortartig wieder und sollen nur in den Handschriften wiederkehrende Strophen identisch bezeichnen.

55 Diese Strophe fehlt in A.

Todes (L 15,20). Angehängt, wenn auch nicht auf dem Rand nachgetragen, sind die beiden Zusatzstrophen von C. Z endlich macht von der vorgeschlagenen Expansionsmöglichkeit Gebrauch; C hat ebenfalls sämtliche Stationen des Lebens Jesu mit der nachgetragenen Strophe über die Himmelfahrt an chronologisch richtiger Stelle.

Die zentralen Ereignisse der Heilsgeschichte erscheinen also in unterschiedlicher Ausführlichkeit und zuletzt *grosso modo* in der richtigen zeitlichen Folge.⁵⁶ Doch scheint die chronologische Folge nicht das Ziel,⁵⁷ sondern die Betonung des jeweiligen theologischen Gehalts unter verschiedenen Aspekten.⁵⁸ Dieser Gehalt wird zwar mit bestimmten Ereignissen in Verbindung gebracht, geht aber in ihnen nicht auf. Strophen zu Jesu Erlösungswerk können fehlen oder hinzutreten. Die Strophe zum Jüngsten Gericht kann um eine weitere zu dessen Unvergleichbarkeit mit irdischer Gerichtsbarkeit erweitert werden (B, C, E, Z). Auch die Auszeichnung des Heiligen Landes kann expandieren (E und Z, durch die Strophe L 138,1).

Die Strophe L 16,22 (*Nû lâi iuch des nicht verdriezen*) wird in C nachgetragen, in E ist sie an unpassender Stelle angehängt, nur in Z erscheint sie sinnvoll in Schlussposition.⁵⁹ Die *wunder* des Heiligen Landes bilden in Z eine Art Klammer zwischen den ersten vier Strophen und der zwölften. In den übrigen Handschriften steht sie in gewisser Distanz zur Kernaussage, als deren Kommentar.

5

Natürlich will ich nicht behaupten, dass alle Strophenkonstellationen schlüssig und alle ihre Elemente ‚echt‘ sind. Mir kommt es auf das Prinzip der Variation an. Akzeptiert man, dass die drei Blöcke einen gedanklichen Kern bilden, den sie in verschiedene Richtungen entfalten, dann sind sie und die Elemente, aus denen sie sich zusammensetzen, offenbar frei kombinierbar. Die Poetik des Liedes beruht nicht auf linearem Fortschreiten, sondern auf der Konstellation, die diese drei Blöcke verknüpft. Natürlich ist – Haubrichs Interpretation von Fassung A belegt das⁶⁰ – auch lineare Verknüpfung möglich, und eine narrativ kohärente Anordnung liegt bei der Aufzählung von Stationen der Heilsgeschichte sogar nahe, aber der Austausch, das Weglassen und die Umstellung einzelner Strophen orientiert sich nicht an diskursiver oder narrativer Kohärenz der Argumentation. Statt nach einer Sukzessionslogik ist nach einer Kombinationslogik zu

⁵⁶ Willemsen 2006, 91.

⁵⁷ So kehrt *sper, cruze und dorn* (L 15,18, nach A) die Reihenfolge in der Passion um; wann erfolgte die Auferstehung, wann der Sieg über den Teufel, die Rückkehr zum Vater?

⁵⁸ Schupp 1964, Haubrichs 1977 u. a. haben auf den reichen theologischen Hintergrund des Liedes aufmerksam gemacht.

⁵⁹ In dieser Position ist sie lt. Willemsen 2006, 86 am Platz.

⁶⁰ Haubrichs 1977, 31, spricht von „steigernde[m] Argumentationsgang“.

fragen. Bedingung ist, dass alle Strophen sich einem der drei Blöcke zuweisen lassen und deren Verklammerung unterstützen.

Die einzelnen Strophen sind relativ selbständig. Sie alle tragen zur Basiskonstellation bei. Ihre Abfolge ist demgegenüber zweitrangig. Neu hinzukommende Strophen können deshalb einfach angehängt werden, sofern sie zur Gesamtaussage passen.

Am weitesten ist die Amplitude durch Einfügen, Weglassen und Austausch von Strophen im Block IIa + b. Er umfasst zwischen zweieinhalb (B) und siebeneinhalb Strophen (C, E, Z), wenn man die nachgetragenen Strophen mitzählt. Manchmal ist das Prinzip biographischer Kohärenz erkennbar (von der Geburt bis zur Aussendung des Heiligen Geistes), manchmal steht die Erlösungstatsache im Vordergrund, ohne exakte Zuordnung zu einem bestimmten Ereignis (Sieg über den Tod und den Teufel). Ich würde nicht von Doubletten sprechen, wenn die gleichen oder ähnliche Sachverhalte aufgerufen werden,⁶¹ denn es geht darum, die Aussage des Liedes möglichst eindrücklich zu formulieren. Zur Poetik des Liedes scheint nicht Ökonomie der Aussage zu gehören. Die Heilsgeschichte kann unterschiedlich gewichtet werden, z. B. Passion und Weltgericht in B, dazu Jungfrauengeburt und Taufe (A, C), Leben Jesu nach der Auferstehung (C, E, Z), stärkere Akzentuierung des Weltgerichts (B, C, E, Z). Das Ergebnis ist dasselbe.

Die exemplarische Aussage des Ich und die Generalisierung zum Wir (*Juden, Christen unde heiden*, L 16,29) kann die Klammer des Liedganzen bilden (so in Hss. A und C), beide Aussagen können unmittelbar miteinander verknüpft sein (Hs. B), sie können ineinander verschränkt sein (Z), oder die Strophe, die den Rechtsanspruch der Christen formuliert, kann in die Erinnerung der Heilsgeschichte eingeschaltet werden (Hs. E). In allen Fällen ist die Konsequenz dieselbe: *Ich*-Erfahrung und Verkündigung des Evangeliums konvergieren in der Aussage, dass die Christen einen vorzüglichen Anspruch auf das Heilige Land haben.

Die Poetik des Liedes basiert nicht auf linearer Entfaltung von Gedanken, auf der kohärenten Erinnerung an eine Erzählung, sondern auf Umkreisen einer und derselben Konstellation. Allenfalls die Anordnung in den Hss. A und C (im ursprünglichen Strophenbestand) lässt sich sukzessionslogisch interpretieren, mit einer *conclusio* als Resultat schlüssiger Argumentation: dem Plädoyer für den Besitz des Heiligen Landes als *erbe* der Christenheit in L 16,29. Die drei übrigen Handschriften aber belegen, dass solch eine Argumentationsstruktur keineswegs zwingend ist, weshalb die entsprechende Strophe L 16,29 an verschiedenen Stellen erscheinen kann.

Die Lachmannzählung suggeriert eine lückenlose Abfolge der Strophen. Diese Abfolge wird von keiner Handschrift bestätigt. Im Gegenteil zeigen die umfangreichsten, offenbar auf gezielter Sammlung beruhenden Fassungen in C, E und Z ein auffälliges Desinteresse an Kohärenz der Strophenreihe. Die Zusatzstrophen in C werden am Seitenrand nachgetragen, ohne erkennbare Zeichen, wo sie einzufügen sind. Für den Schreiber

⁶¹ Wie Kuhn 1935, 5, und Stolz 2015, 228.

von C stellte sich das Problem offensichtlich nicht. In E sind sie einfach angehängt, obwohl die zweite nachgetragene Strophe in die Reihe der Stationen des Lebens Jesu gehört, keinesfalls ans Ende des Liedes passt und umgekehrt die ihr vorausgehende erste nachgetragene Strophe nur als Schlussstrophe sinnvoll wäre, nicht aber als vorletzte Strophe. In Z sind die nachgetragenen Strophen besser eingeordnet. Aber dort, wie in E, steht die Strophe L 16,29 (*Cristen, juden ...*) nicht mehr in Schlussposition. Die in der Lachmannzählung L 16,29⁶² suggerierte Schlussposition ist also Herausgeberprodukt. Die Strophe wird als einer der Spielsteine unter die übrigen Spielsteine eingereiht.

Das Lied gibt eine Spielanleitung, nach der immer neue Varianten generiert werden können, ausführliche und weniger ausführliche, mit narrativen Ergänzungen oder intensivierenden Verdoppelungen, mit Umstellung der Bauelemente. Die einzelnen Strophen sind weniger aufeinander bezogen als jede für sich auf das gemeinsame Zentrum. Es ist letztlich gleichgültig, wer der Spielanweisung folgt, der Autor selbst oder der, der das Lied wiedergibt.

So ist Walthers Lied denkbar weit entfernt vom gebildehaften Charakter moderner Lyrik. Das liegt nicht nur, wie zumeist vermutet, an der Offenheit der Performanzsituation für Kürzungen und Erweiterungen, Umstellungen und Umakzentuierungen, sondern vor allem auch am Verhältnis von Teil und Ganzem. Einerseits eröffnet die Performanzsituation die Möglichkeit je neuer, varianter Bedeutungszuschreibungen. Andererseits sind die Elemente dieser Performanz relativ selbständig. Sie sind untereinander nicht fest verbunden und müssen sich nicht – narrativ, diskursiv – in einen übergreifenden Zusammenhang einfügen wie die Argumentation für die Legitimität der Kreuzzüge oder die Diskussion von *werdekeit*. Sie sind nur auf ein gemeinsames Zentrum hingeordnet, jedoch miteinander frei kombinierbar. Die einzelne Strophe kann im Extremfall auch isoliert auftreten und die Strophenfolge kann im Extremfall lineare Kohärenz verweigern.⁶³

Bibliographie

Quellen

Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters. Hrsg. von Ingrid Kasten. Übers. von Margherita Kuhn. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 1995 (= Bibliothek des Mittelalters, 3; Bibliothek deutscher Klassiker, 129).

Walther von der Vogelweide: *Leich, Lieder, Sangsprüche*. 15., veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns. Aufgrund der 14., von Christoph Cormeau bearbeiteten Ausgabe neu hrsg., mit Erschließungshilfen und textkritischen Kommentaren versehen von Thomas Bein. Edition der Melodien von Horst Brunner. Berlin/Boston: de Gruyter, 2013. [L]

⁶² Gerade diese Strophe weist eine auffällige Variante auf: *Juden, Cristen unde heiden* (A) beanspruchen das Hl. Land für sich, während die sonstige Überlieferung umstellt: *Cristen, juden und die heiden* (B).

⁶³ Das zeigt die Studie von Hope 2019, der sich auf die Einzelstrophe in den *Carmina Burana* und auf die Folge von 11 Strophen in E bezieht und zeigt, wie jede dieser ‚ Fassungen‘ Sinn generiert.

Forschungsliteratur

- Brunner, Horst: „Walthers von der Vogelweide Palästinalied als Kontrafaktur“, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 92 (1963), 195–211.
- Fricke, Harald/Peter Stocker: Art. „Lyrik“, in: Harald Fricke u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Berlin/New York: de Gruyter, 2007, 498–502.
- Haubrichs, Wolfgang: „Grund und Hintergrund der Kreuzzugsdichtung. Argumentationsstruktur und politische Intention in Walthers ‚Elegie‘ und ‚Palästinalied‘“, in: Heinz Rupp (Hrsg.): *Philologie und Geschichtswissenschaft. Demonstrationen literarischer Texte des Mittelalters*. Heidelberg: Quelle und Meyer, 1977 (= Medium Literatur, 5), 12–62.
- Hope, Henry: „Ein Kreuzlied? Walthers von der Vogelweide *Palästinalied* im Kontext der Überlieferung“, in: *Musik in Bayern. Jahrbuch der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V.* 84 (2019), 9–31.
- Kasten, Ingrid: „Kommentar“, in: *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*. Hrsg. von ders. Übers. von Margherita Kuhn. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 1995 (= Bibliothek des Mittelalters, 3; Bibliothek deutscher Klassiker, 129), 551–1096.
- von Kraus, Carl: *Walther von der Vogelweide. Untersuchungen*. Berlin/Leipzig: de Gruyter, 1935.
- Kuhn, Hugo: *Walthers Kreuzzugslied (14,38) und sein Preislied (56,14)*. Würzburg: Tritsch, 1935.
- Nix, Matthias: *Untersuchungen zur Funktion politischer Spruchdichtung Walthers von der Vogelweide*. Göppingen: Kümmerle, 1993 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 592).
- Ortmann, Christa: „Walthers *werdekeit*. Zur Typologie des ‚Palästinalieds‘“, in: Hedda Ragotzky/Gisela Vollmann-Profe/Gerhard Wolf (Hrsg.): *Fragen der Liedinterpretation*. Stuttgart: Hirzel, 2001, 57–74.
- Schumacher, Meinolf: „Die Konstituierung des ‚Heiligen Landes‘ durch die Literatur. Walthers Palästinalied (L. 14,38) und die Funktion der europäischen Kreuzzugsdichtung“, in: Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): *Orientdiskurse in der deutschen Literatur*. Bielefeld: Aisthesis-Verlag, 2007, 11–30.
- Schupp, Volker: *Septenar und Bauform. Studien zur „Auslegung des Vaterunsers“, zu „De VII Sigillis“ und zum „Palästinalied“ Walthers von der Vogelweide*. Berlin: Schmidt, 1964 (= Philologische Studien und Quellen, 22).
- Stolz, Michael: „Kollektive Erinnerung. Topographie und Topik in Walthers Palästinalied“, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 137,2 (2015), 221–239.
- Weiß, Tanja: *Minnesang und Rock – Die Kunstgattung Aufgeführtes Lied in ihrer Ästhetik & Poetik. Moderne Zugänge zu einer alten Liedgattung. Aufführung und ihre Bedingungen für die Liedtextinterpretation*. Neustadt am Rübenberge: Rübenberger Verlag Weiß, 2007.
- Willemssen, Elmar: *Walther von der Vogelweide. Untersuchungen zur Varianz in der Liedüberlieferung*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 2006 (= Walther-Studien, 4).
- Wilmanns, Wilhelm: *Walther von der Vogelweide. Bd. 2: Lieder und Sprüche Walthers von der Vogelweide. Mit erklärenden Anmerkungen*. Vierte vollständig umgearbeitete Auflage besorgt von Victor Michels. Halle (Saale): Buchhandlung des Waisenhauses, 1924 (= Germanistische Handbibliothek, I,2).