

**Die religiöse Lyrik Oswalds von Wolkenstein.
Literarische Tradition, artistische Kompetenz
und die Bedeutung des Autobiographischen
am Beispiel der Lieder im Grauen Ton**

Dissertation

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor philosophiae (Dr. phil.)

der Philosophischen Fakultät

der Universität Rostock

vorgelegt von M. A. Anja Kastner, geboren am 28. 08. 1980 in Quedlinburg
aus Reez

Rostock, 3. 6. 2016

Gutachter:

1. Gutachter:

Prof. Dr. phil. habil. Franz-Josef Holznagel
Institut für Germanistik, Universität Rostock

2. Gutachter:

Prof. Dr. phil. habil. Hartmut Möller
Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik,
Hochschule für Musik und Theater Rostock

3. Gutachter:

Prof. Dr. phil. habil. Henrike Lähnemann
Faculty of Medieval and Modern Languages, University of Oxford

Datum der Einreichung: 03. Juni 2016

Datum der Verteidigung: 15. November 2017

Inhalt

1.	Einleitung: Die Lieder im Grauen Ton im wissenschaftlichen Diskurs	5
1.1.	Die unterschiedliche Beachtung der einzelnen Lieder in der Forschung und jeweilige Schwerpunkte	5
1.1.1.	Die „Gefangenschaftslieder“: Biographisch-Psychologisierende Lesarten und andere Ansätze	5
1.1.2.	Kl. 12: Cherchez la femme	9
1.2.	Die Forschung zu den Liedern im Grauen Ton als Spiegel des allgemeinen wissenschaftlichen Diskurses über die Lieder Oswalds	11
1.2.1.	Dominanz biographischer Aspekte in der Liedanalyse und künstlerischen Beurteilung Oswalds.....	12
1.2.1.1.	Die Ablehnung der Darstellung Oswalds als letztem Minnesänger und die Auffassung von Oswald als Wegbereiter literaturgeschichtlichen Neuerungen.....	14
1.2.1.2.	Die (auch Oswald selbst unterstellte) Geringschätzung geistlicher Inhalte, wenn sie sich nicht in Verbindung mit autobiographischen Aspekten bringen lassen.....	17
1.3.	Die metrisch-musikalische Gestalt der Lieder in der wissenschaftlichen Betrachtung	18
1.3.1.	Weitere Forschungsansätze zur metrisch-musikalischen Gestaltung	19
1.3.1.1.	Elke Loenertz	19
1.3.1.2.	Johannes Kandler	21
1.3.1.3.	Helmut Lomnitzer	22
1.4.	Ziele der Arbeit.....	24
2.	Der Graue Ton Regenbogens.....	26
2.1.	Thematische Festlegung und Verwendung in der Überlieferung und bei Oswald	26
2.2.	Die Lieder im Grauen Ton: formaler und inhaltlicher Zusammenhang?	35
2.2.1.	Josef Wendlers Idee vom „Grauen-Ton-Zyklus“	35
2.2.2.	Melodische Untergruppen	36
2.2.3.	Die Positionierung der Lieder in den Handschriften als Hinweis auf Zusammengehörigkeit?.....	37
2.3.	Fazit	39
3.	Oswalds Lyrik im Bezug zur geistlichen Lyrik des (Spät)Mittelalters	41
3.1.	Beispiel Kl. 111, In Oberland	41
3.1.1.	Passionsfrömmigkeit und Passionsliteratur im Spätmittelalter	41
3.1.2.	Musikalische Analyse	42
3.1.2.1.	Melodie	42
3.1.2.2.	Zusammenwirken von Metrum, Melodie und Text	47
3.1.3.	Kommentierender Durchlauf	50
3.1.3.1.	Fazit	67
3.2.	Kl. 12: Die Maria-frouwe-Thematik und die „zweite Sprache“ bei Oswald.....	68

3.2.1. Musikalische Analyse	68
3.2.1.1. Varianz in den Handschriften	70
3.2.1.2. Melodie / Besonderheiten im Rhythmus	72
3.2.1.3. Zusammenwirken von Metrum, Melodie und Text	76
3.2.1.3.1. Besonderheiten der Textunterlegung in Kl. 12	78
3.2.2. Text	82
3.2.2.1. Positionen der Forschung	82
3.2.2.1.1. Goheen: literaturhistorische Einordnung	82
3.2.2.1.2. Lutz: Zahlensymbolischer Hintergrund	83
3.2.2.2. Struktur des Textverlaufs	86
3.2.2.3. Kommentierender Durchlauf	89
3.2.2.4. Die „zweite Sprache“ bei Oswald und in der Literatur des Mittelalters	99
3.2.2.4.1. Die zweite Sprache in Oswalds Marienlyrik	99
3.2.2.4.2. Die Vermischung von Geistlichem und Weltlichem in der Literatur des Mittelalters	105
3.2.2.5. Fazit	109
3.3. Beispiel Kl. 11, O snöde werlt: Weltabsage bei Oswald	110
3.3.1. Musikalische Analyse	110
3.3.1.1. Melodie: Varianz in den Handschriften	110
3.3.1.2. Metrisch-musikalische Beziehung	114
3.3.2. Textanalyse	115
3.3.2.1. Kl. 11 und Kl. 12 als Einheit?	116
3.3.2.2. Inhaltliche Strukturierung, sprachliche Mittel	119
3.3.2.3. Themen und Motive in Kl. 11 in Bezug zur religiösen Lyrik des Spätmittelalters und anderen religiösen Liedern Oswalds	123
3.3.3. Fazit	131
3.4. Kl. 95	132
3.4.1. Metrisch-musikalische Beziehungen in Kl 95	132
3.4.2. Text	135
3.5. Zusammenfassung	141
4. Die Lieder Kl. 1-7 im Diskurs über die Bedeutung des Autobiographischen bei der künstlerischen Bewertung Oswald	142
4.1. Die zweite Melodie zum Grauen Ton	142
4.1.1. Textlich-musikalische Beziehungen in den Liedern Kl. 1-7	147
4.2. Vorbemerkungen	148
4.2.1. Autobiographisches in den Liedern Kl. 1-7	148
4.2.2. Kl. 1-7 als Zyklus?	149
4.3. Autobiographie: Definition und literarische Funktion	152

4.3.1. Stilisierung autobiographischer Inhalte	154
4.3.2. Aspekt der Rezipientenseite	158
4.4. Literatur- und geistesgeschichtlicher Hintergrund	160
4.5. Kl. 6 als Beispiel für Selbstdarstellung.....	163
4.5.1. Oswalds poetische Sprache.....	165
4.5.1.1. Typische rhetorische Mittel bei Oswald	165
4.5.1.2. Oswalds Motivsprache.....	170
4.6. Unterstellter Bruch in Oswalds Persönlichkeit und Liedern	177
4.6.1. Beispiel Kl. 1: Realität als Enttarnung des literarischen Klischees.....	179
4.6.2. Rollendualität und Umbruch ins Komische in Kl. 2 und Kl. 3: Ausdruck innerer Zerissenheit oder rhetorischer Kompetenz?	181
4.6.2.1. Beispiel Kl. 2	181
4.6.2.2. Beispiel Kl. 3	187
4.7. Begrifflichkeit: Oswald als „Genie“	190
4.7.1. Argumentative Parallelen von Geniekonzept und künstlerischer Beurteilung Oswalds	190
4.7.1.1. Emanzipation von der Autorität der Regeln	191
4.7.1.2. Psychisch-charakterliche Determinierung des Genies.....	194
4.7.1.3. Geniale Dichtung im Gegensatz zu Gelehrsamkeit	195
4.7.2. Nachahmung oder Neuschöpfung?	197
4.8. Exkurs: „Individuallied“ bei Oswald?	199
4.8.1. These.....	199
4.8.2. Konkrete Einwände: Varianz in den Handschriften und Aussagekraft der Beispiele	201
4.8.3. Angemessenheit der Begriffe im wissenschaftlichen Diskurs: Oswald als „Genie“, „Komponist“, „Vorläufer Monteverdis“	205
4.8.4. Fazit	207
5. Zusammenfassung	209
5.1. Retextualisierungen und literarische Innovation	211
5.2. Ausblick	214
6. Literatur	215
6.1. Quellen.....	215
6.2. Sekundärliteratur.....	217
Kurzzusammenfassung	228
Lebenslauf	230
Eidesstaatliche Versicherung	233
Danksagung	234

1. Einleitung: Die Lieder im Grauen Ton im wissenschaftlichen Diskurs

1.1. Die unterschiedliche Beachtung der einzelnen Lieder in der Forschung und jeweilige Schwerpunkte

Obwohl die Lieder, die metrisch auf Regenbogens Grauem Ton basieren, die größte formale Gruppe im Oeuvre Oswalds von Wolkenstein bilden, haben weder dieses formale Beziehungsgefüge noch die Mehrzahl der Lieder selbst in der Forschung viel Interesse hervorgerufen. Hauptsächlich wurden Kl. 1 und Kl. 12, gelegentlich Kl. 3-6 besprochen, und zwar durchweg unter biographischen Gesichtspunkten. Im Folgenden soll ein Überblick über den Stand der wissenschaftlichen Diskussion bei diesen Liedern gegeben werden.

1.1.1. Die „Gefangenschaftslieder“: Biographisch-Psychologisierende Lesarten und andere Ansätze

Kl. 1-4 und Kl. 7 zählen zu den sogenannten „Gefangenschaftsliedern“. Die Forschungsansätze teilen sich hierbei in biographisch-psychologisierende und solche Lesarten, die eher die traditionell-musterhaften Strukturen hinter den „autobiographischen“ Schilderungen betonen. Sieglinde HARTMANN untersucht als herausragende Vertreterin des autobiographischen Ansatzes bei Oswald die Lieder Kl. 1-7 als Altersdichtung und stellt sie in Zusammenhang mit – ebenfalls biographisch zu belegenden – Gefangenschaftsdichtungen. Als „autobiographische Lyrik“, die sie für den entscheidenden Beitrag des Dichters zur Literaturgeschichte hält, bezieht sie die poetischen Aussagen Oswalds als „bewußte[...] Bezüge zur persönlichen Erfahrungs- und Gefühlswelt“ auf konkrete Ereignisse seiner (uns soweit bekannten) Lebensgeschichte¹. Von entscheidendem Interesse ist für sie dabei die Art und Weise seiner „Selbstdarstellung“. Diese sei durchweg von einem negativen Selbstbild geprägt, das sie als spätmittelalterlich gegen ein renaissancehaftes „und das heißt doch positives Selbstbewußtsein“² abgrenzt. Gleichwohl artikuliert sich ihrer Überzeugung nach in diesem negativen Selbstbild „zum ersten Mal in deutscher Dichtung ein individuelles Selbstverständnis“³. In den Liedern Kl. 1-7 vollziehe sich denn auch eine literaturgeschichtlich einschneidende Entwicklung, indem der „anfängliche Zwang zur exemplarischen Selbstentblößung allmählich in dem Drang zur

¹ HARTMANN 1980, S. 70.

² HARTMANN 1980, S. 234.

³ HARTMANN 1980, S. 232.

Selbsterkundung“ aufgehe⁴. Damit löse sich Oswald von den „mittelalterlichen Identifikationsprinzipien gleichnishafter Exempelbedeutung und funktionaler Rollentypik⁵“. Eine tiefe Bedeutung für Oswalds Selbstbild und lebenslangen Einfluss auf sein Gefühlsleben schreiben Vertreter der autobiographisch-psychologisierenden Lesart der „Hausmannin“ zu, in der man die Adressatin der Klage *o frau, wie bitter ist dein sals!* (Kl. 2, V. 69) erkennt. Ihre Person und die Suche nach ihrer wahren Identität haben zu reger wissenschaftlicher Produktivität geführt.⁶ Reue, Angst um das Seelenheil und Mahnung im Zusammenhang mit weltlicher Liebe werden, so deutlich sie auch die Themen- und Motivwelt mittelalterlicher Literatur widerspiegeln, gemeinhin als konkrete Schilderung innerer Zustände Oswalds gelesen; als leidvolles Ringen, die (unterstellte) Vergangenheit mit Anna Hausmann zu bewältigen.

Dies zeigen anschaulich die Interpretationen von Kl. 3, *Wenn ich betracht*. Darin stellt sich Oswald in eine Reihe prominenter Minnetoren und warnt eindringlich: *Ain schön bös weib / ist ain gezielter strick, ain spies des herzen*. Das Lied wird von RÖLL als persönliche „Hexenjagd“⁷ gelesen, von HARTMANN als Zeichen eines neuartigen brüchigen Frauenbildes⁸ oder daran anknüpfend von NOLTE⁹ gar als Ausdruck eines ödipalen Komplexes, der Oswald seine lyrischen Frauengestalten in dämonische und mütterlich-marianische Figuren aufteilen lässt.

„Auf die Couch mit Oswald?“, fragt daraufhin Andre' SCHNYDER.¹⁰ Der Suche nach lebensgeschichtlichen Einflüssen auf Oswalds Dichtung und der umgekehrten Erstellung seines psychologischen Profils aus seinen Liedern stellt er (weder als erster noch als letzter) einmal die grundsätzliche Frage gegenüber: „Was können wir begründeterweise über Oswalds Innenleben aussagen?“¹¹

In seiner großangelegten Untersuchung zum Verhältnis zwischen historischer Realität und literarischer Umsetzung in den Gefangenschaftsliedern gibt Anton SCHWOB schon 1979 zu

⁴ HARTMANN 1980, S. 232.

⁵ HARTMANN 1980, S. 232.

⁶ Als „Sabina Jäger“ trat sie in Beda WEBERS Oswald-Biographie ins Bewusstsein. Siehe: WEBER 1850. Bei Norbert MAYR wurde „Barbara“ aus ihr; siehe: MAYR 1961. Als Anna Hausmann identifizierte sie (bis heute allgemein anerkannt) Anton SCHWOB in SCHWOB 1977. ROBERTSHAW überlegt, dass ihre Ansprüche Oswald gegenüber, die sie durch dessen Gefangensetzung durchsetzen will, durch ihre Kinder aus ihrem Verhältnis mit dem Wolkensteiner stammen, denn nach einer dreizehnjährigen Beziehung „muß man doch die Möglichkeit erwägen, daß sie von ihm Kinder hatte“. Er beschränkt seinen Gedankengang dann jedoch selbst mit dem Hinweis, er wolle „keinen neuen Liebesroman“ schreiben. Siehe: ROBERTSHAW in MÜCK/MÜLLER 1978, S. 462. Den Identifizierungsprozess der Hausmannin fassen zusammen: SCHWOB 1980, S. 69/70; MÜLLER 1980, S. 227/228, S. 233, HELKAMP 1996/97, S. 101.

⁷ Siehe: RÖLL 1978, S. 163.

⁸ HARTMANN 1980, S. 114-131.

⁹ NOLTE 1996/97, S. 121-138.

¹⁰ SCHNYDER 1996, S. 1-15.

¹¹ SCHNYDER 1996, S. 2.

bedenken, dass „Realität“ in literarischer Form stets als poetische Übersetzung des Wirklichen, also stilisiert und ins Topische gesteigert auftritt. So verweist er im Zusammenhang mit den biographischen Bezügen seiner Schilderungen der Gefangenschaft darauf, dass „Formulierungen über die Vorstellung vom Liebesgefängnis, von den Liebesfesseln und Liebesfoltern“ durchaus „der literarischen Tradition entsprechend¹²“ bei Oswald zu finden seien und dieser im Übrigen selbst auf den Unterschied zwischen *warhait* und *getichtte sach* hingewiesen habe.¹³

SCHNYDER kritisiert scharf die leichtfertige Ineinssetzung von lyrischem und biographischem Ich als wissenschaftlich fragwürdig.

Um methodisch akzeptabel zu sein, müssten die Aussagen vom „lyrischen Ich“, dem „Autor im Text“ oder wie man diese Größe immer nennen will, gemacht werden. Erst dann verschwände der methodisch fatale Eindruck, Hartmann wolle über die Analyse eines Artefakts unmittelbar zu Schlüssen auf die psychische Verfassung seines Schöpfers kommen.¹⁴

Genauso kritisch im Hinblick auf ihre methodische Zulässigkeit sieht er HARTMANN'S Ausführungen zur literaturgeschichtlichen Fortschrittlichkeit Oswalds, die, wie er es ausdrückt „1980 seltsam erratisch wirken“¹⁵. Er begründet:

Geistesgeschichte: Da entwickelten sich in stolzer Autonomie, losgelöst von Texten, Autorabsichten, Gattungsregeln, Publikumsgeschmack, den trivialen Lebenszusammenhängen die Ideen, wandelten sich, kamen an ihr Ende - und dies wohl meist nur deswegen, weil der jeweilige Interpret mit Blick auf ein mehr oder weniger schmales Korpus von Belegen der Täuschung unterlag, dies sei neu, jenes komme nicht mehr vor.¹⁶

Neben diesen methodischen Einwänden äußert HELMKAMP inhaltlich-faktische Kritik an der autobiographischen Lesart wie auch an der unterstellten Modernität. Zunächst einmal sei nicht überzeugend erwiesen, dass Oswald eine Affäre mit Anna Hausmann unterhalten habe. Anhand der historischen Quellen ließen sich neben ihrer Beteiligung an seiner Gefangensetzung

¹² SCHWOB 1979, S. 25.

¹³ SCHWOB 1979, S. 9-10. Allerdings verweist SPICKER auf einen methodischen Bruch bei SCHWOB im Umgang mit Realitätsbezügen: „So diene das Individuelle in den Tageliedern, den Pastourellen und den deutlich traditionellen Gattungen eher einer Auffrischung des Konventionellen, in den Reiseliedern führe Oswald die erlebte Wirklichkeit mit Vorliebe als Banalität oder Detail in Großaufnahme vor, wohingegen er in den ‚Gefangenschaftsliedern‘ die in die Dichtung aufgenommenen persönlichen Erlebnisse absolut ernst nehme“. Siehe: SPICKER 2007, S. 40.

¹⁴ SCHNYDER 1996, S. 3.

¹⁵ SCHNYDER 1996, S. 3.

¹⁶ SCHNYDER 1996, S. 3.

allenfalls wirtschaftliche Beziehungen zwischen ihr und Oswald nachweisen.¹⁷ Zweitens kommt sie nach einer Analyse der „Hausmanninlieder“ Kl. 26 und Kl. 55 zu dem Schluss, dass der Dichter eindeutig „mit traditionellen Motiven und stereotypen Rollenmustern gearbeitet hat, deren Konventionalität auf den fiktiven Charakter der Frauen- und Männerdarstellungen verweist“¹⁸.

Die feste Verankerung der Thematik Gefangenschaft/Minne-Gefangenschaft in der mittelalterlichen Tradition hat Elisabeth LAWN in einer Arbeit dargestellt. Als „Handlungs- und Erfahrungsmuster, das fest eingefügt war in das elementare gesellschaftliche und kulturelle Gesamtgefüge des Zeitalters¹⁹“ werden entsprechende leidvolle Erlebnisse auch literarisch verarbeitet. Eine literaturgeschichtliche Neuerung von Seiten Oswalds erkennt dabei auch sie nicht. „Die Verbindung des Gefangenschaftsmotivs mit der Minne [in Kl. 3] ist jedenfalls typisch für die Minnedichtung überhaupt“²⁰.

Die Textstellen, in denen eine solche Verhaftung in der literarischen Tradition eindeutig ist, werden jedoch häufig als künstlerisch wenig überzeugend und im Hinblick auf die Interpretation als unwichtige Reste des „Alten“ dargestellt. So formuliert etwa HARTMANN für die Exempelreihe der Minnenarren in Kl. 3 „daß die kaum variierende Liste der Minneopfer im Verlauf der Topos- und Kanonbildung immer mehr an Aussagekraft eingebüßt hat und [...] im fünfzehnten Jahrhundert schließlich kaum mehr Überzeugungskraft besaß“²¹. Für RÖLL geht es Oswald ohnehin nicht um abstrakte Überlegungen; Warnung und Ermahnung sei „offenkundig weder Grund noch Anlaß des Dichters“²². Andererseits lässt sich der religiöse Ton auch in das Konzept der autobiographischen Dichtung einspannen. Dann gilt er vor allem als Ausdruck einer vorübergehenden Bekehrung des Autors aufgrund der misslichen Lage in der Kerkerhaft:

Wenn äußere Anlässe ihn zwangen, über diese Angelegenheit und über seine ganze Existenz intensiv nachzusinnen, mochte manche vage Ahnung [...] in ihm reifen. Solche Einsicht braucht keineswegs dauerhaft zu sein.²³

Diese Skepsis gegenüber Oswalds didaktischen Fähigkeiten sowie die ihm unterstellte Ferne

¹⁷ Siehe HELMKAMP 1996/97, S. 101.

¹⁸ HELMKAMP 1996/97, S. 109.

¹⁹ Siehe: LAWN 1977, S. 0;

²⁰ LAWN 1996, S. 346. Hier nimmt sie Bezug auf KUHNS Idee vom literarischen Typus „Gefangenschaftsminnelied“, die sie kritisch überprüft und schließlich ablehnt. Siehe: KUHN, Hugo: Minnesangs Wende. 2. vermischte Auflage, 1969.

²¹ HARTMANN 1980, S. 102

²² RÖLL 1978, S. 164.

²³ Röll 1978, S. 150.

zur geistlichen Literatur des Mittelalters bedingen wohl auch das mangelnde Interesse an den Liedern Kl. 11, 95 und 111. Eine Einzelbesprechung liegt nur von der Passion vor, und zwar von SCHNYDER²⁴, der zu dem Schluss kommt, dieses „rein geistliche“ Lied sei durchaus ein „Beweis von Oswalds künstlerischer Potenz, die jedem Stoff, dem Sauflied und der Leidensbetrachtung, gewachsen“²⁵ sei.

Die eben beschriebenen Phänomene, nämlich das vorrangige Interesse am biographischen Gehalt der Lieder und die Vernachlässigung geistlich-didaktischer Aspekte können als typische Tendenzen der Oswaldforschung angesehen werden – ebenso wie deren sowohl hartnäckig als auch zumeist erfolglos geäußerte Kritik. Ein Blick auf Kl. 12, das wie die Gefangenschaftslieder zu den häufiger besprochenen Liedern im Grauen Ton gehört, wird den eben geschilderten Eindruck veranschaulichen.

1.1.2. Kl. 12: *Cherchez la femme*

Im Fall von Kl. 12 ist die Frage nach den geistlichen Elementen Bestandteil der (anders als bei den Gefangenschaftsliedern noch fortdauernden) spannenden Suche nach der wahren Adressatin des Liedes; Maria oder Margarethe. Die Möglichkeit, das Lied sowohl weltlich als auch geistlich zu lesen, hat viele wissenschaftliche Wortmeldungen angeregt. In WENDLERS Modell von einem „Grauen-Ton-Zyklus“ hat das Lied als einleitendes Marienlob „eine einleuchtende Bestimmung“²⁶. Mit ihm ordnen auch SPECHTLER²⁷ und WACHINGER das Lied unter die Marienlieder Oswalds; letzterer vor allem wegen des Tons, „den O. sonst erst ab 1421 und fast ausschließlich für geistliche Themen verwendet.“²⁸ Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang auch, wie Zeile 13/14, *Doch hab ich trost, ob ich ir huld / verlur oder iren sün*, zu verstehen ist. SPECHTLER²⁹ übersetzt „Sohn“, was dann auf Christus hindeuten würde, RÖLL fragt hingegen: „Was sollte denn ‚wenn ich ihren Sohn verlöre‘ heißen?“³⁰, und liest stattdessen *su^en*, „Gewogenheit“. Er sieht eher Oswalds Ehefrau Margarete als die Dame, von der es heißt: *Kain schöner weib nie mensch gesach mit ougen zwar*:

Auch OGIER beteiligt sich an der von einem „nicht zu beherrschenden Drang (desire [...] too great to suppress³¹)“ motivierten Suche nach der richtigen Frau und fügt noch einige weitere Kandidatinnen hinzu, etwa die Königin Margaretha von Aragonien oder Isabeau von

²⁴ SCHNYDER 1996, S. 43-58.

²⁵ SCHNYDER 1996, S. 58.

²⁶ WENDLER 1963, S. 125.

²⁷ SPECHTLER in MÜCK 1978, S. 179.

²⁸ WACHINGER 1989 (VL), Sp. 160.

²⁹ Siehe: SPECHTLER 1977 S. 179-204.

³⁰ RÖLL 1981, S. 77.

³¹ OGIER 1990/91, S. 244.

Frankreich. Paola SCHULZE-BELLI³² fasst unter dem Titel „Oswald’s St Mary’s Songs: Religious or Courtly Poetry?“ die unterschiedlichen Positionen zusammen. Sie erinnert an die Jahrhunderte lange gegenseitige Beeinflussung von geistlicher und weltlicher Lyrik und stellt Verbindungen zum Hohen Lied und Mechthild von Magdeburgs „Fließendem Licht der Gottheit“ her. Sie verzichtet auf eine entgültige Entscheidung ihrer Frage und steht damit nicht allein. So stellt auch LUTZ fest: „Wie dem auch sei – Oswald hat darauf verzichtet, das Lied festzulegen“³³, und auch SCHIENDORFER empfindet, dass der „sattsam bekannte Gelehrtenzank [...] am Ziel schlichtweg vorbei“³⁴ führe.

Tatsächlich ist das Lied vor allem als Gegenstand dieses Disputs bekannt. Wenige Arbeiten stellen es unter einen anderen Gedanken. Hier ist einerseits Eckhard Konrad LUTZ zu nennen, der 1991 den Versuch unternommen hat, das Lied unter zahlensymbolischen Gesichtspunkten zu betrachten und das Lied als Beispiel für den Widerstreit zwischen geistlicher und weltlicher Liebe als grundlegenden Gedanken Oswalds’ Gesamtwerk herauszustellen. Dieser besondere Ansatz soll an anderer Stelle weiter erörtert werden. Wichtig ist hier nur der Hinweis auf seine Kritik an der allzu biographisch ausgerichteten Herangehensweise, die die geistlich-lehrhaften Aspekte zu wenig beachte oder ihren literarischen Wert in Frage stelle, es sei denn sie ließen sich als autobiographische Bekenntnisse lesen, so dass man

Oswalds geistliche Lieder lange nur als Zeugnisse seiner Bekehrung im Kerker verstand, als Zeugnisse also einer gebrochenen Individualität, die sich mit den weltlichen Liedern nicht messen könnten.³⁵

Jutta GOHEEN beschäftigt sich ganz in diesem Sinne mit Kl. 12 und stellt einige darin formulierte Gedanken in Zusammenhang mit der Philosophie der Renaissance. So sieht sie etwa in der Darstellung der frouwe Parallelen zur Schönheitsauffassung Marilio Ficinos und entnimmt daraus den „Ansatzpunkt, der Oswalds Dichtung in den Zusammenhang der Renaissancekunst stellt, auf den auch die Tonmalerei seines sprachlichen Ausdrucks verweist“³⁶.

³² SCHULZE-BELLI 2001/02, S. 279-294.

³³ LUTZ 1991, S. 54.

³⁴ SCHIENDORFER 1996/97, S. 196, Anmerkung Nr. 37.

³⁵ LUTZ 1991, S. 43.

³⁶ GOHEEN 1975, S. 13.

1.2. Die Forschung zu den Liedern im Grauen Ton als Spiegel des allgemeinen wissenschaftlichen Diskurses über die Lieder Oswalds

In der eben geschilderten unterschiedlichen Aufnahme der Lieder im Grauen Ton und der Schwerpunkten, die bei den jeweiligen Besprechungen gesetzt werden, spiegeln sich Tendenzen der allgemeinen wissenschaftlichen Diskussion wieder:

- die Dominanz biographischer Aspekte in der Auswahl der untersuchten Lieder und die Bewertung Oswalds aufgrund dieser Liedauswahl,
- der Vorrang biographischer Aspekte auch in den einzelnen Besprechungen,
- die damit verbundene Ausklammerung wichtiger Teile des Oswald-Oeuvres, besonders der lehrhaft-didaktischen und geistlichen Lieder, solange sich keine biographische Bezüge herstellen lassen,
- die Zuschreibung eines höheren künstlerischen Anspruchs an den unterstellten authentischen emotionalen Gehalt bestimmter Lieder und schließlich
- die Nachrangigkeit von formalen und musikalischen Gesichtspunkten

Diese Argumentation und deren Problematisierung bilden die literaturtheoretische Grundlage der vorliegenden Arbeit, denn die Legitimität der Interpretation eines literarischen Textes aus den unterstellten persönlichen Umständen des empirischen Autors oder auch nur die Notwendigkeit, diese Aspekte einzubeziehen, werden in der modernen Literaturwissenschaft eher skeptisch betrachtet: „Die Frage ist klar: Brauchen wir die Biographie des Autors zum Verständnis seines Werkes oder nicht?“³⁷

³⁷ TOMAŠEVSKIJ 2009, S. 50. Siehe hierzu besonders: JANNIDIS/LAUER/MARTINEZ/WINKO 2000 und JANNIDIS/LAUER/MARTINEZ/WINKO 1999.

1.2.1. Dominanz biographischer Aspekte in der Liedanalyse und künstlerischen Beurteilung Oswalds

Am klarsten und nachdrücklichsten formuliert Sieglinde HARTMANN³⁸ die Ansicht, dass das Besondere in Oswalds Dichtkunst in den Bezügen seiner poetischen Aussagen zur außerliterarischen Wirklichkeit zu finden sei. Dass seine innersten Empfindungen und subjektiven Bewertungen seiner Erlebnisse ganz klar aus seinen Zeilen sprechen, ist für sie seine literarische Leistung. Offensichtlich wird in dieser Betrachtungsweise ein klar erkennbarer biographischer Bezug mit Authentizität oder dem ungekünstelten Ausdruck „echter“ Gefühle verbunden. Diese Authentizität wiederum gilt als Qualitätsmerkmal:

Ein hauptsächlicher Grund, warum Leben und Dichtung immer wieder gleichgesetzt werden [...], scheint darin zu liegen, daß 'persönliches Erlebnis' als Kriterium für den Rang einer Dichtung angesehen wird.³⁹

Deshalb betrachtet HARTMANN auch Ansätze ohne diesen deutlichen biographischen Bezug als Reduktion der Leistung Oswalds auf „einen realitätsbezuglosen, ästhetischen Scheincharakter“⁴⁰. Auch die Darstellung seiner Kunst als Aufgreifen und Variieren verschiedenster literarischer Inhalte und Motive⁴¹ kommt für sie einer Reduktion seines Schaffens auf „rein quantitative Neuerungen“ gleich.

„Müssen wir uns mit diesem Fazit zufrieden geben?“⁴², fragt sie und stellt Oswald als Schöpfer einer neuen Liedgattung heraus: die der „autobiographischen Lieder“, die wiederum verbunden sei mit der ebenso neuen „Sprache der sinnlichen Wahrnehmung“. Damit meint HARTMANN, dass Oswald bei seinen Schilderungen äußerer Objekte wie auch innerer Befindlichkeiten direkte Sinneseindrücke wiedergebe. Seine „dichterische Phantasie“ entzünde sich, „ganz gleich, ob er seinen Blick nach außen auf seine Umwelt“ oder nach innen richte, „um das menschliche Herz bis in seine innersten Winkel auszuleuchten“⁴³, immer wieder an solchen Sinnesphänomenen.

Nur formal, in den Darbietungsformen, bleibe Oswald den Traditionen des klassischen Minnesangs verbunden, „inhaltlich und sprachlich“ weise sein Werk „weit voraus in die Neuzeit“⁴⁴. Die Schilderung eigener Erlebnisse durch die „Sprache sinnlicher Wahrnehmung“

³⁸ HARTMANN 2005, S. 349-372.

³⁹ MÜLLER 1980, S. 232.

⁴⁰ HARTMANN 1980, S. 82.

⁴¹ Siehe HARTMANN 2005, S. 350.

⁴² HARTMANN 2005, S. 350.

⁴³ HARTMANN 2005, S. 367.

⁴⁴ HARTMANN 2005, S. 369.

mache die Lieder zum unvermittelten Ausdruck der individuellen Empfindungen des Dichters:

Dank seiner außerordentlichen Beobachtungsgabe und seines neuartigen Stils unmittelbaren Erlebens wirken seine Selbstinszenierungen so wirklichkeitsnah und lebendig, dass wir den genialen Selbstdarsteller durch alle poetischen Maskierungen hindurch lebhaftig vor uns sehen: Oswald von Wolkenstein, unverkennbar, kraft seiner Sprache, unverwechselbar.⁴⁵

„Naiv“ bezeichnet hingegen Ulrich MÜLLER ein Lyrikverständnis, dass sich der Poetizität der Texte nicht bewusst ist.⁴⁶ Weshalb sollte schließlich für die Schilderung „unmittelbaren Erlebens“ ein Reimschema und genau abgezahlte Silben nötig sein? Wenn es Oswald um die direkte Wiedergabe innerer Zustände geht, wozu dann die Selbstinszenierung? Dem Zuhörer oder Leser ruft MÜLLER einen doch grundsätzlichen Sachverhalt in Erinnerung:

Er muß vor allem die Tatsache zu erkennen versuchen, *daß* zwischen der ‚dichterischen Wirklichkeit‘ und der ‚historischen Wahrheit‘ die poetische Fiktion steht.⁴⁷

Anhand der Reiselieder hatte er in seiner Dissertation 1968 das Verhältnis von ‚Dichtung‘ und ‚Wahrheit‘ in eben diesem Sinne beschrieben. Ein Dichter sei schließlich kein Chronist:

In einer Autobiographie formen die individuelle Eigenart des Dichters, die Bindung an die künstlerische Form und Tradition sein Verhältnis zur Umwelt die Wirklichkeit so um, daß sich ‚Dichtung‘ und ‚Wahrheit, poetische Gestaltung und biographische Realität verbinden und bis zur Unauflöslichkeit durchdringen.⁴⁸

„Widerwillig“⁴⁹ gibt auch JONES zu bedenken, dass aus Oswalds Liedern und historischen Quellen über ihn verschiedene Oswald-Figuren sprechen:

Als Dichter befasste Oswald sich vor allem mit Abenteuer, Liebe und Religion. Dies waren die akzeptierten Sujets der Literatur. Urteilt man mehr nach seinen Taten als nach seinen Liedern, scheint der Mensch Oswald hauptsächlich damit befasst gewesen zu sein, seinen Besitz zu mehren und seine politische Macht zu vergrößern – keine legitimen Themen für Literatur.⁵⁰

⁴⁵ HARTMANN 2005, S. 368.

⁴⁶ Siehe MÜLLER 1980, S. 218: „Das ‚naive Verständnis‘ neigt hier zur Identifizierung beider [biographischem und lyrischem Anm. A.K.] Ichs“.

⁴⁷ MÜLLER 1980, S. 218.

⁴⁸ MÜLLER 1968, S. 3.

⁴⁹ JONES 1980, S. 286 über MÜLLER: „Wenn ich auch widerwillig mit den meisten Argumenten Müllers übereinstimme (ich sage widerwillig, da wir alle nur ungern von unseren Glaubenswahrheiten Abschied nehmen“.

⁵⁰ JONES 1980, S. 286.

HARTMANN jedoch sieht nicht nur in dem unterstellten biographischen Gehalt ein Qualitätsmerkmal Oswalds, sondern den entscheidenden Beitrag zur Literaturgeschichte:

Wie vielfach beobachtet hat Oswald von Wolkenstein immer dann Liedtypen ganz neuer und eigener Art entwickelt, wenn er seine eigene Person, seine persönlichen Erfahrungen oder sein eigenes Empfinden zum Medium dichterischer Darstellung macht.⁵¹

Deshalb sei die Bevorzugung solcher Lieder in der Forschung auch gerechtfertigt. Immerhin habe Oswald mit seiner „autobiographischen Lyrik ein neues Kapitel in der deutschen Literaturgeschichte eröffnet“⁵². Außerdem sei die Gruppe der autobiographischen Lieder, zu der sie rund ein Drittel seines Werkes zählt, auch größer als der Anteil an Liedern, in denen überindividuelle, abstraktere Inhalte behandelt würden: „Lehrhaft abstrakte Erörterungen über allgemeine Fragen christlicher Lebensführung, über grundsätzliche Probleme politischer oder gesellschaftlicher Natur finden bei Wolkenstein kaum Beachtung“⁵³.

In dieser Bewertung Oswalds finden sich Tendenzen, die schon länger den wissenschaftlichen Diskurs prägen, nämlich die Auffassung, Oswald wende sich künstlerisch von den Traditionen des Mittelalters ab und seine Lieder markierten einen literaturgeschichtlichen Fortschritt und die auch Oswald unterstellte Geringschätzung „rein“ geistlicher Stoffe, also solcher Themen, die nicht offensichtlich mit autobiographischen Anknüpfungspunkten verbunden sind.

1.2.1.1. Die Ablehnung der Darstellung Oswalds als letztem Minnesänger und die Auffassung von Oswald als Wegbereiter literaturgeschichtlichen Neuerungen

Oswalds Dichtkunst wird der formellen höfischen Lyrik als unvermittelter Ausdruck „echter“ Empfindungen gegenübergestellt. „[F]ast wie die Blätter eines Tagebuches“⁵⁴ seien seine Lieder zu lesen (THURNHER), Oswald erlebe die Welt „nicht in gedanklicher Erhöhung, sondern als ungebrochene Wirklichkeit“⁵⁵ (MAYR), Oswalds Sprache sei ein Mittel „die Erlebnisfülle des Dichters dienend in der denkbar dichtesten, sinnlichsten Fülle einzufangen, ausströmen zu lassen“ (MARTINI). Die Begründung für die so dargestellte Art und Weise seiner Dichtung erfolgt dabei häufig aufgrund unterstellter Wesensmerkmale Oswalds. Der leidenschaftliche, ungestüme Ritter, unverbildet und ohne Neigung für kunstvolle Dialektik, habe wenig Sinn gehabt für rhetorische Spielereien, abstrakte Überlegungen oder formale Konventionen.

⁵¹ HARTMANN 2005, S. 363.

⁵² HARTMANN 2005, S. 369.

⁵³ HARTMANN 2005, S. 367.

⁵⁴ THURNHER 1947, S. 124.

⁵⁵ MAYR 1961, S.11.

Oswald sei „ein Erlebnis- und Gefühlsdichter“⁵⁶, dessen „hemdsärmelige Ungebundenheit seiner Erlebnisdichtung“ der „geschliffene[n] dialektische[n] Gedankenlyrik der hochmittelalterlichen Minnesänger⁵⁷“ entgegenstehe. Diese unterstellte Unmittelbarkeit von Gefühlsdarstellungen wird wiederum häufig als Oswalds Beitrag zum literarischen Fortschritt gewertet, von Siegfried BEYSCHLAG gar als „Durchbruch zur Neuzeit“⁵⁸:

Aber Spitze und Zukunftsweisung ist Oswald [...] in der Entschleierung des Menschen. In einem Maße und mit einer Kraft wie bisher noch nicht enthüllt Oswald an sich selbst das Antlitz des Menschen gerade als eines einzelnen, wie er im Gefüge seines Lebens und seiner Zeit steht.⁵⁹

Gegen diese Darstellung Oswalds hatte sich Jutta GOHEEN bereits 1975 gewandt. Sie problematisiert zum einen die Trennung in „Erlebnis“- und „Gedankenlyrik“. Eine solche Gegenüberstellung vereinfache zu stark sowohl das komplexe Wesen des Minnesangs wie auch die Dichtung Oswalds.⁶⁰ Anhand ihrer Interpretation von Kl. 12 weist sie nach, dass „Erlebnis, Gedanke und literarische Tradition [...] den Stoff für die Gestaltung“ seiner Dichtung bilden. Für SCHWOB hat die Stilisierung persönlicher Erlebnisse in der Dichtung auch einen politischen Zweck; so solle die „Gefangenschaftsrealität als Unrecht und wider die Ordnung⁶¹“ geschildert werden. Oswald rufe so „indirekt nach Wiederherstellung des guten alten Rechts, der guten alten Ordnung, in der sowohl Ritterstand wie die hergebrachten literarischen Normen wieder Geltung haben können“⁶².

Selbsterlebtes erscheine zwar durchaus in Oswalds Liedern, jedoch „nicht als Selbstzweck“, sondern so, dass es „der poetisch-artistischen Formung nutzbar gemacht“ werde, fasst Spicker zusammen. Wiederholt macht er außerdem darauf aufmerksam, dass autobiographische Bezüge häufig genug nicht aus konkreten Erwähnungen von Namen, Orten oder Ereignissen aus den Liedern entnommen, sondern vielmehr „hineingelesen“ werden. Solche Interpretationen seien jedoch „letztlich auf biographische Spekulation angewiesen, die selbst aus (wenigen) Liedern

⁵⁶ LESTER 1949, S. 75.

⁵⁷ KLEIN 1963, S. 11.

⁵⁸ BEYSCHLAG 1970, S. 32-41.

⁵⁹ BEYSCHLAG 1970, S. 41.

⁶⁰ Siehe: GOHEEN 1975, S. 2

⁶¹ SCHWOB 1979, S. 233.

⁶² SCHWOB 1979, S. 233.

abgeleitet wird“⁶³. Die „zu schmale[] Textbasis“⁶⁴, auf der die Bewertung Oswalds beruhe kritisiert auch GOHEEN:

Viele der zu ausschließlich auf eine bestimmte Gruppe von Liedern gegründeten Urteile über die Wesensart der Dichtung Oswalds lassen sich leichter aus dem Gang der Geschichte der Forschung als aus den Texten selbst herleiten. [...] ⁶⁵

HARTMANN geht zwar davon aus, dass „autobiographische“ Lieder ein Drittel des Gesamtwerkes ausmachen, sagt jedoch nicht konkret, welche Lieder sie zu dieser Gruppe zählt. Sie etabliert diese neue Liedart auch deshalb, weil die Lieder sich „kaum noch nach traditionellen Inhaltstypen gliedern“⁶⁶ ließen. Die von HARTMANN selbst angeführte Heterogenität der Gruppe stellt wiederum für SPICKER gerade einen Angriffspunkt dar. Im Zusammenhang mit den ebenfalls als neuartige Gattung gehandelten „Eheliern“ hinterfragt er kritisch die Angemessenheit einer inhaltlichen Zusammenfassung. „Die Lieder differieren zu sehr, als dass sie eine „neue Poetologie“ und „eine innovative lyrische Gattung“ ausmachten“⁶⁷ – eine Aussage, die sich auch im Fall der „autobiographischen“ Lieder anbietet, zumal Hartmann selbst schreibt, dass „jedes der autobiographischen Lieder [...] ein Liedtyp ‚sui generis‘“ sei, und „daher eigentlich das Prädikat eines Solitärs“⁶⁸ verdiene.

Darüber hinaus stellt sie selbst die Zuordnung der Lieder zur „autobiographischen“ Gruppe unter den Vorbehalt „soweit sie sich nicht anderen geistlichen oder weltlichen Liedtypen zuordnen lassen“⁶⁹. Weiterhin aussondern könne man „Lieder zum Thema Reisen oder zum biographischen Kontext seiner Gefangenschaft“⁷⁰. Konsequenter betrachtet bedeuten HARTMANNs Ausführungen aber, dass die Gruppe der „autobiographischen Liedern“ zu einer Hälfte aus Liedern besteht, die sich sehr wohl traditionellen Inhaltstypen zuordnen lassen, zur anderen Hälfte aus solchen, die sich gar nicht zuordnen lassen.

⁶³ SPICKER 1997, S. 178. Siehe auch: SPICKER 1996/97 und 2007. Unter anderem verweist er darauf, dass Margarethe von Schwangau als Protagonistin oder Angesprochene von Liedern genannt wird, in denen der Name „Gret“ auftaucht, auch wenn es sich um Lieder „derber“ Natur handelt und dieser Name als Kennzeichnung eines bäuerlichen Milieus üblich ist. Als Beispiel für die „Autobiographisierung“ von Liedinhalten nennt er auch Kl 45, *Wer machen well sein peutel ring*, das häufig als Lied über Konstanz gedeutet, obwohl gewisse zeitgeschichtliche Aspekte dies unwahrscheinlich machen und „das Lied den genauen Bezug nicht erkennen lässt“, was „natürlich sprechend [ist]“. SPICKER 2007, S. 119.

⁶⁴ GOHEEN 1975, S. 1.

⁶⁵ GOHEEN 1975, S. 1.

⁶⁶ HARTMANN 2005, S. 368.

⁶⁷ SPICKER 2007, S.

⁶⁸ HARTMANN 2005, S. 368.

⁶⁹ HARTMANN 2005, S. 368.

⁷⁰ HARTMANN 2005, S. 368.

1.2.1.2. Die (auch Oswald selbst unterstellte) Geringschätzung geistlicher Inhalte, wenn sie sich nicht in Verbindung mit autobiographischen Aspekten bringen lassen

Wird Oswald nun hauptsächlich über ein bestimmtes Themenfeld und eine bestimmte sprachliche Gestaltung definiert, werden natürlich alle anderen Themenfelder und alle Lieder, in denen diese bestimmte sprachliche Gestaltung nicht vorkommt, außer acht gelassen. Für gewöhnlich geschieht dies unter der Argumentation, dass die entsprechenden Inhalte auch für Oswald weniger wichtig waren und diese Geringschätzung auch in der weniger „überzeugenden“ sprachlichen Verarbeitung zum Ausdruck komme.

Entgegen HARTMANNs Darstellung, geistlich-lehrhafte, philosophische oder gesellschaftliche Überlegungen fänden bei Oswald „kaum Beachtung“⁷¹, führt die Durchsicht seiner Handschriften zu einem anderen Ergebnis: Eine Fülle von Marienliedern, eine Passion, mehrere Wecklieder, lehrhafte Dichtung, Tischsegen und –Dank, ein Beichtlied, Weihnachts- und Osterlieder.⁷² Darüber hinaus vermischen sich ohnehin Geistliches und Weltliches in vielen Liedern. Es sind aber wohl die ausschließlich geistlich-lehrhaften Lieder, die nach heutigem Empfinden als wenig aufregend, ja langweilig empfunden werden und deshalb auch nicht viele wissenschaftliche Energien freisetzen. Ob Oswald dieses Urteil geteilt hat, ist allerdings fraglich. Immerhin war er als Dilettant frei in der Wahl seiner Themen und Formen und hätte die entsprechenden Lieder schließlich nicht schreiben und schon gar nicht in seinen Handschriften überliefern lassen müssen. Meinolf SCHUMACHER hat in diesem Sinne darauf verwiesen, dass „religiöse Dichtungen stets zum Repertoire eines mittelalterlichen Sängers gehöre[.]“, und zwar „ohne durch Alter oder (andere) widrige Lebensumstände angeregt sein zu müssen“⁷³. Dass die Beschäftigung mit geistlichen Stoffen nicht als Ausdruck zeitweiliger seelischer Krisen (etwa in der Gefangenschaft) zu verstehen ist, sondern anderen Ansprüchen folgt, formuliert bereits SPECHTLER im Hinblick auf die Marienlieder: „Oswald bietet nicht nur im Bereich der weltlichen Lieder [...] die ganze breite Palette der Möglichkeiten eines Liedschöpfers im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts, sondern auch im Bereich der geistlichen Lieder“⁷⁴. Zu diesen Möglichkeiten gehörten neben der Rolle als „exemplarischer Büsser“⁷⁵, der in eindringlichen und ausdrucksstarken Bildern mahnt, offensichtlich auch der reflektierte Ton, die Verwendung rhetorischer Formeln und der Rückgriff auf geistliche Gebrauchsliteratur (wie

⁷¹ HARTMANN 2005, S. 367.

⁷² Kl 1-15, 24, 32, 34, 35, 36, 38, 39, 40 (siehe SCHUMACHER in PBB 123 2001), 78 (mit ähnlicher Diskussion wie Kl. 12), 95, 109a/b, 111, 114, 118, 126, 129, 130. Das sind über 30 Lieder religiöser Thematik gegenüber etwa 11 „reinen“ Reiseliedern, die ja als Oswald-typisch gelten.

⁷³ SCHUMACHER 2001, S. 253.

⁷⁴ SPECHTLER 1977, S. 199.

⁷⁵ Siehe SPICKER 2007, S. 115.

im Beichtlied Kl. 39).

1.3. Die metrisch-musikalische Gestalt der Lieder in der wissenschaftlichen Betrachtung

Die metrisch-musikalische Gestaltung der Oswald-Lieder spielt in wissenschaftlichen Betrachtungen eine eher untergeordnete Rolle. Die musikwissenschaftlichen Arbeiten zu Oswald sind zwar zahlreicher als die zur Metrik, bilden aber verglichen mit den inhaltlich-sprachlichen Untersuchungen eine relativ überschaubare Menge.⁷⁶

Hervorzuheben ist hier vor allem Walter RÖLL, der sich mit metrischen Vorbildern Oswalds beschäftigt. Aus seinen Arbeiten geht hervor, dass die beiden am häufigsten von Oswald verwendeten Metren auf fremde Töne zurückgehen⁷⁷, und zwar auf den Grauen Ton Regenbogens und die Große Tagweise des Grafen Peter von Arberg.

Die so entstehenden formalen Gruppen sind allerdings kaum als solche untersucht worden. Josef WENDLER hat bisher als einziger eine Anregung gegeben, die 12 Lieder im Grauen Ton im Zusammenhang zu betrachten. Er erkennt neben der formalen auch eine inhaltliche Verbindung der Lieder. Dabei sei „[d]ie inhaltliche Einheit aber [] so stark, daß man fast an einen zyklischen Zusammenhang glauben möchte“⁷⁸ In diesem Zyklus führe „die Eitelkeit der weltlichen Liebe, die „unweiplich zucht“ [...], die Untreue der Welt und die Erfahrung des Alters [] immer wieder zur Absage an die Welt, zu Todesgedanken, Reue und Gebet“⁷⁹. Den äußeren Rahmen bildeten Kl. 12 als eröffnendes Marienlob und die Passion Kl. 111 als Abschluss. Schließlich ergäbe die „paarweise Zuordnung der übrigen Lieder [...] eine sinnvolle Gliederung, die auf das Gebet hinzielte“⁸⁰. Die Funktion der verschiedenen Melodien innerhalb des Zyklus sieht er in im Erzielen einer Kontrastwirkung. WENDLER schränkt jedoch selbst den Gültigkeitsanspruch seiner Idee ein: „Doch soll diese Überlegung nur eine Möglichkeit andeuten“⁸¹.

Hierin liegt jedoch ein weiterer Grund für die eher nachrangige Stellung der Lieder im Grauen Ton in der Forschung. Ähnlich wie geistlich-lehrhafte Inhalte als von Oswald wenig geliebt und daher als literarisch mittelmäßig angesehen werden, gibt es Tendenzen,

⁷⁶ BEYSCHLAG 1980 S. 79-107; BRESGEN 1978, S. 51-59; LOMNITZER 1978, S. 68-84; PETZSCH 1964, S. 491-512; PETZSCH 1980 S. 107-143; SALMEN 1953, S. 147-173; WENDLER 1961.

⁷⁷ Siehe: RÖLL 1976. Laut WACHINGER gehen Kl 9 und 10 auf den Vergessenen Ton Frauenlobs zurück. Siehe WACHINGERS Rezension zu TIMMS „Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein“, in: ZfdPh 95 (1976), S. 127.

⁷⁸ WENDLER 1961, S. 124.

⁷⁹ WENDLER 1961, S. 124.

⁸⁰ WENDLER 1961, S. 124.

⁸¹ WENDLER 1961, S. 125.

Retextualisierungen als weniger originell als Einfachtextierungen einzustufen. Das einschlägigste Beispiel hierfür ist Bruno STÄBLEINs These von Oswald als dem „Schöpfer des Individualliedes“. Darin sind sämtliche Punkte, die zuvor im Zusammenhang mit dem wissenschaftlichen Diskurs über Oswald allgemein problematisiert worden sind, wiederzufinden:

- der unterstellte Vorgriff diesmal musikgeschichtlicher Neuerungen,
- dessen Begründung aus wiederum unterstellten Charakterzügen des Sängers,
- die Beurteilung seiner Lieder aufgrund einer Auswahl, die nach äußerst problematischen Aspekten erfolgt.

1.3.1. Weitere Forschungsansätze zur metrisch-musikalischen Gestaltung

Außer STÄBLEIN (und in seinem Sinne etwa SCHADENDORF⁸²) gibt es weitere Versuche, die Wort-Ton-Beziehungen bei Oswald oder in mittelalterlichen Melodien überhaupt zu bestimmen.

1.3.1.1. Elke LOENERTZ

Elke LOENERTZ setzt sich kritisch mit STÄBLEINs Darstellung von Oswald als musikhistorischem Neuerer auseinander. Entsprechende Ausführungen entkräftet sie überzeugend, indem sie den *materia-cantus*-Diskurs in der mittelalterlichen Musikgeschichte nachzeichnet und darauf verweist, dass die Prinzipien der affektbewegenden *imitatio* und Vorrangigkeit des Textes in den großen musiktheoretischen Traktaten des Mittelalters formuliert und offensichtlich normativer Bestandteil der musikalischen Praxis sind.⁸³ Somit „sind die Entwicklungen des *materia-cantus*-Verhältnisses auch eher als ein Kontinuum, denn als Umbruch oder Revolution zu beschreiben“⁸⁴.

Sie will sich dem Verhältnis von Melodie und Text bei Oswald auf der Grundlage der durch die zeitgenössische Musiktheorie aufgezeigten Möglichkeiten nähern. Unter diese fasst sie

⁸² Siehe: SCHADENDORF 1996/97, S. 239-257.

⁸³ Siehe LOENERTZ 2003, S. 22/23.

⁸⁴ LOENERTZ 2003, S. 25.

- die Abbildung der syntaktisch-metrischen Textstruktur in der Melodie
- die Tonalität
- melodische Figuren (Tonsprünge für frohe Inhalte, Tonwiederholungen für Trauer, hart klingende Intervalle für Schmerz usw.)

Diese Parameter wendet sie allerdings nicht in Einzelanalysen der Lieder an, sondern untersucht nur ausgehend vom jeweiligen musikalischen Phänomen den Gebrauch in den Liedern, wobei sie ihre Erkenntnisse stichpunktartig zusammenfasst. Innerhalb ihrer Schlussbetrachtung geht sie auf fünf Lieder genauer ein, ohne jedoch diese Auswahl genau zu begründen.

Die gesamte Auswahl der Lieder, auf die sie ihre Beobachtungen stützt, ist sehr eng. Sie zieht ausschließlich die einstimmigen, einfach textierten Lieder der Handschrift B heran. Sie begründet diese Eingrenzung damit, dass die mehrstimmigen Lieder „bereits Gegenstand einer neuere Arbeit gewesen“ und mehrfach textierte Melodien „dem Prinzip der 'Töne' verpflichtet sind [...], bei denen sich deshalb nur schwer eine ausdeutende Übereinstimmung von Text und Musik finden ließe“⁸⁵. Mit der alleinigen Entscheidung für die Handschrift B, obwohl das Thema „[p]rinzipiell [...] an beiden Handschriften behandelt werden könnte“⁸⁶, folgt sie nach eigener Aussage einer Tendenz der Forschung, „die die spätere Handschrift mehrfach für maßgeblich erklärt“⁸⁷ habe. Damit meint sie vor allen Dingen Karl Kurt KLEIN, der bekanntlich im Vorwort zu seiner Ausgabe der Oswald-Lieder die Handschrift B zu einer „Ausgabe letzter Hand“, die er „besonders sorgfältig betreut“⁸⁸ habe, erklärt hat. Die methodischen Einwände hiergegen vor dem Hintergrund der Autobiographie-Debatte wurden bereits dargestellt. Allerdings sind hier auch aus philologischer Sicht Bedenken geäußert worden.

Erika TIMM vertritt in ihrer grundlegenden Untersuchung zur „Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein“ die Ansicht, dass die Handschriften A und B auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen. Dass diese Vorlage nicht fehlerfrei war, sei an gemeinsamen Fehlern und Unstimmigkeiten erkennbar. So ist zum Beispiel eine Textzeile von Kl. 52 offensichtlich verlorengegangen. Das macht eine Einbindung des wachsam für sein literarisches Erbe sorgenden Dichters unwahrscheinlich.⁸⁹

⁸⁵ LOENERTZ 2003, S. 17.

⁸⁶ LOENERTZ 2003, S. 67.

⁸⁷ LOENERTZ 2003, S. 67.

⁸⁸ KLEIN 1987, S. VIII. Andere folgen ihm darin, so zum Beispiel Walter NEUHAUSER 1987, S. 1.

⁸⁹ Siehe: TIMM 1972, S. 49ff.

Aus LOENERTZ‘ Herangehensweise ergeben sich folgende Probleme:

- Es werden erneut allgemeine Aussagen zu den Liedern Oswalds aufgrund einer unrepräsentativen Auswahl getroffen.
- Die Frage nach dem Umgang mit der Wandelbarkeit der Melodien wird äußerst widersprüchlich behandelt. Die jeweilige Variante der Handschrift A wird zum Beispiel überhaupt nicht in die Analyse einbezogen, weil die B-Fassung als „gültig“ angesehen wird, andererseits wird im Hinblick auf die Mehrstrophigkeit mehrmals eingeräumt, dass die Praxis der Mündlichkeit durchscheint und musikalische Zeichen wandelbar sind (Pufferfunktion für Melisma z. B.)⁹⁰
- Das Verhältnis von Text und Musik wird zu sehr auf die musikalische Ausdeutung des Inhalts eingegrenzt. Parameter der Wort-Ton-Zuordnung etwa werden nur am Rande erwähnt. Aus Oswalds geschickter Neutextierung bei Kontrafakturen lässt sich jedoch schließen, dass ein Blick hierauf durchaus lohnenswert wäre, worauf auch Helmut LOMNITZER (siehe unten) verweist.

1.3.1.2. Johannes KANDLER

Eine weitere Stellungnahme zum Verhältnis von Text und Musik bei Oswald formuliert Johannes Kandler in seiner umfassenden Studie zur Wechselwirkung von Wort und Ton in einstimmigen Gesängen des hohen und späten Mittelalters.⁹¹ Er nähert sich der Frage der möglichen textinterpretatorischen Funktion der Melodie auf der Grundalge Semiotik⁹² Für Oswald kommt er daraufhin zu dem Schluss, dass gewisse musikalische Phänomene sich durchaus bestimmten Inhalten zuordnen lassen:

Wenn beispielsweise deszendierende Bewegungen auf der Ebene des Textes vorherrschend sind und gleichzeitig melodische Abstiegsbewegungen nachgewiesen werden können, so erscheint es plausibel von einer Gestaltungskonvention und damit von der Evidenz eines musikalischen Symbols im Sinne der Peirceschen Begriffsdefinition auszugehen.⁹³

Allerdings verweist auch er auf die überindividuellen Traditionen, denen solche inhaltlich-musikalischen Bezüge entstammen können:

⁹⁰ Siehe auch: PELNAR 1978, S. 270 ff.

⁹¹ KANDLER, Johannes 2005.

⁹² Siehe KANDLER 2005, S. 13.

⁹³ KANDLER 2005, S. 238.

Denn es ist möglich, das, was in Bezug auf das Einzellied als Ikon bezeichnet werden kann, unter Einbeziehung einer breiteren Tradition musikalischer Gestaltung als musikalisches Symbol einzustufen. [...] Bei der Erörterung der Wechselwirkung von Wort und Ton ist stets die Polyvalenz des musikalisch-textlichen Gefüges zu berücksichtigen. Insbesondere bei den geistlichen Liedern Oswalds von Wolkenstein ist ein Wechsel der Deutungsebene [...] mit dem Wechsel im Zeichenstatus verbunden.⁹⁴

Darüber hinaus erkennt er wie auch LOENERZ eine Markierungsfunktion der Musik im Sinne der Unterstreichung von formalen Textmerkmalen: „Dabei kann gezeigt werden, daß eine Kennzeichnung formaler Textmerkmale wie Vers- und Strophengrenze über die Melodie erreicht wird“⁹⁵. Als weiteres Kriterium der sprachlich-musikalischen Beziehungen nennt er die Gestaltung der Zeilenenden (Finalis und Wiederholung der Schlusszeilen) als Element der formalen Geschlossenheit.⁹⁶

1.3.1.3. Helmut LOMNITZER

Dieser schon bei LOENZERTZ angesprochene Aspekt der formalen Text-Musik-Beziehungen stellt den Ansatzpunkt Helmut LOMNITZERS philologischer Untersuchungen zur Wort-Ton-Zuordnung dar. Er verweist auf einen Aspekt, der in engem Zusammenhang mit der Frage zu sehen ist, wie fest Oswald Text und Melodie aneinander bindet, nämlich auf den „nur im Ausnahmefall hinreichend berücksichtigten Text-Form-Befund der Folgestrophen“⁹⁷. Zwar sei es in der Regel „die erste Liedstrophe [...], die wir uns als in Interaktion mit der Melodie entstanden vorzustellen haben“ und deren Textgestalt, „ auf die hin auch die vielfach schon präexistenten Melodieformeln und Melodiemodelle neu verwirklicht werden“⁹⁸. Die textmetrischen Abweichungen in den Folgestrophen sieht er als Hinweis auf sängerische Variation in den späteren Strophen, wie sie sich allein durch Oswalds „Neigung, im weiteren Liedverlauf die Kadenz zu tauschen“ andeutet. Auch PELNAR spricht von einem „für Oswald typische Merkmal, die Verschiebung der Reime und Abweichung in der metrischen Struktur, in den Folgestrophen feststellen“⁹⁹ Die Funktion der Melodie als Mittel der Textausdeutung sieht sie auf die erste Strophe beschränkt:

⁹⁴ KANDLER 2005, S. 238.

⁹⁵ KANDLER 2005, S. 237.

⁹⁶ Siehe KANDLER S. 237.

⁹⁷ LOMNITZER 1973, S. 70.

⁹⁸ LOMNITZER 1973, S. 71.

⁹⁹ PELNAR 1977, S. 270.

Die Melodie, die zuerst im Dienste des Textvortrages steht, wird, sobald erklingen, zum selbständigen Element, so daß sich dann der Text Unregelmäßigkeiten erlauben kann. (Das Eigenleben der gehörten Melodie erklärt also Neutextierungen auch bei Liedern mit ursprünglich sehr engem Text-Melodie-Verhältnis)¹⁰⁰

Vorwegnehmend sei allerdings hier schon eingewendet, dass es auch Beispiele dafür gibt, dass sich im Verlauf eines Liedes Text und Melodie auch neu aufeinander bezogen werden können, wie in Kl. 12, wo der Dreierhythmus des Abgesangs in der letzten Strophe zur wirklichen Umsetzung des im Text erwähnten Maientanzes wird.

Trotz der mitunter sehr divergierenden Herangehensweise an die an die Frage nach Möglichkeiten und Art der sprachlich-melodischen Bezüge in Oswalds Werk hinsichtlich seiner musikalischen Fähigkeiten und dem musikhistorischen Kontext lassen sich doch einige Faktoren benennen, auf deren Grundlage eine angemessene Analyse auch des Zusammenwirkens von Text und Musik in den verschiedenen Vertonungen des Grauen Tons erstellt werden kann, und zwar:

- Die formale Abbildung der Textstruktur durch die Melodie: Das Stichwort der „formalen Geschlossenheit“ wurde in diesem Zusammenhang bereits genannt. Allerdings ist auch eine spannungsvollere Zusammensetzung dieser beiden Ebenen durch Überspielen, Kontrastieren, Aufweichen usw. des textmetrischen Aufbaus ein wichtiger Gestaltungsfaktor, den Oswald geschickt einzusetzen vermag.
- Die Wort-Ton-Zuordnung besonders unter dem Aspekt von Syllabik und Melismatik: Syllabische Textunterlegung ähnelt dem Sprechen, besonders bei Tonwiederholungen; Melismen verzögern den Textverlauf, schmücken und betonen. Hierdurch entstehen häufig spannungsvolle Wechselwirkungen zwischen Text, Metrum und Melodie. Ein Vergleich mit Folgestrophen oder alternativen Textierungen ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich, weil er zeigt, wie ein musikalisches Element verschiedene Funktionen übernehmen kann.

¹⁰⁰ PELNAR 1977, S. 270.

- Der Rhythmus: Ist der Rhythmus frei, lässt das dem Sänger viele Möglichkeiten der Interpretation. Er kann das Tempo steigern und verringern, kann einzelne Töne dehnen und so den Vortrag dem Text der unterschiedlichen Strophen anpassen. Ein solch rezitativischer Rhythmus ist typisch für die Sangspruchdichtung und verleiht dem Vortrag eine entsprechend ernsthafte Stimmung. Wird ein fester Rhythmus gewählt, wirkt das Lied regelmäßiger, zuweilen tanzhaft und lädt zur Beteiligung des Publikums ein. Bestimmte rhythmische Figuren sind eng mit gewissen Inhalten verknüpft (wie im reien¹⁰¹). Oft wechseln bei Oswald auch freier und fester Rhythmus innerhalb eines Liedes.

1.4. Ziele der Arbeit

In der vorliegenden Arbeit wird der eben nachgezeichnete Diskurs anhand der zwölf Lieder, die metrisch auf dem Grauen Ton Regenbogens beruhen, aufgegriffen. Dabei sollen folgende Fragen beantwortet werden:

- Wie fest sind die Lieder in den mittelalterlichen literarischen Traditionen verankert?
- Welche Erkenntnisse über den künstlerischen Wert der Lieder werden bei einer stark auf innertextliche Aspekte konzentrierten Analyse gewonnen? Verringert sich der literarische Anspruch, wenn mögliche autobiographische Bezüge außer Acht gelassen werden?
- Wie werden sprachliche und musikalische Struktur aufeinander bezogen?
- Wie angemessen ist die von HARTMANN, STÄBLEIN und anderen verwendete genieästhetische Begrifflichkeit und Argumentation in Bezug auf Oswald?

Dabei wird zunächst noch einmal das Tonschema Regenbogens und dessen Verwendung in der mittelalterlichen Sangspruchlyrik dargestellt. Anschließend werden die Lieder der ersten beiden melodischen Gruppen (also einerseits die Passion Kl. 111 und andererseits die Lieder Kl. 11, 12 und 95) entsprechend den eben genannten Kriterien analysiert. Das bedeutet, dass eine ausführliche Untersuchungen der metrischen, melodischen und textlichen Strukturen sowie deren wechselseitigen Beziehungen vorgenommen werden. In kommentierende Strophendurchläufe werden Bezüge zu literarischen Traditionen aufgezeigt und Besonderheiten

¹⁰¹ Siehe PETZSCH 1971, S. 35-79.

der inhaltlich-motivischen Gestaltung erläutert.

Die dabei gewonnenen Erkenntnisse fließen in die dann folgende Auseinandersetzung mit Siglinde HARTMANNs Thesen im Zusammenhang mit den Liedern Kl. 1-7 ein. Die grundsätzliche Diskussion einer am Geniegedanken orientierten Argumentation wird durch einen Exkurs über Bruno STÄBLEINs These über Oswald als „Schöpfer des Individualliedes“ abgerundet, die ähnlich begründet ist.

2. Der Graue Ton Regenbogens

2.1. Thematische Festlegung und Verwendung in der Überlieferung und bei Oswald

Der Graue Ton ist ab dem 15. Jahrhundert in beinahe allen Meisterliedhandschriften (allerdings kaum darüber hinaus und nicht im Druck) überliefert¹⁰². Die Echtheitsfrage ist nicht abschließend geklärt.¹⁰³ Interessant ist die durchgängige thematische Festlegung des Tons.

So verzeichnet das Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder unter dem Grauen Ton Regenbogens folgende Lieder:

	Verfasser (falls bekannt)	Liedanfang	Inhalt	Überlieferung
1		<i>Do got der herr / zu rate ging:</i>	Trinität	München Cgm 4997, 308rv; München Cgm 5198, 172v-173r; Trier 1032-1943
2		<i>Uierdeshalbes iar</i>	Passion	München Cgm 4997, 308v-311r; München Cgm 4997, 330r; München Cgm 5198, 173v-174r; Heidelberg Cpg 680, 7v; München Cgm 351, 189rv; München Cgm 4997, 324-325r; München Cgm 4997, 317v
3		<i>Eyn snelle lebard / mit sprüngen drin</i>	Gleichnis, Mahnung	München Cgm 4997, 311rv
4		<i>Im tempel üff ging / zwey mentschen da</i>	Gleichnis vom Pharisäer und vom Zöllner, Mahnung	München Cgm 4997, 311v-312r; München Cgm 5198, 89rv; Berlin Mgq 414, 319v-320r
5		<i>Nv morgens fru</i>	Erscheinung des Auferstandenen vor den drei Marien am Grab, bei den Jüngern und Thomas	München Cgm 4997, 312rv; München Cgm 351, 248r-249v; München Cgm 1019, 12v
6		<i>Do got der hoch / zü hymmel für</i>	Gespräch der drei göttlichen Personen nach der Himmelfahrt Christi	München Cgm 4997, 312v-313r
7		<i>Maria clar / dü lughtest schon</i>	Verkündigung Mariä	München Cgm 4997, 313v

¹⁰² Siehe SCHANZE, 1983: „Und was die Überlieferungsbreite in den Meisterliedhandschriften betrifft, so kommt der Graue Ton, der nur in d und in dem Sonderfall r nicht erscheint, gleich nach dem in keiner der Meisterliedhandschriften fehlenden Langen Ton“. S. 68.

¹⁰³ Für die Echtheit sprechen vor allem die Überlieferung von selbständigen Einzelstrophen und die Tatsache, dass es in der Überlieferung keine konkurrierenden Autorzuschreibungen für den Ton gibt. Siehe SCHANZE 1983 und RETTELBACH 1993.

8		<i>Ave nit ließ / dry künig her</i>	Garten-Gleichnis über die Inkarnation	München Cgm 4997, 313v; München Cgm 5198, 65v-66r
9		<i>Wer ist die mey / durch luchtet clar</i>	Marienpreis	München Cgm 4997, 313v-314r; München Cgm 351 siehe Regb. 2/46a
10		<i>Ein richter was / der het verzert</i>	Exempel von der halben Decke	München Cgm 4997, 314r-315r
11		<i>Ein monster hoch / gebüwen ist</i>	Gleichnis über Schöpfung, Sündenfall und Erlösung	München Cgm 4997, 315r-316r
12		<i>Jr jünger diet / sint nit zü geyl</i>	Jugendlehre	München Cgm 4997, 316rv; München Cgm 315, 187rv
13		<i>Synder din schilt / ist ihesus crist</i>	Mahnung	München Cgm 4997, 316v-317r
14		<i>Ach wunster walt / ich fint dich an</i>	Kindheit Jesu	München Cgm 4997, 317rv; München Cgm 4997: 63-65
15		<i>Got liden wolt / vnd kniete nider</i>	Geschehen im Garten Gesthemane	München Cgm 4997, 317v-318v
16		<i>Dvrch büwet wart / ein riches werck</i>	Mühlenrätsel mit Auflösung	München Cgm 4997, 318r-319r; München Cgm 351, 257v-258v; München Cgm 1019, 28r-30r; Wien 2856, 274v-275v; Heidelberg Cpg 329, 98rv
17		<i>An allen zorn / nü hoer ich wol</i>	„Sängerlehre“ u.a. mit Anleitung zum Bau des Grauen Tons.	München Cgm 4997, 319rv; München Cgm 4997, 327rv
18		<i>Ezechie / ein gulding port</i>	Marienpreis	München Cgm 4997, 319v-320r; Berlin Mgg 414, 319rv
19		<i>Jch lop ein meyt / von anbeginn</i>	Marienpreis	München Cgm 4997, 320rv
20		<i>Wie daz got ye / mit crefftent lebt</i>	Sein Gottes, Trinität	München Cgm 4997, 320v; München Cgm 351, 247v-248r
21		<i>Ein wort herhall / in ewikeit</i>	Johannesvision	München Cgm 4997, 320v-321r
22		<i>Da got der fry / lept sunder wan</i>	Schöpfung und Sündenfall	München Cgm 4997, 321rv
23		<i>Got der ist ye / mit einem wort</i>	Sein Gottes vor der Schöpfung	München Cgm 4997, 322r-323r
24		<i>Wo wort vnd craft / am ersten wer</i>	Gott, Schöpfung, Inkarnation	München Cgm 4997, 323rv; Heidelberg Cpg 680, 68r-69r
25		<i>Kvnig dauid / der hat gescrib</i>	Erlösung	München Cgm 4997, 323v-324v
26		<i>Barmunge vol / genaden schryn</i>	Gebet um Fürbitte Mariens	München Cgm 4997, 325rv; München Cgm 351
27	Vermtl. Regenbogen	<i>Her syn her syn / Es get mir nicht</i>	Klage des Sängers, der sin habe ihn mit falschen Verheißungen von seinem erlernten	München Cgm 4997, 325v-326r; München Cgm 351

			Schmiedehandwerk abgebracht	
28		<i>Jch fragt ein wyp / so mynnlich</i>	Frauenpreis	München Cgm 4997, 326r-327r
29		<i>Jch fragt ein wyp / gar tugentlich</i>	Minnelied	München Cgm 4997, 327v-328r
30		<i>Es wart gesant / eyn engel clar</i>	Verkündigung und Gebet	München Cgm 4997, 328r
31		<i>Da her adam / gefallen was</i>	Kreuzholzlegende	München Cgm 4997, 328r-329r
32		<i>Da der sint flüt / also geswynn</i>	Arche Noah und Sintflut	München Cgm 4997, 329rv
33		<i>Da got der wird / kam uberein</i>	Verkündigung Mariae	München Cgm 4997, 329v; München Cgm 351, 249v-250r
34		<i>Jch Regenbogen / ich was ein smyt</i>	Rollenlied des Sängers	München Cgm 4997, 330rv; München Cgm 5198, 64v-65r; Trier 1032/1943, 158v-35159v
35		<i>Marien wort / durch susset ist</i>	Marienpreis	München Cgm 4997, 343v-344r
36		<i>Wip edler stam / wip reiner hort</i>	Frauenpreis	München Cgm 4997, 344r; Wien s.n. 3344, 108r
37		<i>Ein meister weiß / in hoher schuel</i>	Gott als Schulmeister der Menschen	München Cgm 351, 186rv
38		<i>Ez neht der zeyt / groß aribeit</i>	Prophezeiung an Kaiser Friedrich	München Cgm 351, 186v-187r; München Cgm 1018, 23rv; München Cgm 5198, 66rv
39		<i>Kunig sabaoth / dein schad mich müt</i>	Gottes Heilswirken	München Cgm 351, 188rv; München Cgm 351, 223v-224r
40		<i>Heyl wernderpawm / dein fruht di plüt</i>	Lob der Gottesmutter	München Cgm 351, 188v-189r
41		<i>Wer ist die mait / der schon ein kern</i>	Marienlob	München Cgm 351, 212rv usw.
42		<i>Do iosep kumen / was vnd des</i>	Legende von der Unschuldsprobe Josephs und Marias	München Cgm 351, 250v-251r
43		<i>Es lebt die welt / vil lange stunt</i>	David und Bathseba	München Cgm 351, 255v-256r
44		<i>Her sin her sin / es geht mir nicht</i>	Siehe oben für die 1. Strophe; Über die Wertlosigkeit des Reichtums	München Cgm 351, 256rv
45		<i>So wol die mait / ir wol gelink</i>	Marienpreis	München Cgm 351, 256v-257r
46		<i>Wol hin las varn / ich auch die</i>	Empfängnis Mariens	München Cgm 351, 257rv
47		<i>Maria fin / schoen uss her korn</i>	Marienpreis	Basel Cod. O IV 28, 42v-43v
48		<i>Magt hoch herborn / du soenerin</i>	Marienpreis	Basel Cod. O IV 28, 56rv
49		<i>Weib edler stam / weib rainer hart</i>	Frauenpreis	Siehe oben; Wien s.n. 3344, 108r
50		<i>Jch lobe ein meit / Ein kunnigin her</i>	Marienlied	München Cgm 1018, 24rv

51		<i>Ach starcker got / biß myn geleit</i>	Gebet und Ermahnung	München Cgm 1018, 26v-27v
52		<i>Heyliger geist / dryualtiglich</i>	Anrufung der Trinität und Lob ihrer Heilstaten	München 1018, 27v- 28v
53		<i>Mir Riet mein sin / wie das ich gieng</i>	Sänger über seine Kunst; Aufforderung an Frauenlob zum Wettstreit	München Cgm 5198, 65rv
54		<i>Was wirt geschehen / das nymmer mer</i>	Vorzeichen des Jüngsten Gerichts	München Cgm 5198, 173rv
55		<i>Aue marey / gebenedeit</i>	Heilshandeln Gottes	Heidelberg Cpg 329, 35v-36r
56		<i>Ain wort ain wesn / in ewigkait</i>	Johannesvision	Heidelberg Cpg 392, 92r-93r
57		<i>Meitlicher schin / du luchtett gar</i>	Lob der Himmelskönigin	Trier 1032/1943, 95r- 96r
58		<i>Do got der herre / zu rade wart</i>	Trinität	München Cgm 4997, 308rv; München Cgm 5198, 172v-173r; Trier 1032-1943
59		<i>Ich han ver nomen / vil sußer wortt</i>	Über die sieben Künste	Trier 1032/1943, 100v-101v
60		<i>In reicher künst / merckt wunder gros</i>	Legende von Adams Schädel	Berlin Mgq 414, 318v-319r; Nürnberg GNM Merkel 966, 166v
61		<i>O grimer dot / wie jemerleich</i>	Memento mori	Berlin Mgq 414, 320rv
62		<i>Jch regenbog ware ein schmit</i>	Selbstrühmung Regenbogens	Weimar Fol 418, S. 233-235

Zur Veranschaulichung soll das folgende Beispiel dienen. Es handelt sich um das Lied *Da got der herr zu rate ging* aus der Kolmarer Liederhandschrift¹⁰⁴:

Da Got der herr
zu ra - te ging in sinr dri - ual - tig - keit,
wie er die mensch - eit nam an sich,
der vat - ter sprach in zorn:
"Ge - na - de soll im we - sen ferr,
sit er ge - bro - chen hat das myn ge - bot!"
Der son der sprach:
"O we der fart! er ist an in ge - leit,

¹⁰⁴ RUNGE 1965, S. 115; die Melodie wurde entsprechend den Hinweisen STÄBLEINs korrigiert. Siehe STÄBLEIN 1947, S. 285-286 (Anmerkung 4).

daz ru - wet ser von her - czen mich;
 und solt er sin ver - lorn,
 ee wolt ich ly - den un - ge - mach,
 durch si - nen wil - len ha - ben schand und spot."
 "So wer ich ung - e - mut,
 und solt der mentsch ver - - - loren sin;
 nu ho - rent my - nen rat,
 ob es uch bey - de tuch - te gut,
 so lo - sen wir die un - ser hat ge - tat!"

Wie aus der Übersicht hervorgeht, ist der Graue Ton schon in frühen Meisterliedhandschriften fest mit geistlichen und erbaulichen Themen (Passion, Marienlob, theologische Wahrheiten) verbunden und wird bis zu Hans Sachs beinahe ausschließlich für geistliche Lieder benutzt. Auch Oswald folgt dieser Konvention und verwendet ihn für religiöse und lehrhafte Inhalte: Gebet, Marienlob, Weltabsage, Reue, schließlich die Passion. Zu einem geringeren Anteil wird

der Ton für Lieder benutzt, in denen es um künstlerische Reflexionen. Anscheinend gilt er als anspruchsvoll; das zeigt etwa das Lied *An allen zorn / nü hoer ich wol* (München Cgm 4997, 319rv; München Cgm 4997, 327rv), eine Sängerslehre, in der in der dritten Strophe eine Anleitung zu Bau des Tons zum Beweis der Kompetenz des Sängers enthalten ist:

Nu horet zü / wie ich
Daz meyn / hie uff gesan-
Ges hort / ob ich fur rechter
silben zal / die rymen wol
in pünt / also auch hie ein
ander tü / der sich der kunst-
gesanges nyemet an. /
Der erst ryem iiii silben
tüt schin / den andern merc-
ket fort auch iiii / der dryt
hat selber zal / der viert
wol viii verkünd / der fünfft
auch vi daz ist sin zit / der
septe viii / der siebend ze-
hend schon. Wie clein acht
ich der rymen val / dy man
nit misset wol / die ersten
z... im abgesang megen
silben geleich yeder (v) iiii
haben sol / und dar nach
viii und zehen meisterleych

Zwei Feststellungen ergeben sich aus den gerade aufgeführten Sachverhalten. Erstens stellt Oswald sich offensichtlich ganz selbstverständlich und bewusst in eine bestimmte literarische Tradition. Mit der auch thematisch „richtigen“ Verwendung des Grauen Tons beweist er also seine Kenntnis bestimmter Konventionen. Gleichzeitig zeigt er, dass er sein künstlerisches Handwerk versteht, denn er kann diesen anspruchsvollen Ton reproduzieren und ihn sinnvoll bearbeiten. Die Veränderung von metrischen Mustern stellt an sich keine Besonderheit im zeitgenössischen künstlerischen Verfahren dar, wie die allgemeine mittelalterliche Lyrik-Überlieferung zeigt. Bei Tonübernahmen sei es durchaus üblich, „dass sich die Bearbeiter einer Melodie oder einer metrischen Struktur keineswegs sklavisch an das Vorbild klammern, sondern dieses modifizieren“¹⁰⁵. wenn auch so entstandene metrische Unterschiede im melodischen Vortrag unerkannt bleiben können.

¹⁰⁵ HOLZNAGEL 2005, S. 50.

Oswalds Eingriffe in Metrum und Reimschema sind jedoch umfangreicher.¹⁰⁶ Zum Vergleich:

Regenbogen, GT:

2a 2b 3c 4d 3e 4a 5f 4x 3h 4x 3i 4h 5i¹⁰⁷

2g 2b 3c 4d 3e 4g 5f

Kl. 1 -7, 11

4a 5b 4c 3'b 4c 5d 4g 3h 4g 3h 4i 5i¹⁰⁸

4a 5e 4f 3'e 4f 5d

Kl. 12

4a 6b 4c 3'd 4e 5f 4g 3h 4g 3h 4i 5i

4a 6b 4c 3'd 4e 5f

Kl. 95, 111

4a 5b 4c 3'd 4e 5f 4g 3h 4g 3h 4i 5i¹⁰⁹

4a 5b 4c 3'd 4e 5f

Darüber hinaus variiert Oswald nicht nur die Originalmelodie, sondern schafft im Laufe der Jahre drei eigene Melodien.¹¹⁰ Folgende melodische Untergruppen entstehen daraus:

1. Melodie	2. Melodie	3. Melodie
Kl. 12, 11, 95	Kl. 1, 2, 4, 3, 6, 5, 7	Kl. 111

Bruno STÄBLEIN¹¹¹ wertet die mehrmalige musikalische Neugestaltung als typisches Zeichen Oswalds` sängerischen Selbstverständnisses. So gebe es an sich „keinen Einwand gegen [die] Zusammenfügung des Oswaldtextes mit der [...] Allerwelts-F-Melodie des Pseudoregenbogen“, aber „[W]olkensteinisch [sei] dies nicht!“¹¹² Er, der den „Höhepunkt [der] ganzen mittelalterlichen Musik“¹¹³ im Bereich des einstimmigen Liedes bilde, „konnte fremde

¹⁰⁶ RETTELBACH 1993, S. 177

¹⁰⁷ zit. nach BRUNNER 2011, S. 158.

¹⁰⁸ BRUNNER 2011, S. 158.

¹⁰⁹ BRUNNER 2011, S. 158.

¹¹⁰ Editionen: SCHATZ/KOLLER 1959, LOENERTZ 2003 (Kl.111), BRUNNER/WACHINGER 2007 (KL. 1, Kl. 95).

¹¹¹ STÄBLEIN 1970, S. 179-195; STÄBLEIN 1972, S. 113-160; STÄBLEIN 1974. S. 272-284.

¹¹² STÄBLEIN 1974, S. 293.

¹¹³ STÄBLEIN 1974, S.305.

Melodien nicht gebrauchen“¹¹⁴. Zwar ist dem entgegenzuhalten, dass, wie bereits angemerkt, weder die melodische Veränderung von Retextualisierungen außergewöhnlich noch die Übernahme fremder Melodien bei Oswald abwegig sind. Trotzdem scheint es angemessen, in der von Oswald gewählten Art der musikalischen Umgestaltung einen intensiven künstlerischen Prozess zu sehen. Folgende Feststellungen ergeben sich daraus:

- Offensichtlich nutzt Oswald seine Variante des Grauen Tons als Eigenform für religiös-lehrhafte Inhalte. Dass er auf eine Vorlage mit einer eben solchen thematischen Festlegung zurückgreift zeigt seine Nähe zur literarischen Tradition und zeitgenössischen literarischen Praxis sowie den Anspruch, mit dem er an dieses Themengebiet herangeht.
- Die mehrfache melodische Umarbeitung stellt eine Besonderheit dar. Wenn es auch unangemessen erscheint, die verschiedenen Fassungen allzu detailliert auf inhaltlich-musikalische Bezüge hin zu untersuchen (etwa im Sinne der „Individuallied“-These STÄBLEINS), stellt sich doch die Frage, ob die melodischen Gruppen auch inhaltliche Einheiten bilden.

Welche Bedeutung hat demnach die metrisch-musikalische Form für die Interpretation der Lieder? Vorsicht scheint im Hinblick auf die Detailliertheit einer solchen Analyse geboten im Hinblick darauf, dass mittelalterliche Liedkunst als Vortragskunst keine festen „verlässlichen“ Formen kennt und dass deshalb mittelalterliche Liedaufzeichnungen nicht als festgeschriebene Partitur, sondern immer nur als Momentaufnahme angesehen werden dürfen.

Es ist anzunehmen, dass der Sänger-Dichter, je nach Publikum und äußeren Umständen der Aufführung, weitere Fassungen „in petto“ hatte.

¹¹⁴ STÄBLEIN 1974, S. 306.

2.2. Die Lieder im Grauen Ton: formaler und inhaltlicher Zusammenhang?

2.2.1. Josef Wendlers Idee vom „Grauen-Ton-Zyklus“

Dass Oswald in der Lage ist, eine Melodie sinnvoll auf einen neuen Text zu beziehen, ist aus seinen Kontrafakturen bekannt. Naheliegender scheint die Frage, ob die Verwendung derselben Melodie inhaltlich zu begründen ist. Im Fall von Kl. 37 (Maienanzlied mit durchaus geistlichen Anklängen) und Kl. 38 (Marienlied mit Geistlicher-Mai-Thematik) etwa liegt ein solcher Zusammenhang auf der Hand. Handelt es sich bei den melodischen Untergruppen der Lieder im Grauen Ton um kleine inhaltlich-formale Einheiten?

Josef WENDLER hat bisher als einziger eine Anregung gegeben, die 12 Lieder im Zusammengang zu betrachten. Er erkennt neben der formalen auch eine inhaltliche Verbindung der Lieder. Dabei sei „[d]ie inhaltliche Einheit aber [] so stark, daß man fast an einen zyklischen Zusammenhang glauben möchte“¹¹⁵ In diesem Zyklus führe „die Eitelkeit der weltlichen Liebe, die „unweiplich zucht“ [...], die Untreue der Welt und die Erfahrung des Alters [] immer wieder zur Absage an die Welt, zu Todesgedanken, Reue und Gebet“¹¹⁶. Den äußeren Rahmen bildeten Kl. 12 als eröffnendes Marienlob und die Passion Kl. 111 als Abschluss. Schließlich ergäbe die „paarweise Zuordnung der übrigen Lieder [...] eine sinnvolle Gliederung, die auf das Gebet hinzielte:

Lob Mariens

Eitelkeit der weltlichen Liebe	Mahnung zur Abkehr von der Welt
„unweiplich zucht“	Mahnung zur Abkehr von der Welt
Klage über das Alter	Todesgedanken, Reue
Klage über die Untreue der Welt	Gebet
(zwei Lieder)	

Passion Christi¹¹⁷

Die Funktion der verschiedenen Melodien innerhalb des Zyklus sieht er in im Erzielen einer Kontrastwirkung. WENDLER schränkt jedoch selbst den Gültigkeitsanspruch seiner Idee ein: „Doch soll diese Überlegung nur eine Möglichkeit andeuten“¹¹⁸.

¹¹⁵ WENDLER 1961, S. 124.

¹¹⁶ WENDLER, 1961, S. 124.

¹¹⁷ WENDLER, 1961, S. 124.

¹¹⁸ WENDLER, 1961, S. 125.

Seine Gliederung lässt die melodische Gruppierung der Lieder allerdings außer Acht. Da jedoch eine Gliederung des eigenen Werks durch den Gebrauch verschiedener Töne ein so typisches Merkmal mittelalterlicher Sangeskunst ist, scheint es geboten, diese formale Einteilung ernst zu nehmen und auf dieser Grundlage nach thematischen Gruppen zu suchen. Gemeint ist damit allerdings nur eine Zusammengehörigkeit im Sinne des Töne-Prinzips, also ob die Melodien mit gewissen Themen verknüpft werden. Keinesfalls soll ein weiterer Versuch unternommen werden, feste inhaltliche Gruppen entsprechend den „Eheliern“, „Gefangenschaftsliedern“, „Hausmannliedern“ usw. zu etablieren.

2.2.2. Melodische Untergruppen

Die ersten vier Lieder werden zu den sogenannten „Gefangenschaftsliedern“ gezählt. Immerhin sieht SCHWOB mit Blick auf die Zusammenstellung der Lieder in den Handschriften, dass die ursprünglich nicht direkt folgenden Lieder Kl. 5,6 und 7 „in den Kontext passen“¹¹⁹. Sieglinde HARTMANN fasst diese Lieder als „Alterslieder“ zusammen.¹²⁰ Beide Autoren legen dabei biographische Bezugspunkte wie die Gefangenschaft, die „Hausmannin“ oder die „Bekehrung im Kerker“ als inhaltliche Gemeinsamkeiten zu Grunde. Dieser Bezugsrahmen wird bekanntermaßen in der Forschung teilweise problematisiert, aber auch streng am Text orientiert lässt sich doch feststellen, dass die Lieder einem Themenbereich angehören, der offensichtlich mit einer bestimmten Melodie verknüpft wurde.

Die Lieder Kl. 1-7 lassen sich unter diesem Gesichtspunkt also sehr wohl als festes Ton-Inhalt-Gefüge mit den immer wieder behandelten Themen Fallstricke weltlicher Liebe, Reue, Weltabsage verbunden mit Warnung, Lehre und geistlichem Weckruf beschreiben.

Dass für die Passion das geistlich-lehrhafte Metrum mit einer neuen, eigenen Melodie verbunden wurde, erscheint nachvollziehbar. Für die dritte (von der Entstehungszeit her betrachtet die erste) Liedgruppe ist es weniger leicht die gemeinsame Melodie aus dem Inhalt zu begründen.

¹¹⁹ SCHWOB 1979, S. 247. Bezeichnend für die nachrangige Behandlung der metrisch-musikalischen der Lieder in der Forschung ist, dass SCHWOB ausschließlich inhaltliche Begründungen für die Zusammenstellung der Lieder sucht. Die „praktische“ Seite der Anordnung nach Tönen (wie sie überdies in Handschriften ja üblich ist) wird gar nicht erwähnt.

¹²⁰ HARTMANN 1980.

2.2.3. Die Positionierung der Lieder in den Handschriften als Hinweis auf Zusammengehörigkeit?

Drei Lieder stehen in Oswalds erster eigener Melodie zum Grauen Ton; die Lieder Kl. 12, *In frankereich*, Kl. 11, *o snöde werlt* und Kl. 95, *o rainer gott*.

In Kl. 12, dem vermutlich zuerst entstandenen Lied, stellt der Sprecher fest, dass er die ganze Welt bereist, Schätze und hohe Fürstinnen gesehen hat, dass dies alles jedoch übertroffen wird von der Tugend und Schönheit einer bestimmten Dame, der er immer dienen will. In Kl. 11 wird zur Abkehr von der Welt aufgerufen, weil sich besonders das Streben nach weltlichem Ansehen, der Dienst an weltlichen Herren und die weltliche Liebe als trügerisch und glücklos erweisen. Bei Kl. 95 wiederum handelt es sich um ein Gebet (der Sprecher wendet sich direkt an Gott), in dem aber vor allem philosophische Gedanken über die Schlechtigkeit der höfischen Welt zum Ausdruck gebracht werden.

Eckart Conrad LUTZ¹²¹ sieht Kl. 11 und Kl. 12 aufgrund ihrer Positionierung in der Handschrift B, der gemeinsamen Melodie und des Inhalts als zusammengehörig an. Er erkennt hierin die Gegenüberstellung der sündhaften weltlichen Liebe und ihre Folgen (Kl. 11) und der wahren geistlichen Liebe und ihrer Erfüllung (Kl. 12). Dieser Gegensatz wird von ihm als grundlegendes Ordnungsprinzip für die Anlage der Handschriften überhaupt dargestellt:

Oswald hat den Dualismus von göttlicher und weltlicher Liebe als Grundspannung des Lebens in vielen Liedern reflektiert, weil er sein eigenes Leben und sein Werk von ihr bestimmt wußte. Es ist wohl gerade diese Auseinandersetzung mit dem Wesen der Liebe, die in Oswalds eigenen Augen die Reihe seiner Lieder zum Oeuvre werden läßt. [...] Aus der Spannung zwischen rechter und falscher Liebe entwickelt er die Struktur seines Oeuvres, dessen geistliche Orientierung und Durchdringung er offenbar als kräftig genug empfand, um die profanen Töne aufheben und das Ganze als „Neuen Psalter“ präsentieren zu können.¹²²

Diese ordnende Macht zeige sich auch in der Positionierung von Kl. 12 (12 als „heilige“ Zahl: Zahl der Apostel, der Tore des himmlischen Jerusalem, der Sterne in der Krone Mariens) und Kl. 11 (11 als nicht perfekte Zahl).

Hat Oswald also, während die inhaltlichen Gemeinsamkeiten bei der zweiten melodischen Gruppe (Kl. 1-7) offensichtlich sind und die dritte Melodie einzig für die Passion verwendet wird, die erste Melodie dreimal für völlig unterschiedliche Lieder verwendet oder sie für zwei aufeinander bezogene Lieder verwendet und sie dann später einem Lied unterlegt, das zu diesen

¹²¹ Siehe: LUTZ 1991, S. 39-79.

¹²² LUTZ 1991, S. 74.

in keiner Beziehung steht? Oder können die drei Lieder doch in einen inhaltlichen Zusammenhang gebracht werden?

Gegen LUTZ' These zur Zusammengehörigkeit der beiden Lieder Kl. 11 und 12 aufgrund eines bestimmten Ordnungsprinzips erhebt vor allem SPICKER Einwände. Er wendet sich gegen die (auch von anderen geteilten) Auffassung, Oswald habe bei der Anlage der Handschriften eine bestimmende Rolle gespielt und sein Werk einer inhaltlichen Idee folgend angeordnet:

Diese Interpretationen sind nicht nur letztlich auf biographische Spekulation angewiesen, die selbst aus (wenigen) Liedern abgeleitet wird, sie setzen auch ohne weitere Begründung den direkten Autoreneingriff voraus, indem dem „alternden“ Oswald ein intentionaler Ordnungswille unterstellt wird.¹²³

WENDLERS allgemeinere thematische Benennung von Kl. 11 und Kl. 95 als Lieder über Weltabsage ist ebenfalls problematisch, denn während Kl. 11 als mahnende, eindringliche Rede tatsächlich auf Weltabsage abzielt, richtet sich in Kl. 95 die Kritik explizit auf bestimmte Aspekte des Hoflebens. Kl. 12 fügt sich leichter in diesen Zusammenhang, wenn die unterstellte „Eröffnungs-Funktion“ aus dem Blickfeld gerückt und der Inhalt etwas allgemeiner angegeben wird. Da dem Sprecher-Ich die ganze Welt und all ihre Schätze wertlos erscheinen im Vergleich zu seiner Dame, kann auch das – in weiterem Sinne – als Weltabsage bezeichnet werden, zumal, wenn sich der dargestellte Verzicht aus biblischen Motiven herleiten lässt, was LUTZ selbst nachweist.

Sicher lässt sich dagegen einwenden, dass sich diese Zusammenhänge keinesfalls so mühelos aus den Liedern ergeben wie im Fall von Kl. 1-7. Andererseits bestehen etwa zwischen Kl. 11 und Kl. 95 inhaltliche Parallelen bis hin zu wörtlichen Übereinstimmungen. Alles in allem scheint es jedoch angemessen, die aufgezeigten Verbindungen zu beachten, ohne jedoch eine feste Zusammengehörigkeit der Lieder zu behaupten. Für die Analyse und die Frage nach der sprachlich-musikalischen Gestaltung sollen sie aber gemeinsam behandelt werden.

¹²³ SPICKER 1997, S. 178.

2.3. Fazit

Aus dem Dargestellten ergeben sich folgenden Schlussfolgerungen:

- Die Melodie zu Kl. 1-7 lässt sich als Ton verstehen, den Oswald für einen bestimmten Themenbereich immer wieder wählt.
- Die Verwendung des Grauen Tons und einer gemeinsamen Melodie für die Lieder Kl. 11, 12 und 95 deuten darauf hin, dass Oswald sie als thematisch verwandt oder ähnlich angesehen hat. Möglicherweise erfolgte die Erneuerung der Melodie bei Kl. 1-7, weil diese Lieder zwar auch einen geistlichen Hintergrund besitzen, aber von anderen Schwerpunkten bestimmt sind.
- Genauso könnte der erneute Melodiewechsel bei Kl. 111 erklärt werden. In diesem Fall liefert die besondere Ehrfurcht vor dem Inhalt einen möglichen Grund für die nur einmalige Verwendung der Melodie.

Auf der Grundlage dieser Erkenntnisse lässt sich keine überzeugende Idee eines „Grauen-Ton-Zyklus“ ähnlich wie bei WENDLER entwickeln. Das gemeinsame Metrum erfüllt vielmehr die Funktion einer bestimmten Bekleidung für geistlich-ernste Anlässe. Allerdings bilden diese Lieder einen Querschnitt durch die gesamte Palette Oswalds' geistlicher Liedkunst von der Maria/*frouwe*-Thematik bis zum geistlichen Weckruf. Daraus ergibt sich zum einen die Möglichkeit, Oswalds Umgang mit den Traditionen der geistlichen Literatur des Mittelalters in verschiedener Hinsicht nachzuvollziehen und nochmals zu überprüfen, ob wirklich die Reflexion eigenen Erlebens den künstlerischen Wert der Lieder ausmacht und ob er sich verringert, wo sich ein entsprechender Bezugsrahmen nicht ableiten lässt.

Andererseits kann anhand der verschiedenen melodischen Gruppen Oswalds Praxis der Wort-Ton-Zuordnung sowie der Neutextierung auf der Grundlage der bereits erarbeiteten Parameter der Analyse untersucht werden.

Im nun anschließenden analytischen Teil soll zunächst Kl. 111, quasi als „Pilotstudie“ untersucht werden. Bei diesem rein geistlichen Lied ohne vermutete autobiographische Züge lässt sich sehr gut überprüfen, ob eine solche Thematik von Oswald künstlerisch nachlässig behandelt worden ist. Gleichzeitig eignet sich der zeittypische Stoff sehr gut, um die Nähe oder Distanz zur literarischen Tradition festzustellen. Die im Zusammenhang mit Kl. 111

gewonnenen Erkenntnisse dienen dann als Ausgangspunkt für die Analyse der Lieder Kl. 12, 11 und 95.

Im dritten Teil werden die so erarbeiteten Einsichten in die ausführliche Diskussion über die Grundlage der künstlerischen Bewertung Oswalds anhand der Lieder Kl. 1-7 eingebracht.

3. Oswalds Lyrik im Bezug zur geistlichen Lyrik des (Spät)Mittelalters

3.1. Beispiel Kl. 111, In Oberland

3.1.1. Passionsfrömmigkeit und Passionsliteratur im Spätmittelalter

Dass zu den zahlreichen Typen religiöser Dichtung, die Oswald in seinem Werk aufgreift, auch eine Passion und eine *compassio* zählen, scheint stimmig, schließlich ist das Leiden des Herrn ein zentrales Thema spätmittelalterlicher Frömmigkeit (deren Herausbildung in wesentlichen Punkten auf Bernhard von Clairvaux, der „zum ersten Mal eine durchgebildete Passions- und Kreuzestheologie vorträgt“, und „den wichtigsten Beitrag zur Entwicklung des Passionsverständnisses im Mittelalter überhaupt geleistet“¹²⁴ hat, zurückzuführen ist).¹²⁵ In den liturgischen Texten der Karwoche, in der Karfreitagspredigt, in den bildlichen Darstellungen in den Kirchen, aber auch im öffentlichen Leben, etwa in den Passionsspielen, wird der zeitgenössische Laie mit der Thematik konfrontiert. Für die höher gebildeten Schichten stehen Gebetbücher zur Verfügung, in denen die Passion Anstoßpunkt zur Betrachtung ist (besonders adlige Damen bilden hier den Adressatenkreis). Unter den Ordensleuten, aber auch in den neuen geistlichen Gemeinschaften wie der *Devotio Moderna* wird die mystische Versenkung in das Leiden des Herrn geübt, bei dem der Meditierende sich detaillierte Szenen vor Augen führt. Dies soll zu aktiver Anteilnahme, zum tätigen Mitleiden, der *compassio*, und schließlich zur Nachfolge, der *imitatio*, führen.¹²⁶ Dem großen Interesse für Einzelheiten, die in den Evangelien nicht ausführlich beschrieben werden, kommen die Verfasser der Passionstraktate entgegen:

Together with this crescendo of new incidents, the readers of late medieval narratives of the passion were regaled with graphic details of how such events as the Flagellation and the Crowning with Thorns were actually perpetrated, what wounds they produced, and how, specifically, the lord suffered from the cumulative effects of His maltreatment.¹²⁷

Grundlage dieser genauen Beschreibungen ist in vielen Fällen das Alte Testament, etwa den 21. Psalm (EU: 22. Psalm) oder die Prophetenbücher Jesaja und Jeremia, deren Aussagen auf Christus und sein Leiden bezogen werden.¹²⁸ Einzelheiten dieser Art (neben zahlreichen

¹²⁴ Siehe zum Folgendem: BÉRIOU 1992, S.268-284. GURTFLEISCH-ZICHE 1996, S. 79-96; HAUG/WACHINGER, 1993; MARROW 1979; HAIMERL 1952.

¹²⁵ KÖPF 1993, S. 28, 30.

¹²⁶ Siehe SCHUPPISSER 1993, S.169-210.

¹²⁷ MARROW 1979, S. 28.

¹²⁸ Siehe MARROW 1979.

Legenden, die sich um das Kerngeschehen ranken)¹²⁹ gehen in ihrer Ausführlichkeit und Brutalität auch in die bildlichen Darstellungen und in besonderer Weise in die dramatischen Bearbeitungen des „Stoffes“, in die Passionsspiele, ein. Über die reine Nacherzählung des Passionsgeschehens hinaus kann auch die Legende einer Person oder eines Gegenstandes (z. B. Michel Beheims *vom heiling creücz*) oder die Meditation über einzelne Elemente wie die Wunden oder das Kreuz zum Thema werden.¹³⁰

Wie nähert sich nun aber Oswald von Wolkenstein diesem Thema? Dass er es als Schluss- und Höhepunkt (was die Komplexität der Melodie anbelangt) seiner langen Beschäftigung mit dem (variieren) Grauen Ton Regenbogens setzt und nachweislich intensiv an der endgültigen Textgestalt gefeilt hat,¹³¹ lässt die Bedeutung erahnen, die Oswald diesem Lied beigemessen hat.

3.1.2. Musikalische Analyse

3.1.2.1. Melodie

Kl. 111, *In oberland*, ist sowohl in HS A als auch in B überliefert. In beiden Fassungen wird die Wiederholung der Stollenmelodie nicht ausgeschrieben.¹³² Es handelt sich bei der Melodie von Kl. 111 um die einzige einfach textierte Melodie für den Grauen Ton.

Hier zunächst eine Edition des Liedes¹³³, wie es in B aufgezeichnet ist.

¹²⁹ Siehe: WACHINGER 1993, S. 1-21.

¹³⁰ Siehe besonders WACHINGER 1993, S. 1-21.

¹³¹ Siehe: MOSER 1974, S. 85-120. Und: TIMM, Erika: 1972.

¹³² Zur Notation: Im Zusammenhang mit bestimmten mehrstimmigen Liedern kommt Ivana PELNAR zu Erkenntnissen zur Notationsweise, die auch für die einstimmigen Lieder von Belang sind. Neben Liedern, die komplexe mehrstimmige Sätze aufweisen, finden sich in der Handschrift Lieder, zu denen eine zweite Stimme notiert ist, die aber eine sehr einfache Form der Mehrstimmigkeit darstellt, wie sie möglicherweise auch improvisiert hätte erfolgen können. Das trifft zum Beispiel auf Kl. 37 zu, das ohnehin nur in A zweistimmig ist. Aufgrund bestimmter Eigenheiten im Notenbild kommt PELNAR zu dem Schluss, dass hier zwar Zeichen der Mensuralnotation (z.B. Rubrizierung, Kaudierung) verwendet würden, diese aber nur „Signalwert“ besäßen; „Die verschiedenen Zeichen wurden wegen ihrer optischen Wirkung (Signalfunktion und nicht wegen ihrer im theoretischen System verankerten Bedeutung eingesetzt. [...] Damals war man mit solchen Mitteln vertraut; heute muß man durch sorgfältige Suche nach einem sinnvollen musikalischen Zusammenhang die Notation enträtseln“ (PELNAR 1982, S. 115).

¹³³ nach LOENERTZ 2003, S. 256-259.



In Der o - ber - land
Der ward ge - sandt



ain ho - her künig ge - wal - tik - leich ge - ses - sen,
von sei - nem vat - ter verr - lich un - ge - mes - sen



vor ze - ten ganz sein her ver - los,
gen - nie - der - and. er in er - kos,



baid man - ne und auch fraw - en.
vil aw - ben - teu - er schaw - en,



durch zwo per - son das - selb be - schach,
die er ver - sücht mit un - ge - mach



do - rumb das die zer - brach - en sein ge - bot,
ver - we - gen - lich durch mang - e wil - de rott,



Gross el - lend ar - müt frost und



mit al - lem hof - - ges - sind



ge - dul - tik - lich durch grunt - los witz

laid sei - ner müt - ter kind

die jn kewsch - li - chen hye ge - - - - - bar

an we und mayl das sag ich ew für wär

Wie bei Regenbogen und Oswalds erster Melodie steht zu Beginn ein Melisma; in Oswalds zweiter Melodie ist der Einstieg syllabisch gestaltet.

Das Grundgerüst der Melodiestructur bilden die Bezugspunkte d-a und c-f. Insgesamt wird ein Ambitus über eine Dezime erreicht (tiefster Ton ist c, der höchste e⁴). Auch innerhalb der Stollenzeilen werden häufig Tonräume über einer Quinte durchschritten, so in den Zeilen I/VII (Septime), III/IX (Oktave), IV/X (Sexte), V/XI (Septime) und VI/XII (Septime). In den ersten Zeilen des Abgesangs ist dann ein flacherer Ambitus zu beobachten, der im Raum einer Quarte bleibt. In den Zeilen XV und XVI wird dieser jedoch wieder ausgedehnt und in den beiden Schlusszeilen werden wieder große Intervalle (Sexte und Septime) durchschritten.

Ein in mehreren Stollenzeilen auftauchendes musikalisches Motiv ist der doppelte Quint- oder Quartabstieg, dessen Ausgangs- und Zielpunkte stets melodische Gerüsttöne sind:

Z. III/IX (c-f; a-d)

vor zeiten ganz sein her ver - los,
gen - nie - der - and. er in er - kos,

Z. IV/X (d⁴-a; c⁴-f)

baid man - ne und auch frau - en.
vil aw - ben - teu - er schaw - en,

Umgekehrt in Zeile V/XI (f-c'; g-d')



durch zwo per - son das - selb be - schach,
die er ver - sücht mit un - ge - mach

Die Schlusszeile reiht dann die schrittweise Durchschreitung der beiden bestimmenden Quinträume als Kombination aus Ab- und Anstieg als aneinander:



do - rumb das die zer - brach - en sein ge - bot,
ver - we - gen - lich durch mang - e wil - de rott,

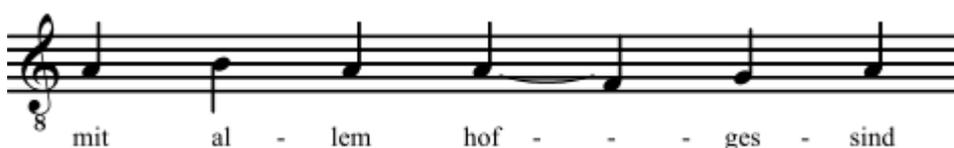
In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf WENDLER¹³⁴ verwiesen, der aufgeigt hat, wie Oswald beim Bau seiner Melodien auf ein Formelinventar zurückgreift. Diese Praxis scheint auch beim Erstellen der Texte ein künstlerisches Arbeitsprinzip Oswalds zu sein, wie die folgenden Liedanalysen zeigen werden.

Im Abgesang bewirken das regelmäßigeres Metrum, der flacherere Ambitus und die fehlenden Zeilenendmelismen zumindest in den ersten Zeilen den Eindruck größerer Schlichtheit; „die Melodik [schlägt] ins Liedmäßig-Schlichte um“.¹³⁵

Das Metrum zu Beginn des Abgesang ist ja bestimmt von Kreuzreim, relativ kurzen Zeilen und männlichen Kadenzen gegenüber den variierenden Hebungszahlen, Endungen und Reimen in den Stollen. Durch die syllabische Gestaltung der Zeilenenden erfolgen auch die Übergänge von Zeile zu Zeile direkter.



Gross el - lend ar - müt frost und



mit al - lem hof - - ges - sind

¹³⁴ WENDLER 1961

¹³⁵ STÄBLEIN 1972, S. 147.

ge - dul - tik - lich durch grunt - los witz

laid sei - ner müt - ter kind

In den letzten beiden Zeilen, die sich auch metrisch von den vier ersten Abgesangszeilen unterscheiden, kann sich dann eine eindrucksvolle Schlusswirkung entfalten. So bildet zunächst die deutlich höhere Tonlage der vorletzten Zeile einen Kontrast zum zuvor Erklungenen. Diese Zeile bringt außerdem einen deutlichen musikalischen Rückbezug zur zweiten Stollenzeile:

Z. XVII:

die jn kewsch - li - chen

Z. II/VIII

ain von ho - her künig ge - wal sei - nem vat - ter verr

Schließlich wird in der vorletzten Zeile im Gegensatz zu den anderen Zeilen des Abgesangs der Schluss wieder durch melismatische Gestaltung gedehnt.

die jn kewsch - li - chen hye ge - - - - - bar

Die letzte Zeile unterscheidet sich von allen anderen durch die Sprünge, von denen die Melodie hier bestimmt wird. Hinsichtlich ihrer Funktion als Schlusszeile ist diese Gestaltung jedoch leicht zu erklären.

3.1.2.2. Zusammenwirken von Metrum, Melodie und Text

Wie wirkt die beschriebene Melodie mit dem unterlegten Text zusammen? Wie bereits dargelegt, soll diese Frage weniger im Sinne einer ausdeutenden Wort-Ton-Beziehung erörtert werden. Vielmehr soll insbesondere auf die Wechselwirkung zwischen Text, Metrum und Melodie eingegangen werden.

Das Reimschema weicht von der Variante, die für die ersten beiden Melodien gewählt wurde, ab, indem sich die Zeilenenden innerhalb der Stollen überhaupt nicht reimen. Vielleicht scheint zu viel rhetorischer Schmuck dem Gegenstand nicht angemessen:

Sie [die Passion] verweist auf die radikale Differenz zwischen dem Irdischen und dem Göttlichen. Sie muss ihren Ausdruck in der Niedrigkeit, im Bewußtsein der Sündhaftigkeit, in der absoluten Demut suchen. [...] Die menschliche Sprache muss unter diesem Aspekt aufgrund ihrer wesensmäßig vermittelnden Funktion grundsätzlich versagen: der hohe Stil gerät in den Verdacht der Täuschung und der Lüge. Das Höchste im Schlichtesten, ja im Häßlichen zur Darstellung zu bringen, scheint der Unangemessenheit menschlichen Ausdrucksvermögens eher gerecht zu werden als der Weg über eine letztlich doch fragwürdige Analogie zwischen dem irdisch Schönen und dem absolut Schönen.¹³⁶

Allerdings steht allein die kunstvolle Melodie in Gegensatz zu einem möglichen Anspruch der Schlichtheit. Vielmehr scheint diese „Reimseltenheit“, besonders in Kombination mit dem eher unregelmäßigen Metrum und dessen musikalischen Wiedergabe eine Funktion hinsichtlich des Gesamteindrucks zu besitzen. Alle diese Mittel bewirken nämlich vor allem den Eindruck des Erzählens. Der Abgesang erscheint dagegen wie in der Melodie liedhaft-regelmäßig. Hier liegt in den ersten vier Zeilen schlichter Kreuzreim vor; bei den letzten beiden Zeilen Paarreim.

Die Melodie steht zumindest im Stollenteil zum Metrum in einem ständigen Spannungsverhältnis. Während abgesehen von den Stollenenden kaum syntaktisch sinnvolle Einheiten mit dem Zeilenende zusammenfallen, zögert die von Melismatik geprägte Melodie immer wieder die Weiterführung des Textes hinaus.

Schon das Anfangsmelisma funktioniert als Verzögerungsmittel. Der unterlegte Text bildet bis zum Zeilenende keine vollständige syntaktische Einheit, muss also unbedingt fortgesetzt werden. Die Melodie verzögert diese Fortsetzung jedoch in doppelter Hinsicht; einmal schon innerhalb der Zeile, durch das Melisma auf der ersten Silbe, dann schließlich durch den Schluss, wo wieder die letzte Silbe melismatisch gestaltet ist und so den Fortgang verzögert. Musikalisch

¹³⁶ HAUG S. 21.

gesehen ist an dieser Stelle ein Schluss; textlich, wie gesagt, strebt die Zeile aber vorwärts, wodurch also gleich am Anfang an hohes Maß an Spannung aufgebaut wird. Da der Stollenbeginn stets mit dem Beginn eines neuen Sinnabschnitts oder zumindest einem neuen Satzanfang zusammenfällt, bleibt diese melodisch-textliche Wirkung im ganzen Lied erhalten. Diese Methode, den Spannungsbogen weit zu ziehen, ist aber nicht auf die jeweils erste Stollenzeile beschränkt. Der Übergänge ab der dritten Stollenzeile funktionieren auf die gleiche Weise. Genau genommen ist die Wirkung hier sogar noch größer, denn während die erste Zeile noch als „Überschrift“ angesehen werden kann, ist die Verzögerung im Textfluss etwa in der dritten Zeile doch erheblich: [...] *er In erkor - - - viel Abenteuer schaden*. Dazu kommt, dass in diesem Fall der Beginn der nächsten Zeile über einen Oktavsprung erreicht wird.

Auch in den anderen Strophen bleibt dieses Gegeneinander von „vorwärtsstrebenden“ Textphrasen und „bremsenden“ Melismen erhalten. In der fünften Strophe allerdings, in der als Dialog dargestellten Gefangennahme Jesu, wird dieses Prinzip unterbrochen:

V, 10-12:

„wem sücht ir so gedrange?“
„des tü wir Jhesum Nazareth.“
er antwurt tugentlichen: „das bin ich.“

Hier fallen also Satz- und Zeilenenden zusammen. Ansonsten bleibt das beschriebene Verhältnis zwischen Metrum und Melodie bestehen.

Besonders stark wirken sich diese musikalischen Verzögerungen aus, wenn zusätzlich durch rhetorische Mittel der syntaktische Spannungsbogen ausgedehnt wird. Eine anschauliche Stelle ist der Beginn der achten Strophe:

VIII, 1-6:

Mit grossem sturm
und ungefügem heulen, schawren, browsen
liess sich der küng, küng aller küng,
der herr, herr aller herren,
gedultklich recht als ain lamp
Pilato smächlich wider weisen für.

Neben der Hinauszögerung des zweiten Prädikatteils bis zum Stollenende, wird die Auflösung durch die wiederholte *correctio* innerhalb der Zeilen noch stärker verweigert.

In diesen Spannungsaufbau ist dazu noch ein Kontrast eingearbeitet, indem der in mehrfachen Steigerungsschritten erreichte Superlativ *herr aller herren* sogleich der Geduld des Lammes gegenübergestellt wird. Die gesamte Darstellung wird wiederum durch die Melodie kontrastiert, die in der vierten Zeile über dem Wort *lamp* ihren Höhepunkt erreicht und dieses durch ein Melisma zusätzlich dehnt.

Abgesehen davon lässt sich die auf und ab strebende Melodie hier sehr gut auf den *sturm, das heulen, schawren, browsen* beziehen und sich entsprechend gestalterisch einsetzen.

An dieser (wie Textanalyse ergeben wird, zentralen) Stelle wirken also verschiedene Gestaltungsmittel zusammen.

Text und Melodie sind also sinnvoll aufeinander bezogen, und zwar in allen Strophen. Das gelingt, indem bestimmte musikalische Einheiten „umfunktioniert“ werden können, weil sie eben nicht für einen bestimmten Text maßgeschneidert sind; das Eingangsmelisma kann als verzögerndes Element funktionieren oder auch lautmalerisch eingesetzt werden wie in Strophe 8. Dabei handelt es sich allerdings um eine komplexe Melodie mit markanten Elementen. Die mehrfache Umdeutung dieses musikalischen Materials innerhalb des Liedes, die immer wieder zu überzeugenden Wort-Ton-Zuordnungen führt, zeugt von einer ausgeprägten künstlerischen Kompetenz Oswalds. Hierdurch wird auch die Auffassung einer nur für einen einzigen Text sinnvollen Melodie als musikhistorischen Fortschritt erneut in Frage gestellt.

3.1.3. Kommentierender Durchlauf

Die folgende Tabelle gibt einen kurzen Überblick über den gesamten Textverlauf:

Strophe	1. Stollen	2. Stollen	Abgesang
1	Der König des Oberlandes hat sein Herr verloren, weil zwei Personen sein Gebot gebrochen haben.	Sein Vater sendet ihn deshalb ins Niederland, wo er viele Abenteuer bestehen muss.	Er erduldet alles durch unergründliche Weisheit. Seine Mutter hat ihn keusch geboren.
2	Obwohl er in seines Vaters Reich allmächtig ist, leidet er auf Erden den Tod am Kreuz	Er siegt über den Tod und weckt die Gerechten auf.	Er hat viel Wunder vollbracht, bevor er als Mensch gestorben durch seine eigenen Geschöpfe gestorben ist.
3	Er lebte ein schweres Leben, obwohl er voller Macht war. Sein Lebenswandel ist ein Maßstab für die Menschen	Die Schöpfung dankt Gott dafür, dass er so viel Gnade geschehen lässt.	Das Ganze ist bei Thomas von Aquin dargelegt: Christus hat durch Leiden die Menschheit erlöst, obwohl Gott in seiner Allmacht die Erlösung auch auf andere Weise hätte geschehen lassen können.
4	Jesus fragt, ob es möglich wäre, dass er nicht leiden muss.	Er überlässt sich dem Willen Gottes.	Er findet die Jünger schlafend und ermahnt sie, zu wachen und zu beten.
+5	Judas kommt mit einer Schar von Juden und küsst Jesus.	Jesus fragt, wen die Leute suchen und gibt sich zu erkennen.	Daraufhin fallen sie rücklings nieder.
6	Jesus wird misshandelt und zum Haus eines Richters geführt.	Petrus verleugnet Jesus dreimal.	Maria erfährt von der Gefangennahme Jesu und ist betrübt darüber.
7	Jesus wird vor Kaiaphas, Pilatus und Herodes gebracht.	Herodes befragt Jesus, aber dieser antwortet nicht.	Er verspottet Jesus und lässt ihm ein Narrenkleid anlegen.
8	Jesus, der König der Könige lässt sich wie ein Lamm vor Pilatus führen.	Dieser weiß, dass Jesus unschuldig ist, hat aber Angst vor der aufgebrauchten Menge.	Jesus wird gegeißelt und mit der Dornenkrone gekrönt.
9	Pilatus führt Jesus vor das Volk. Die Juden lehnen Jesus als ihren König ab.	Sie verspotten Jesus wegen seines Anspruchs, König zu sein.	Das Volk verlangt die Kreuzigung Jesu.
10	Pilatus wäscht seine Hände in Unschuld. Man legt Jesus das Kreuz auf den Rücken.	Maria geht Jesus voller Trauer auf dem Kreuzweg nach.	Jesus wird seiner Kleider beraubt.
11	Jesus wird gekreuzigt. Die Hammerschläge dringen Maria in die Seele.	Jesus empfiehlt Johannes und Maria einander.	Jesus spricht das x. und y. Kreuzeswort. Er stirbt. Gebet Oswalds.
11b			Longinus öffnet die Seite Jesu und wird durch das ausströmende Blut und Wasser geheilt.

Strophe I-III: Prolog

Ein immerhin drei Strophen umfassender Prolog wird der eigentlichen Darstellung des Passionsgeschehens vorangestellt. Die darin erzählte Geschichte lässt auf den ersten Blick an ein *bîspel*¹³⁷ denken, wie es häufig religiöser Erzählung vorangestellt wird oder als Beleg für die Thesen einer Predigt dient. Die Motivik scheint allerdings eher in die Einleitung zu einem Heldenepos zu passen als zu einer Passion: Der König des Oberlandes verliert sein Heer, weil *zwo person* sein Gebot gebrochen haben. Daraufhin sendet ihn sein mächtiger Vater *gen niderland*, wo er *vil awbenteuer schawen* sollte, die aus *ellend, armüt, frost und hitz* bestehen.

Auf die gleiche Weise charakterisiert Oswald übrigens in Kl. 4 *Hör, kristenhait*, ein vorbildlich-asketisches Leben (Kl. 4, III, 13). Neben dieser ungewöhnlichen Hinführung zur Passion fallen Unstimmigkeiten in Bezug auf die literarische Form des *bîspels* auf. Beides soll im Folgenden näher erläutert werden.

a) Vermischung von Heldenepik und Heilsgeschichte

„Geistlich“ und „weltlich“ sind in der Literatur des Mittelalters keine streng voneinander geschiedenen Bereiche. Vielmehr stellt die Verwendung erkennbar weltlicher Stoffe und die spirituelle Aufwertung ritterlicher Tugenden eine literarische Entwicklung dar. So verweist Horst WENZEL in seiner Arbeit über die Zusammenhänge von „Gottesdienst und Frauendienst“¹³⁸ darauf, dass die Anfänge der weltlichen Literatur, zumal deren Schöpfer selbst dem geistlichen Stand angehören, kaum einen eigenständigen Bereich bilden:

Für die frühmhd. Literatur dagegen ist die Fülle religiös-didaktischer Traktate kennzeichnend, und selbst die frühe „weltliche“ Epik ist so sehr von religiösen Bestrebungen geprägt, daß sie den geistlichen belehrenden Texten zugeordnet werden kann. Der Abstand zwischen „weltlicher“ und geistlicher Dichtung bleibt vor Beginn des 13. Jhs. tatsächlich gering.¹³⁹

Volkssprachige Literatur bediene zunächst ein Bildungsbedürfnis des adligen Publikums, und diese „Bildungsarbeit des Weltklerus [...] besitzt entscheidenden Anteil daran, den Laienstand in der ersten Hälfte des 12. Jhs. mit der christlichen Weltanschauung vertraut zu machen“¹⁴⁰.

¹³⁷ Über eine allgemein akzeptierte Definition bezüglich der literarischen Form *bîspel* in Bezug zu anderen Formen wie Rede oder Märe herrscht noch keine Einigkeit in der Forschung. Auf jeden Fall kann jedoch Zweiteiligkeit (und zwar Erzählung und Auslegung) als typisches Merkmal angesehen werden. Siehe: DE BOOR, 1966; FISCHER 1983; ZIEGLER 1985; DICKE 1997, S.534-537; HAR: *Bîspel*, Art. im Sachwörterbuch der Mediävistik, S. 106-107; HOLZNAGEL 2001.

¹³⁸ WENZEL 1974.

¹³⁹ WENZEL 1974, S. 22.

¹⁴⁰ WENZEL 1974, S. 23.

Dieser Unterweisungsprozess sei nötig gewesen, da die Werte dieses Publikums als Nachfolger germanischer Stammeskrieger nicht eben in einem natürlichen Verwandtschaftsverhältnis mit christlicher Friedfertigkeit und Demut stünden. In der weltlichen Literatur, das heißt in der Darstellung höfischer Liebeswerbung und ritterlicher Abenteuer, spiegele sich dann auch die Verchristlichung der ursprünglich rauen ritterlichen Tugenden wider. Einerseits sei für diesen Prozess schon im Epheserbrief (VI, 10-20) ein Beispiel gegeben, der „die Gläubigen in geistlicher Waffenrüstung den Mächten der Finsternis entgegenstellt“¹⁴¹. Diese Darstellung des geistlichen Ringens um das Seelenheil als Kampf bleibt ein gängiges Bild und findet auch in der Literatur Verwendung:

Der Dichter des Heliand, Otfried, Notker und schließlich die frühmhd. Dichter, alle sehen in Christus den Volks- und Heerkönig, der sie im Krieg gegen Teufel und Sünde anführt. Das von ihnen propagierte Bild des *miles spiritualis* hat die didaktische Konzeption der Seelsorge auf breiter Front und über lange Zeit hinweg bestimmt und wird in den mhd. Predigten mit großer Eindringlichkeit ausgemalt.¹⁴²

Aus diesem geistlichen wird dann im Zeitalter der Kreuzzüge ein wirklicher Kampf; aus der *militia spiritualis* eine reale *militia christi* und die soldatischen Tugenden erfahren in diesem Sinne eine Aufwertung, wenn auch der spirituelle Kampf des Menschen gegen die stete Versuchung Vorrang hat:

Werden zunächst die Apostel, die Märtyrer, die Bischöfe, Priester und Mönche als *miles christi* angesehen, so wird dieser Reihe im Verlauf des 12. Jhs. der *miles saecularis* angeschlossen, eine Entwicklung, die am deutlichsten in der frühmhd. „weltlichen“ Epik greifbar wird. Historisch aber bereits weit früher anzusetzen ist.¹⁴³

Die Aufwertung speziell höfischer Tugenden zeigt sich in Einzelfällen auch, indem sie Gott selbst zugeschrieben werden. So wird von *gotes höfscheit* im Zusammenhang mit in Not geratenen Damen erwähnt, nämlich Enite und Isold.¹⁴⁴ Die Einbeziehung Gottes als handelnde Figur im höfischen Roman an sich stellt dabei ein Beispiel für das Ineinandergreifen der Bereiche „geistlich“ und „weltlich“ dar und Joachim THEISEN¹⁴⁵ sieht es als Zeichen literarischen Fortschrittes, wenn diese Gottesfigur, die allzu häufig als Auslöser strukturell wichtiger Handlungsmomente herhalten muss, von der Allmacht des Erzählers befreit wird:

¹⁴¹ WENZEL 1974, S. 41.

¹⁴² WENZEL 1974, S. 42.

¹⁴³ WENZEL 1974, S. 52.

¹⁴⁴ Siehe: SCHOLZ 2000, S. 135-151.

¹⁴⁵ Siehe: THEISEN 2000, S. 153-169.

Hartmann hat noch Gott bemüht, das [erzählerische; Anm. A.K.] Gerüst zu stützen, Wolfram hat es am Plimizoel hinter sich gelassen, und Gottfried hat seinem Roman einen Prolog vorangestellt, in dem die kategorische Ablehnung jedes Gerüsts begründet wird; es wäre nur eine Farce. [...] In dem Maße, in dem der Erzähler Gott frei lässt, befreit sich auch das Erzählen von dem Gerüst, dessen es zunächst – als neues, fiktionales Erzählen – bedurfte.¹⁴⁶

Umgekehrt fließen weltliche Erzähltraditionen in Heiligenviten ein. Das zeigt sich sehr anschaulich an Wolframs „Willehalm“, dessen Bestimmung als Legende, Heldenepos oder höfischer Roman Gegenstand einer intensiven Forschungsdiskussion war.¹⁴⁷ Ein weiteres Beispiel hierfür ist die Legende des heiligen Eustachius. Hierin kommen biblische und antike Erzähltraditionen zusammen; der Hiob-Stoff und hellenistischer Roman.¹⁴⁸ Der Rückgriff auf antike Stoffe und die christliche Umdeutung von Handlung und Figuren ist wiederum nicht ungewöhnlich, wie ja auch Veldekes Eneas auf Vergils Äneas zurückgeht. Im Fall der Eustachiuslegende mischt sich das Motiv des dulddenden Märtyrers mit dem anrührenden Thema der Trennung und Wiedervereinigung von Liebenden. Als Grund für die Verbindung nennt Vollmann, dass der Schreiber der Legende auf spezielle Bedürfnisse des zeitgenössischen Publikums eingegangen sei:

Der hellenistische Roman und die Legende vom Typ des Eustachius-Placidus erfüllen gleichlaufende Publikumsbedürfnisse, nämlich ein philosophisch-religiöses Bedürfnis und ein Unterhaltungsbedürfnis.¹⁴⁹

Entsprechend erfolgreich ist die Erzählung, die nicht nur in ihrer lateinischen Form weit verbreitet ist, sondern auch in verschiedene Volkssprachen und bildende Kunst eingeht. Eine Art „zweite Sprache“ scheint hier der frommen Erbauung einen Anstrich von Spannungsgeladener und emotionaler Dramatik zu verleihen:

Bei aller geistlichen Ausrichtung des „Romans“ behält dieser doch seinen eigenen „weltlichen“ Charakter, befriedigt er Bedürfnisse, die nicht in der religiösen Erbauung aufgehen, sondern unter dem Dach der Erbauung ein wenig bescheidenes Eigenleben fristen.¹⁵⁰

¹⁴⁶ THEISEN 2000, S. 169.

¹⁴⁷ Siehe auch: GEROK-REITER 2000, S. 171-194.

¹⁴⁸ Siehe: VOLLMANN 2000.

¹⁴⁹ VOLLMANN 2000, S. 21.

¹⁵⁰ VOLLMANN 200, S. 23.

Oswalds heldenhaft-ritterliches Christusbild ist also an sich durchaus aus dem literaturgeschichtlichen Hintergrund zu begründen. Ungewöhnlich ist aber diese siegesbetonte Darstellung im Zusammenhang mit der Passion beziehungsweise der Passionsfrömmigkeit des Mittelalters. Diese ist nämlich ganz und gar auf den leidenden Christus ausgerichtet.

Vor diesem Hintergrund wirkt Oswalds Passion wenig typisch, da sich darin weder mystisch-reflexive Elemente noch detailliert ausgemalte Grausamkeiten und fast keinerlei legendarische Zusätze finden lassen, denn diese allgemeinen Entwicklungen in der Passionsfrömmigkeit hinterlassen auch in der zeitgenössischen Literatur ihre Spuren bis hin zur Entwicklung neuer Formen wie die des Tagzeitengedichts.

Betrachtung, Versenkung und Reflexion spielen auch in der Literatur eine Rolle, wenn zum Beispiel wie in der Passion des Hans Folz Christus direkt angesprochen wird *O Jhesus, erst warstu ent plost*, oder in der Meditation über das Kreuz:

O creuz, du plügrunendes reis,
Du sellabendes paradeis,
Dar auß unß die lebend speis
Der sel narung zu gleicher weis¹⁵¹

Genauso findet sich auch die schonungslose Wiedergabe grausamer Einzelheiten in den literarischen Passionen wieder. Dies gilt natürlich im besonderen Maße für die dramatische Bearbeitung in den Passionsspielen, aber auch in kleineren literarischen Formen lassen sich Spuren dieser Tendenzen finden, etwa wieder beim Mönch von Salzburg:

mit gaiseln gab so manigen straih,
das im die menschlich chraft entwaich,
das bluet aus seinen wunden slaich.
sie sluegen in so gewint,
das er die stainein sewl begos
mit seinem bluet so rot,
mit armen er die seul umbslos
und laid durch uns die not. (G 23)¹⁵²

¹⁵¹ MAYER 2001.

¹⁵² SPECHTLER 1972, S.

Oder wieder bei Hans Folz:

Erst man yn zoch hin durch das kot
In Kaifas haws mit unrot,
Do er mit speicheln und unflot
Verspottet wart vil sere. (Cgm.6353 Nr. 1)¹⁵³

Typisches Thema der spätmittelalterlichen Passionsliteratur ist also die Darstellung der Erniedrigung und Misshandlung Jesu. In Oswalds Geschichte vom König und im weiteren Textverlauf wird aber immer wieder herausgestellt, dass Christus eigentlich ein allmächtiger Herrscher ist: *Sein herrlich krafft / herscht aller macht volkomenlich allmächtig*, wie es an mehreren Stellen betont und in Gegensatz zu seiner Demütigung gestellt wird:

ee in begraiff des todes ser,
den er menschlichen hie
laid von seinr aigen creatür,
die er beschüff in menschlicher figur.

Das Staunen über diesen Sachverhalt wird besonders in der dritten Strophe deutlich:

Es ist ain fräg,
warumb uns wolt so hertiklich eraren,
der himel, erd schüff, laub und gras

Es wird sich im Verlauf der folgenden Untersuchung des Handlungsverlaufs zeigen, dass Oswalds Schilderung des Geschehens nicht so sehr auf das Mitleiden mit dem Herrn abzielt, oder darauf, die Vorgänge besonders genau zu wiederzugeben, „Oswald scheint [...] eher das intellektuelle Erkennen als den affektiven Nachvollzug dieses Glaubensgeheimnisses beim Hörer intendiert zu haben“. Dabei kommt es weniger darauf an, Christus in seiner Niedrigkeit darzustellen, sondern vielmehr darauf, seine eigentliche Hoheit zu betonen. Der Gegensatz von Christi eigentlicher Macht und seiner freiwilligen Erniedrigung wird dabei zum Thema der Passion. Wie konsequent dieses Thema gestaltet ist, und wie sich der Handlungsverlauf ganz und gar auf diesen Grundgedanken beziehen lässt, wird die folgende Untersuchung des Textes zeigen.

¹⁵³ MAYER 2001 S. 9.

a) Spiel mit der *bîspel*-Form

Auch hinsichtlich der literarischen Form ergeben sich einige Probleme. An ein *bîspel* erinnert das gewählte Vergangenheitstempus und die scheinbare Kodierung des Dargestellten durch (noch näher zu beschreibenden) literarische Mittel.¹⁵⁴ Hier jedoch wird ein Bild präsentiert, das kaum als verschlüsselt zu bezeichnen ist und eine Auflösung erfolgt eigentlich gar nicht. Ein Blick auf die erste Strophe zeigt, dass die Kodierung sehr durchsichtig gestaltet ist:

In oberland
ain hoher kûng, gewaltkleich gesessen,
vor zeiten ganz sein her verlos,
baid manne und auch frauen.
durch zwo person dasselb beschach,
dorumb das die zerbrachen sein gebot,
Der ward gesandt
von seinem vatter vërrlich ungemessen
gen niderland, er in erkos,
vil awbenteuer schawen,
die er versücht mit ungemach
verwegenlich durch mange wilde rott.
Gross ellend, armüt, frost und hitz
mit gruntlos witz
laid seiner mütter kind,
die in keuschlichen hie gebar
an we und mail, das sag ich eu für wär.

Spätestens in der Aussage, seine Mutter hätte ihn *keuschlichen* [...] *an we und mail* geboren, lassen den heilsgeschichtlichen Bezugspunkt klar erkennen, dabei wird die verschlüsselte Darstellung noch über die zweite Strophe hinaus fortgeführt. Genau genommen liegt von Anfang an die „Lösung“ auf der Hand. Sie ergibt sich aus der recht unmissverständlichen Angabe bezüglich der bewussten zwei Personen, die ein Gebot gebrochen haben, oder aus der Aussage, zum verlorenen Heer gehörten *baid manne und auch frauen*. Eigentlich stellen aber schon die ersten Worte den Bezug zum religiösen Inhalt her. Dass der Ausdruck *oberland* gebräuchlich war für das Himmelreich zeigt der Beginn eines Liedes von Michel Beheim in seiner kurzen Weise:

¹⁵⁴ Siehe HOLZNAGEL 2003, S. 291-306.

Aus oberland
so wart gesant
nider von gote
Der heilg engel
Sand Gabriel.
Do er die mait
Maria vant,
do cham er snell,
die potschaft er ir seit.¹⁵⁵

Es kann mit *ain hoher künig*, wenn dieser *in oberland* residiert nur ein bestimmter König gemeint sein. Andererseits wird die Auslegung des Bildes verweigert. Bis in die vierte Strophe hinein wird der Eindruck aufrechterhalten, es würde ein *bîspel* oder zumindest eine unbekannte Geschichte erzählt. Dies gelingt durch den Gebrauch bestimmter narrativer Mittel wie das konsequente Vermeiden konkreter Benennung der Akteure (*ain hoher künig zwo person*, usw.), das Verschlüsseln des Geschehens (*vor zeiten ganz sein her verlos* für den Fall der Menschheit) und der Gebrauch von höfischem Vokabular für die Darstellung heilsgeschichtlicher Vorgänge (*hofgesind*, *awbenteuer*). So entsteht eine eigenartige Spannung zwischen scheinbarer Verschlüsselung und gleichzeitiger Eindeutigkeit.

Das Wechselspiel zwischen Eindeutigkeit und Verschleierung wird in der zweiten Strophe fortgesetzt, wo sich die *awbenteuer* entgültig als Wirken Christi erweisen (*er an dem creutze laid die not, die gerechten daraus holt*), was unmöglich weiter als Vergleichsgeschichte angesehen werden kann. Trotzdem wird noch immer konsequent die Nennung von Namen vermieden. Immer noch ist nicht von „Gott“, „Jesus“ oder „Christus“ die Rede, und das Spiel mit den eindeutigen Andeutungen (*in seines vatter reich, seinr aigen creatür, / die er beschüff* [...]) wird fortgesetzt. Das gleiche gilt für den ersten Teil der dritten Strophe. Erst der Abgesang dieser Strophe enthüllt (zwar immer noch, ohne Namen zu nennen), was das bisher Dargestellte verdeutlichen sollte. Es ist die theologische Feststellung Thomas von Aquins¹⁵⁶ und das Staunen des Erzählers darüber, dass Christus die Menschen durch Leiden erlöst hat, obwohl [... *sein vatter manigvalt / erlösen mocht den val durch sein gewalt*.¹⁵⁷ Damit ist der schon beschriebene Hauptgedanke ausgesprochen, dass Christus das Leiden auf sich genommen habe, obwohl sein mächtiger Vater den Fall der Menschen auch durch *sein gewalt* hätte lösen können. Die Erzählung von dem heldenhaften Königssohn ist demnach kein Bild, das gedeutet werden

¹⁵⁵ GILLE/SPREIWALD 1968 S. 80.

¹⁵⁶ Siehe: BERNHARD 1985 S. 610.

¹⁵⁷ MÜCK verweist allerdings darauf, dass die Bezugnahme auf Thomas von Aquin nicht zwingend die Kenntnisse seiner Schriften seitens Oswald voraussetzt, sondern durchaus „ornamental-rhetorische Beigabe“ sein kann. Siehe: MÜCK 1974., S. 144.

soll, sondern dient zur Veranschaulichung der Unbegreiflichkeit der Heilsgeschichte. Die Verweigerung konkreter Benennungen und Verwendung von Umschreibungen ist ein Mittel der Verfremdung, die das Außergewöhnliche des bekannten Sachverhalts erneut vor Augen führt.

Daneben ist die Berufung auf Thomas von Aquin mit einem Anspruch auf Gelehrsamkeit verbunden. Im Abschluss der Einleitung wird also impliziert, dass die folgende Darstellung Erbauliches auf niveauvolle Weise präsentieren wird. Gleichzeitig wird der Nachweis des Erzählers geliefert, über die dazu erforderliche Kompetenz zu verfügen. An dieser prominenten Stelle wird dieser Beleg dabei effektiv herausgestellt, wie auch André SCHNYDER formuliert:

Im „Zitat“ aus Thomas von Aquin (V. 49) wird nicht ohne Ostentation gelehrtes Wissen gezeigt. Diese Beobachtung erhält zusätzliches Gewicht durch den Kontext, wo „quasischolastisch“ ein – übrigens zentrales – theologisches Problem als Frage formuliert und dann gelöst wird. Auch der Darstellungsweise in den Strophen 1-3 wird man – immer aus Laiensicht – einen „gelehrten“, dozierenden Duktus nicht absprechen können.¹⁵⁸

IV

Obwohl am Ende der dritten Strophe der geistliche Charakter des Liedes und das Thema deutlich geworden sind, wird die Vermeidung konkreter Benennungen noch über den Beginn der vierten Strophe hinaus fortgesetzt. Es erfolgt auch keine Zäsur, kein deutlich markierter Beginn des eigentlichen Passionsgeschehens, sondern ein unmittelbarer Anschluss an die Schlussfolgerung der Einführung: *Dorumb so batt /der hochgelobte künig vor an dem berge [...] sein vatter innikleichen süss, / das er in freite, ob es müglich wër. Weil* Gott doch auch auf andere Weise die Menschen erlösen kann, bittet sein Sohn ihn, den Kelch an ihm vorübergehen zu lassen. Neben der Betonung der Hoheit Christi (*der hochgelobte künig*). wird er jetzt allerdings gleichzeitig in der menschlichen Schwäche der Furcht dargestellt. Es ist bis zur letzten Strophe die einzige Stelle, die dem Zuhörer Einblick in die inneren Regungen und Gefühle Christi gewährt:

Der forchte wat
was engestlichen von des todes fërge;
doch gab er seines willen fluss
der vätterlichen krone
ganz in sein hend sünlicher grüss,
wie wol im was das herz unmässlich swër.

¹⁵⁸ SCHNYDER 1996, S. 47.

Es ist eine innige, berührende Darstellung, die beispielhaft zeigt, wie Oswald ohne die für das Spätmittelalter typischen Ausmalungen, die sich an dieser Stelle anbieten¹⁵⁹ (Christus schwitzt nach der biblischen Überlieferung Blut), auskommt. Zum Vergleich die Passion des Hans Folz:

So nym des leides kelch von mir,
Doch stet mein will, vater, zu dir.⁶
Also er andehtlich schir
Trew mol in hicziger begir,
In dem plutiger sweiß vil schir
Von ym pis in das estrich rir
Und all sein leib durch prache¹⁶⁰

Hier wird das Geschehen auf schockierende, dramatische Weise geschildert: Christus wendet sich in „hitziger Begier“ an seinen Vater, der blutige Schweiß bedeckt seinen ganzen Körper und rinnt bis in die Erde. Oswalds Darstellung wirkt hingegen nicht auf so drastische und „sensationelle“ Weise. Schließlich bittet Christus seinen Vater *innikleichen süß*, ihn zu verschonen, und voll Vertrauen gibt er sein Schicksal *ganz in sein hend sünlicher grüss*. Dem gegenüber stehen beklemmende Bilder wie das der Furcht, die sich wie ein enges Kleid um den Leib¹⁶¹ einschnürt.

Interessanterweise ist übrigens im Text nicht von der Angst vor dem Leiden die Rede, sondern von der Angst vor der drohenden Nähe des Fährmanns Tod. Dieses Thema wird weitergeführt in dem Weckruf Jesu an die schlafenden Jünger: „*wacht auff, bett mit vernunft, / wann ir nicht wisst tag, zeit des todes kunft*.“ Dieses Zitat stammt nicht aus den biblischen Passionsberichten, sondern verbindet den dortigen Aufruf zum Wachen und Beten mit Mt. 25,13.¹⁶² Nach der eigenen Auseinandersetzung mit dem Tod hält Christus die Jünger dazu an, ebenfalls auf das Sterben vorbereitet zu sein. Dies gehört, wie gesagt, nicht eigentlich in die Passion, deren biblischem Vorbild Oswald sonst recht genau folgt. Die Ölbergzene wird zum Anlass genommen, das im Spätmittelalter stets präsente Thema Tod aufzugreifen, denn „[u]naufhörlich hallt durch das Leben der Ruf des memento mori“.¹⁶³ Und gerade das Leiden des Herrn konnte als Leitbild der *via securior ad salutem aeternam animae* gelten. Dies entsprach nicht nur der stärkeren Hervorhebung des Christusgeschehens in der kirchlichen Verkündigung sowie der oftmals nur mehr von der Leidensgeschichte her verstandenen Christologie, sondern ließ – gerade in Zeiten größter Verunsicherung – neue Gnaden- und

¹⁵⁹ Siehe: MARROW 1979.

¹⁶⁰ MAYER 2001, S. 9.

¹⁶¹ Siehe MAROLD 1995, S. 258.

¹⁶² Siehe auch SCHNYDER 1996, S. 53.

¹⁶³ HUINZINGA 1987.

Heilsgarantien im Hinblick auf das kommende Gericht gewinnen.¹⁶⁴

Und so klingt die Mahnung zur Wachsamkeit ein wenig, als wäre er nicht nur an die Jünger, sondern auch an die Welt außerhalb der Erzählung gerichtet, dass

die festgestellten Eigenheiten des Erzählens daraufhin angelegt sind, die Wahrnehmung einer heilsgeschichtlichen Totalität zu erzeugen: im Lied über die Passion wird die ganze Heilsgeschichte anschaulich, teils durch den expliziten Einbezug der Vorgeschichte zur Passion, teils durch die eher impliziten Andeutungen auf die soteriologischen Zusammenhänge.¹⁶⁵

V

Die nun folgende Strophe unterscheidet sich von den vorangehenden durch die Zunahme an Dramatik. Der Zuhörer wird zum Zuschauer einer Szene voller Handlung und Dialoge.

Der Verrat des Judas ist nach dem Vorbild des Johannesevangeliums gestaltet, das als einziges Evangelium den Dialog mit den Soldaten oder Knechten überliefert:

Der wirdig nam,
Jhesus, sprach zu dem volck, die in beträtten
mit swärten, spiessen ane zal:
„wem sücht ir so gedrange?“
„das tü wir Jhesum Nazareth.“
er antwurt tugentlichen: „das bin ich.“
Als er das wort götlich vermeldt
uss seinem hailgen mund,
si vielen in des garten veld
all rückling auf den grund.

MAROLD sieht in der Szene, besonders Aussage, Judas habe Christus geküsst, damit man ihn von einem Jünger unterscheiden konnte, der ihm ähnelte (*wann er ain junger was ain tail gelich*), die Verbindung zum Heidelberger Passionsspiel, wo die Geste genauso erklärt wird.

Auch der Mönch von Salzburg übrigens gestaltet in seiner Passion die Gefangennahme nach Johannes:

¹⁶⁴ AUGUSTYN 1993, S. 213.

¹⁶⁵ SCHNYDER 1996, S. 53.

Judas cham dar mit grosser schar.
got sprach: ‚wen suechet ir?‘
mit grossen stimmen schriern sie:
wir suechen hie Jesum von Nazareth.‘
er sprach: ‚ich pins‘. ir chraft engie,
sie vielen hin [...] ¹⁶⁶

In Kl. 111 fügt sich diese Darstellung der Gefangennahme darüber hinaus sehr gut in den Grundgedanken von der freiwilligen Erniedrigung Christi. Nachdem er nämlich in der vorangegangenen Strophe in den Plan des Vaters eingewilligt hat, wird hier dargestellt, wie er sich in die Hände der Menschen begibt, wobei zunächst noch einmal deutlich gemacht wird, dass diese ihm eigentlich nichts anhaben können. Er agiert souverän und sein Wort verfehlt nicht seine Wirkung, da ja die Knechte sogleich *rügkling auf den grund* fallen, nachdem sie es vernommen haben. Konsequenterweise lautet der Erzählerkommentar an dieser Stelle auch *da ward geprüfft sein mächtikait / und das er williklich die marter laid*. Die „Prüfung“ besteht also genau darin, dass er von seiner Macht keinen Gebrauch macht; folglich heißt es zu Beginn der nächsten Strophe:

Sein löblich macht
darnach verhieng, das si in viengen, stiessen
hert bunden, raufften auss den bart,
in wurfn auf die erde.

VI

Christus lässt es zu, dass man in der beschriebenen Weise mit ihm verfährt. Indem er sich jetzt endgültig in die Hände der Menschen begibt, wandelt sich sofort die Art der Darstellung. Hauptakteure sind jetzt *si*, Christus tritt nur noch passiv in Erscheinung, ist nur noch Objekt. Im Fokus stehen die Misshandlungen, denen er nun ausgesetzt wird, und die werden in rascher Folge, quasi ohne Atempause, präsentiert: *viengen, stiessen, / hert bunden, raufften auss den bart, / in wurfn auf die erde* – eine Darstellung, die das Geschehen höchst lebendig veranschaulicht.¹⁶⁷ Auch die Überführung *in eines richters haws* geschieht unter Misshandlungen. Sie werden zwar nicht so konkret beschrieben wie die Übergriffe bei der Gefangennahme und die Einzelheiten lassen sich eher erahnen: *hässlich, ellend, mit grossem neit / ward er gefürt in aines richters haws*. Dennoch drängen sich durch die syntaktische Parallele der Aufzählung einerseits und die gewählten Ausdrücke andererseits ähnliche Bilder auf.

¹⁶⁶ SPECHTLER 1972, S. 225.

¹⁶⁷ Siehe MARROW 1979.

Die Verleugnung durch Petrus zeigt, dass Christus, nachdem er in die Gewalt seiner Feinde geraten ist, auch von seinen Freunden verlassen wird. In den Worten des Erzählers drückt sich die veränderte Rolle aus; nicht mehr vom König, sondern vom *herren zart* ist die Rede.

Einen Gegensatz zu den Schilderungen von Gewalt und Verlassenheit bildet die Reaktion Mariens im Abgesang:

Maria, die vil raine magt,
unsäglich ward betrübt,
als ir die mer ain junger sagt,
haiss wainen si da übt
umb iren seligen, lieben schatz,
den si empfieng, gepar durch keuschen latz.

Für einen Moment wird die feindselige und hasserfüllte Szenerie verlassen und warmen, menschlichen Empfindungen Platz eingeräumt. Darüber hinaus ist Maria einerseits Vorbild der Haltung der *compassio*, aber noch vielmehr selbst Ziel von Mitleid in ihrem mütterlichen Schmerz. Dieser „Szenenwechsel“ ist jedoch von nur kurzer Dauer und mit Beginn der nächsten Strophe setzt der Bericht über den Hergang des Leidens wieder ein:

Als nu ir will
an im ergieng strenklich, durch bös behagen
die langen nacht bis an den tag,
sie fürten in mit gahen
Caipha, Pilato und darnach
Herode zu als ain schedlichen man.

VII

Wie zuvor jedoch wird dabei eher allgemein und zusammenfassend von den Geschehnissen berichtet. Der Hergang der Verhöre oder die Misshandlungen, denen Christus dabei ausgesetzt ist (wie auch in den Evangelien selbst berichtet wird), werden nicht im Einzelnen beschrieben. Dieses Prinzip wird ganz eindeutig in Zeile 115/116: [Herodes] *Von dem noch vil / zu singen wër, wes si in tetten frägen*. Das heißt, dass es irrelevant ist, dies alles auszuführen; wichtig ist nur Christi Reaktion: *er antwurt in mit klainer sag, das gund in ser versmahen*, und dass er daraufhin als *ainen toren wild* verspottet wird. Diese Erniedrigung erweist sich als das Wesentliche für die Darstellung. Der Beginn der nächsten Strophe macht die Ungeheuerlichkeit dieser Vorgänge deutlich:

VIII

Mit grossem sturm
und ungefügem heulen, schawren, browsen
liess sich der küng, küng aller küng,
der herr, herr aller herren
gedultklich recht als ein lamp
Pilato smächlich wider weisen für.

In gewisser Weise stellen diese Zeilen eine Parallele zum Beginn der zweiten Strophe dar:

Sein herrlich krafft
herrscht aller macht volkomenlich allmächtig
daheim in seines vatter reich,
wie wol er hie zu lande
sein zeit vast hertklich verdolt,
ee das er an dem creutze laid die not.

Beide Male wird Christi eigentliche Allmacht zuerst in besonderer Weise betont (und zwar jeweils durch Reihung gleichlautender und gleichbedeutender Begriffe) und dann in den Gegensatz zu seiner Erniedrigung gestellt. Dabei bezieht sich die zweite Strophe auf das Gesamtgeschehen, während am Beginn der achten Strophe der Gedanke anhand einer beispielhaften Situation festgemacht wird.

Dabei ist die Wirkung im zweiten Fall noch stärker, weil der Darstellung der Niedrigkeit eine stetige Steigerung vorangeht. Diese Steigerung besteht zunächst einmal im Hinblick auf die Wiederholungen innerhalb der dritten und vierten Zeile, wobei ja die vierte Zeile an sich eine inhaltliche und syntaktische Wiederholung der dritten Zeile darstellt, was den Effekt noch verstärkt. Dabei wird die Struktur der Wiederholung schon in der Aufzählung der zweiten Zeile vorgestellt. So bilden die eindrucksvoll-gewaltigen Worte dieser Zeilen gewissermaßen den Auftakt zu der noch gesteigerten Betonung der Macht Christi, die sich daran anschließt. Umso überraschender ist nach dann die Wende wieder zur „Opferrolle. Ausdrücke wie *gedultklich*, *lamp* und *smächlich* wirken nach den vorangegangenen gewaltigen Worten als krasser Gegensatz. Andererseits wird die ausgedrückte Niedrigkeit auf diese Weise natürlich besonders deutlich. Dieser nachdrücklichste ist zugleich der letzte Verweis auf Christi eigentliche Macht und Würde. Dabei macht die Wendung *liess sich [...]* - Christus ist hier wieder handelndes Subjekt – noch einmal die Freiwilligkeit deutlich, und das Ungeheure erweist sich nicht darin, dass die Menschen Christus mit wildem Getöse ausliefern, sondern dass er, der Mächtigste, dies geschehen lässt.

Die erneute Formulierung dieses Grundgedankens nimmt den gesamten ersten Stollen ein.

Geißelung und Dornenkrönung werden dagegen vergleichsweise kurz und undetailliert dargestellt. Dieses Verhältnis zeigt erneut, dass nicht das Leiden in seinen Einzelheiten geschildert werden soll. Bestimmend für die Struktur der Handlung, für die Auswahl und Gewichtung der Handlungsmomente ist immer der Grundgedanke.

IX

Die neunte Strophe wird in diesem Zusammenhang zur zentralen Stelle. Während bisher dem Zuhörer immer wieder bewusst gemacht worden ist, dass Christus König ist, wird nun das Volk durch Pilatus mit dieser Tatsache konfrontiert: *den euren künig hie schawet*. Die Menge lehnt diesen Anspruch jedoch kategorisch ab. Dieser Ablehnung Christi als König durch die ohnehin in der zeitgenössischen Sicht als von Gott verworfenes Volk geltenden Juden kommt in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung zu.

Auf die Demütigung der Ablehnung folgt in der Verspottung Christi eine weitere: die Ehre, die ihm ja gebührt, wird zur Verachtung. Schließlich ist mit dem Todesurteil, das auf dem als anmaßend empfundenen Herrschaftsanspruch beruht (*lat uns den üchter füren hin / zu seines todes phlicht!*), die finale Stufe der Erniedrigung erreicht. Somit hat sich Christi Hoheit, in die Sphäre der erzählten Wirklichkeit geholt, in tiefste Niedrigkeit verwandelt.

Die szenische Gestaltung dieser Strophe verleiht der inhaltlichen Zuspitzung dabei zusätzliche Dramatik. Ablehnung, Erniedrigung und Hass finden vor allem in der Figurenrede Ausdruck. Den Höhepunkt bilden dabei die letzten Zeilen: *und schrieren hoch da mit gewalt: / „Pilato, an creuz, chreuz in, chreuz in bald!“*

X

Nach diesem gänzlichen Hoheitsverlust in der neunten Strophe hat sich die Art, in der Christus gezeigt wird endgültig gewandelt. Der Erzähler wählt die Bezeichnungen jetzt so, dass der Zuhörer Mitleid, nicht Ehrfurcht, empfinden muss: *herren güit; rugken kranck; ein chreuz [...]* *das er allain da nicht getragen mocht*.

Das Mitleid wird konkret in der Figur der Muttergottes:

Ach, wie ellend
Sein liebe müter nach im trat geduldig,
do si an sach ir aigen blüt
geen vor den swachen leuden
zu seinem tod durch blöden swanck
mit disem chreuz, das swärlich was geblocht.

Durch dieses aktive Mitleiden (sie geht seinen Weg mit) und indem sie ihr Leid demütig nach seinem Vorbild trägt (mit *geduldtiglich* wird auch Christi Haltung bezeichnet, als er vor Pilatus gebracht wird) verwirklicht sich in ihrer Figur auch das Ideal der *imitatio*. Dabei bildet diese ruhige Haltung wieder einen Gegensatz zu den anderen Figuren, die sich offensichtlich „verrückt“ gebärden.

Mit der Entkleidung ist eine weitere Stufe der Erniedrigung Christi erreicht. Dabei wird darauf verwiesen, dass das Leiden und die Demütigung von Gott „vorgesehen“ sind: *do blossten si den herren mat, / als das sein vatter wolt*, und damit erneut betont, dass es die Vorsehung Gottes ist, die sich erfüllt, nicht der Wille der Menschen.

XI

In der elften Strophe wird in der Kreuzigung diese Vorsehung vollständig erfüllt, und sobald das Kreuz aufgerichtet ist, tritt Christus aus seiner Passivität heraus und handelt wieder souverän, indem er seine Mutter Johannes anvertraut. Die Anwesenheit des Johannes unter dem Kreuz hebt dabei die Trennung Christi von seinen Jüngern wieder auf, die seit der Gefangennahme bestanden hatte und durch die Verleugnung des Petrus endgültig geworden war. Dabei entspricht die Situation direkt nach der Erfüllung der des göttlichen Plans genau der kurz vor der Gefangennahme, wo Christus ebenfalls seinen Jüngern Weisungen gegeben hatte. Schließlich wird der Rahmen, der in der vierten Strophe eröffnet worden war, vollständig geschlossen, indem die Ausgangssituation ganz wiederhergestellt wird.

Am Ende steht Christus wieder allein vor seinem Vater wie zu Beginn der Erzählung am Ölberg. Wie dort befindet er sich in einer Situation der Schwäche, und es geht wieder um den bevorstehenden Tod. Oswald gibt das vierte Kreuzeswort nämlich etwas verändert wider, so dass genau dieser Rückbezug zustande kommt:

Und pflag da schreien diese wort:
„heli, heli“, mit lawter stimme hel,
„Mein got, mein got, wie hastu schier
verlassen mich in tod“.

Und schließlich bildet das gleich darauf folgende siebte Wort einen weiteren Bezug zur Ölbergsszene: *„vatter, in dein hend bevilch ich dir / mein gaist in diser not“*. Genau wie dort überlässt er sich ganz dem Vater; die Wortwahl ist sogar ähnlich: *doch gab er seines willens fluss / [...] / ganz in sein hend sünlicher grüss*.

Schließlich erfüllt er den Willen des Vaters endgültig, indem er *an der menschlichait* stirbt.

Die letzte Zeile *mir Wolkenstein werd dort sein huld berait* steht vollkommen außerhalb des dargestellten Geschehens. Dieser Übergang erfolgt natürlich sehr abrupt, und muss unter verschiedenen Aspekten betrachtet werden.

Nachdem die Handlung durch einen dreistrophigen Prolog eingeleitet wurde, liegt es immerhin nahe, ein Nachwort zu erwarten oder Handlungselemente anzufügen, die die Göttlichkeit Christi wieder herstellen wie etwa die Verdunklung der Sonne, das Erdbeben oder das Zerreißen des Vorhangs im Tempel als Zeichen für die Vollendung des Erlösungswerkes.¹⁶⁸ Bei ausschließlicher Betrachtung der eigentlichen Handlung (ab Strophe vier) ergibt sich allerdings eine stimmige, in sich geschlossene inhaltliche Struktur:

IV	V	VI-X	XI
Gottvater/Christus: Furcht vor dem Tod, aber Vertrauen und Bereitschaft Christi zu sterben	Gefangennahme: Christus verzichtet darauf, seine Macht zu gebrauchen, liefert sich den Menschen aus	Passion: Freiwillige Erniedrigung. Königtum wird vom Volk nicht anerkannt, Herrschaftsanspruch ist Anlass zu Verspottung und Todesurteil	Gottvater/Christus: Gefühl der Verlassenheit, dem Tod ausgeliefert zu sein, aber Vertrauen und Bereitschaft zu sterben
Christus agiert souverän		Christus ist passives Objekt der Handlungen anderer Menschen	Nach der Kreuzigung handelt Christus wieder souverän (wird impliziert durch Hoffnung auf <i>sein huld</i>)

Mit dem Verweis darauf, dass Christus nur an der *menschlichkeit* stirbt und der Bitte um die Huld beim Gericht wird seine Hoheit wieder hergestellt, wenn auch in äußerst knapper Form. Gleichzeitig wird mit dem Blick auf das Schicksal *dort* das „zweite Thema“, der Umgang mit dem Sterben wieder aufgegriffen.

Bei genauem Hinsehen ist der Abschluss des Berichtes an dieser Stelle folgerichtig. Zum einen würden Episoden wie die Kreuzabnahme, Grablegung, Salbung etc. Christus wieder als Objekt menschlicher Handlungen darstellen. Zum anderen entspricht das dargestellte Geschehen in dieser Form genau dem Prolog vorgestellten Grundthema: Christus hat freiwillig auf seine Macht verzichtet und sich dem Tod durch die Menschen, *seinr aigen creatur*, ausgeliefert.

In der Longinusepisode, die als Nachtrag angehängt ist, wird der Blick dann wieder auf das Diesseits gelenkt. Die berichtete Heilung ist erstens ein Zeichen für die Vollmacht Christi und zweitens ein Hinweis darauf, dass sich seine Huld und Gnade für den Menschen auch schon in

¹⁶⁸ Siehe auch SCHNYDER 1996, S. 55, der im Vergleich mit der Passion des Mönchs von Salzburg feststellt, dass bei Oswald die Kreuzigung sehr knapp und ohne viele übliche Elemente berichtet wird.

seinem irdischen Leben erweist. So ist ja die abschließende Bitte *got ewikleich sech uns vor ungemach* auf das diesseitige Dasein gerichtet.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Darstellung des Passionsgeschehens erstens nicht primär auf die *compassio* gerichtet ist, sondern dem Grundgedanken, dass Christus, der allmächtige König, freiwillig Erniedrigung und Tod auf sich genommen hat, folgt. Demnach gibt es auch keine übermäßig krassen Schilderungen der Misshandlungen, und wo die Muttergottes in ihrem Schmerz über das Geschehen gezeigt wird, löst das vielmehr Mitleid ihr gegenüber aus. Natürlich ist dieser Gedanke an sich keineswegs neu oder ungewohnt. Ungewöhnlich ist, dass die Darstellung des Leidens sich diesem Gedanken unterordnet, zu seiner Veranschaulichung dient. Anstatt vor Augen zu führen, wie der Herr *gelitten* hat, kommt es vielmehr darauf an, dass es der *Herr* war, der gelitten hat, und zwar ohne Notwendigkeit.

3.1.3.1. Fazit

In Kl. 111 werden textliche und musikalische Gestalt sinnvoll aufeinander bezogen. Oswald greift mit seiner Passion einen populären zeitgenössischen geistlichen Stoff auf und lehnt sich durch den traditionell mit geistlichen Inhalten besetzten Ton oder Elemente wie das vorangestellte Beispiel an die Tradition geistlich-didaktischer Lyrik an. Allerdings werden diese bekannten Elemente verfremdet und die inhaltliche Gestaltung weicht in Christusbild, Wirkabsicht und der Wahl der entsprechenden sprachlichen Mittel vom Üblichen ab. So bleibt die Art der Darstellung völlig erzählend, nach außen gerichtet; nie nimmt der Text den Charakter eines subjektiven sich Hineinversetzens an. Dennoch fehlt es keineswegs an Eindringlichkeit. Die bewegende Schilderung der Ölbergsszene oder die Intensität, mit der zu Beginn der siebten Strophe betont wird, dass es der König der Könige ist, der sich wie ein Lamm vorführen lässt, belegen dies. Auf formaler wie inhaltlicher Ebene, die überdies eng aufeinander bezogen sind, wird mit der Hörererwartung gespielt.

Es zeigt sich, dass Oswald dem „Stoff“ Passion eine große Bedeutung beigemessen und sich der Gestaltung des Themas mit großer Sorgfalt gewidmet hat. Auch die mehrfachen Umarbeitungen im Text bestätigen, „daß der Autor hier anhaltend und mit Liebe zum Detail gefeilt hat“.¹⁶⁹ Das Ergebnis ist ein Lied von hoher inhaltlich- und formaler Geschlossenheit, großer musikalischer Komplexität und thematisch ganz eigener Prägung.

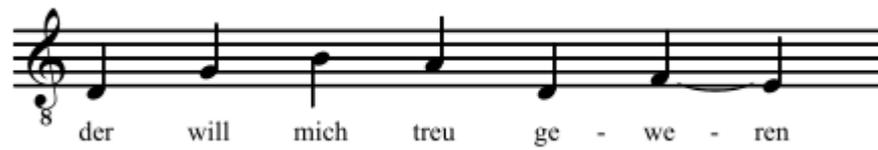
¹⁶⁹ MOSER 1974, S. 93.

3.2. Kl. 12: Die Maria-frouwe-Thematik und die „zweite Sprache“ bei Oswald

3.2.1. Musikalische Analyse

Der Besprechung der ersten Melodie soll folgende Übertragung vorangestellt werden:

In Frank - ke - reich,
Is - pa - ni - en, Ar - ri - gun, Cas - ti - li - e, Eng - e - lant,
Ten - mark, Swe - den, Be - hem, Ung - ern dort,
in Pül - len und Af - fe - ren,
in Cip - pern und Ce - ci - li - e,
in Por - tu - gal, Gra - na - ten, Sol - dans kron,
Die sech - zeh - en künig - reich
hab ich umb - fa - ren und ver - sücht, bis das ich vand





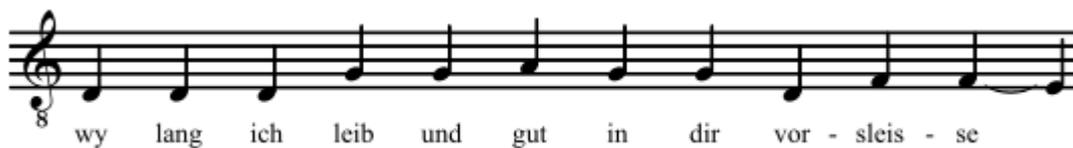
3.2.1.1. Varianz in den Handschriften

Die Melodie ist nur in A Kl. 12 unterlegt. In B, wo Kl. 11 und 12 zusammenstehen, erfolgt ein entsprechender Hinweis, dass sich das Lied in derselben Melodie „*singet*¹⁷⁰“. Bei Kl. 95 findet sich sowohl als in A als auch in B nur das Initium als Hinweis auf die Melodie.

Dabei ist anzumerken, dass zwischen den Fassungen des Liedes Kl. 12 in den Handschriften A und B (also Kl.11 in der Fassung B) einige Unterschiede bestehen. In den ersten beiden Zeilen in B, die noch melodisch unterlegt sind, finden sich jedoch bestimmte Eigenheiten der Melodie, die auch in A vorhanden sind, wo diese beiden Lieder überhaupt in allen Stollenzeilen melodische Unterschiede aufweisen, die allerdings nicht die Kadenzen betreffen.

In der zweiten Zeile zum Beispiel ist die Melodie von *In frankereich* der vermehrten Silbenanzahl angepasst:

Kl. 11 Z. II HS A:



Kl. 12 Z. II HS A:



¹⁷⁰ Siehe KLEIN 1987, S. 40.

In den Zeilen des Abgesangs gibt es dazu stellenweise Unterschiede in der Tonhöhe

Kl. 11 Z III HS A:



8 so - vind ich dich neur ei - tel schwach

Kl. 12 Z. III HS A



8 Ten - mark, Swe - den, Pe - hem, Ung - ern dort,

Kl. 11 Z. IV HS A:



8 mit wort werck und ge - per - - de

Kl. 12 Z. VI HS A:



8 in pul - ln, und Af - fe - ren.

Kl. 11 Z. V HS A:



8 der un - trew pi - stu al - so vol

Kl. 12 Z. V HS A:



8 in Cip - pern und Ce - ci - li e

Dazu kommt, dass in beiden Liedern die Melodie des zweiten Stollens Unterschiede zu der des ersten Stollens aufweist. Hier soll als Beispiel das Eingangsmelisma im Lied *In frankereich* genügen, das wieder an die vermehrte Silbenzahl angepasst wird:

Kl. 12 HS A, Z. 1



Kl. 12 HS A, Z. 7



Obwohl in B, wie erwähnt, die ersten Zeilen von Kl. 12 die ursprünglichen Eigenheiten der Melodie aufweisen, wird also die Anweisung gegeben, das Lied wie Kl. 11 zu singen (dessen Melodie übrigens auch Unterschiede zu A aufweist, wie später erläutert wird). Dies weist darauf hin, dass die melodischen Unterschiede „auf dem Papier“, auch wenn sie sich eindeutig auf die Zuordnung zur Silbenanzahl zurückführen lassen, nicht als identitätsstiftend für ein Lied gewertet worden sind.

3.2.1.2. Melodie / Besonderheiten im Rhythmus

Oswald wählt für seine erste Melodie zum Grauen Ton den hypomixolydischen Modus. Der Ambitus erstreckt sich über die Septime c-h'. In den einzelnen Zeilen wird jedoch nur zweimal, in Zeile IV und VI der Tonraum einer Quinte überschritten. Dabei bewegt sich die Melodie vorrangig zwischen d und g, wie überhaupt in Liedern mit g-Melodik der Oktavrahmen häufig nicht ausgefüllt wird.¹⁷¹

Der Tonraum d-g wird bereits in der hauptsächlich vom Melisma bestimmten ersten Zeile abgesteckt, indem ein flacher melodischer Bogen über die gesamte Zeile gespannt wird. Die zentralen Töne d und g werden dabei umspielt.

Kl. 12, Z. I:



¹⁷¹ Siehe: GSTREIN, 1996, S. 165.

Die Durchschreitung dieses Tonraumes erfolgt in den Stollen vorrangig in schrittweise gestalteter Bewegung, während im Abgesang der Quartsprung g-d ein bestimmendes Element bildet. STÄBLEIN weist auf deutliche Bezüge zwischen der Regenbogenmelodie und Oswalds Fassung hin. Er sieht „[s]chwache Anklänge [...] in Vers 2 und 3, vielleicht auch in 6“¹⁷², besonders auffällige Parallelen in Vers 13:¹⁷³

Do Gott der herr, Z. II:



Kl. 12, Z. II:



Do Gott der herr, Z. III:



Kl. 12, Z. III:



Do Gott der herr, Z. XIII:



¹⁷² STÄBLEIN 1974, S. 292.

¹⁷³ siehe STÄBLEIN 1947, S. 292.

Kl. 12, Z. XIII



Dass diese letzte Zeile auf die ursprüngliche Melodie direkt zurückgeht, erscheint STÄBLEIN „fraglos“. Er erklärt sich diese mehr oder weniger deutlichen Anklänge mit einer gewissen Vorstellung von der allmählichen Entstehung der neuen Fassung:

Die Ähnlichkeit bzw. Identität ist zu frappant, um nicht zu folgender Überlegung zu reizen: Könnte es nicht so gewesen sein, daß Oswald auf die Melodie des Grauen Tones, wie viele andere, einen Text dichtete und sang, eben sein *In Frankreich?*, dann aber die ihm ungenügende Melodie durch eine seinem Wesen entsprechendere ersetzte? [...] Wie ein genialer Architekt keinen Grund gesehen hat, in seine neue Konstruktion nicht ältere Bauteile [...] einzubeziehen, so hat Oswald die ältere Wendung mit übernommen, ja er hat ihr den rechten Sinn gegeben. [...] ¹⁷⁴

Ein Unterschied besteht jedoch in der rhythmischen Zweiteilung von Kl. 12, die ja im Original nicht vorhanden ist. Während die Regenbogenmelodie, „von Anfang bis Ende gleichmäßig, ohne Erschütterungen dahinströmt“¹⁷⁵, steht zwischen Auf- und Abgesang bei Oswalds Melodie eine deutliche Zäsur. In A wird diese Unterteilung deutlich durch einen Trennstrich quer über das Notensystem angezeigt.

Kl. 11, 12 und 95 gehören zu den Liedern Oswalds mit zwei unterschiedlichen rhythmischen Teilen, einem binären und einem ternären.¹⁷⁶ Es ist davon auszugehen, dass in den binären Passagen die Vortragsweise eher am Sprechduktus orientiert ist, als dass das rhythmische Grundmuster straff durchgeführt wird, wie überhaupt „besonders die erzählenden Lieder dem Vortragenden einen gewissen deklamatorischen Spielraum belassen“¹⁷⁷. Dieser rezitativische Eindruck wird durch das Metrum der Stollenzeilen verstärkt. Sie sind unterschiedlich lang, die Reime sind weit voneinander entfernt, so dass insgesamt der Eindruck des (gehobenen) Redens entsteht. Dem entspricht weitgehend die freie rhythmische Gestaltung dieses Teils. Während allerdings im Text die Reime kaum wahrnehmbar sind, wird melodisch schneller ein formaler

¹⁷⁴ STÄBLEIN 1974, S. 292/293.

¹⁷⁵ STÄBLEIN 1974, S. 288.

¹⁷⁶ Siehe: GSTREIN 1996, S. 163-179.

¹⁷⁷ GSTREIN 1996, S. 168.

Rückbezug in den Zeilenenden hergestellt. So wechseln im Stollen regelmäßig die Kadenzen auf e'-d'-c'-d' und f'-e'

Z.I:



Z.II:



Z.III:



Z.IV:



Z.V:



Nur die Schlusszeile hebt sich mit der Wendung nach g' ab.

Z.VI:



Ansonsten ist die Melodie bis auf das Eingangs- und schlusmelisma frei von großen Melismen. Die erste, ganz von Melismatik bestimmte Melodiezeile erweist sich dabei als höchst anpassungsfähig in Bezug auf das Verhältnis zwischen Wort und Ton bei unterschiedlicher Textunterlegung.

3.2.1.3. Zusammenwirken von Metrum, Melodie und Text

In Kl. 12 wirken das Eingangsmelisma und ähnlich die melismatisch gedehnten Zeilenenden als Teil des Wechselspiels zwischen vorwärtsdrängendem Text und metrischer „Ausbremmung“.¹⁷⁸ In der ersten Zeile wird dieses den gesamten ersten Stollen bestimmenden Prinzip vorgeführt: Die melismatische Dehnung der Worte *In frankereich* eröffnet den Spannungsbogen, der erst im nächsten Stollen geschlossen wird (siehe unten).

In Kl. 11 hat das Eingangsmelisma eine andere Funktion, indem die O-Initiale, so STÄBLEIN, „nicht in erster Linie grammatikalisch-syntaktisch, sondern emphatisch-interpretierend zu verstehen“¹⁷⁹ sei. Das Eingangsmelisma erhalte ohnehin erst „in den späteren Liedern mit dem O-Anfang [...] seinen Sinn“¹⁸⁰.

Tatsächlich gelingt mit der Unterlegung der Textzeile *O snöde werlt* eine ausdrucksvolle Wort-Ton-Kombination. Nach dem eröffnenden Seufzer auf *O* tritt die erste Hebung auf *snöde* besonders klar hervor. Zum Ende hin und besonders auf *werlt* kann dann durch sängerische Dehnung der melismatisch behandelten Silben die Anklage wirkungsvoll ausgeformt werden. Genauso verhält es sich im Fall von Kl. 95, wo die erste Textzeile *O rainer got*, grammatikalisch eine Parallele zum Beginn von Kl. 11 darstellt. Während der Sänger in Kl. 11 den Hebungen auf *snöde* und *werlt* vielleicht noch eine gewisse Schärfe verleiht, wird er *rainer* und *got* sicherlich anders, vielleicht eher schwärmerisch, betonen.

Mit dem Abgesang setzt, wie erwähnt, ein neuer musikalischer Teil ein. Das Notenbild zeigt hier einen regelmäßiger Wechsel von kaudierten und nicht kaudierten Semibreven.¹⁸¹ Dieser

¹⁷⁸ Dies geht in seiner Funktion über das Regenbogen-Melisma hinaus, in dem „der von der Melodie beanspruchte Tonraum mit den wichtigen Strukturtonen vorgelegt“ wird, und das „wie heute ein in die Tonart und Melodik einspielendes Präludium zu einem Gemeindelied“ wirkt. STÄBLEIN 1974, S. 288.

¹⁷⁹ STÄBLEIN 1972, S. 147.

¹⁸⁰ STÄBLEIN 1972, S. 145.

¹⁸¹ PELNAR vermeidet im Zusammenhang mit Kl. 37 hier den Begriff „Minima“. Kl. 37 ist nur in A zweistimmig überliefert und gehört zu den Liedern, die eine sehr einfache Form der Mehrstimmigkeit aufweisen. Sie fasst diese Lieder so auf, dass „die führende texttragende Stimme (Tenor) als einstimmiges Lied behandelt wurde.“ (PELNAR 1982, S. 115). Wie in Kl. 12 findet sich im Notenbild der zweistimmigen Fassung im Abgesang ein Wechsel von kaudierten und nicht kaudierten Semibreven. Dies sei hier nicht im Sinne einer genauen Bestimmung von Notenwerten oder Zeitverhältnissen, sondern nur als optisches Signal an die Sänger zu verstehen, dass hier der Dreierhythmus beginne. Folgerichtig fehle diese rhythmische Kennzeichnung in B, wo nur der Tenor überliefert sei: „Analog zu den rubrizierten Noten bekommen auch die kaudierten Semibreven

festen Rhythmus, der am Ende der letzten Zeile zugunsten der Schlusswirkung aufgebrochen wird, verbindet sich mit dem regelmäßigen Metrum. Dazu kommt eine von Tonrepetitionen geprägte Melodie, so dass wie im reien dem „Schwachtton“ ein „repetierender Starkton“¹⁸² folgt.

Z. XIII:



Insgesamt wirkt der Abgesang also geradezu tanzliedhaft, wo die rhythmisch-melodische Gleichförmigkeit „zwangsläufig derjenigen der Bewegung entsprechen muß“¹⁸³.

	Metrischer Teil	Musikalischer Teil	
1. Stollen	A	A	freier Rhythmus
2. Stollen	A	A	freier Rhythmus
Abgesang	B	B	reien-artige Gestaltung

Diesen veränderten Charakter sieht STÄBLEIN durch den Text von Kl. 12, der Ersttextierung, motiviert: „das einzige Wörtlein ‚Doch!‘ das den B-Teil eröffnet, verlangt vom Vortragenden für das, was er jetzt sagen will, einen neuen musikalischen Duktus“¹⁸⁴. In der letzten Strophe erhält die Tanzrhythmik eine besondere „Berechtigung“ durch den Text, wo die Dame tatsächlich zum Tanz aufgefordert wird: *darüber wil ich geuden, greien / mit der frauen mein*. Aber auch in den Strophen II und III lassen sich Bezüge herstellen, etwa das *krenzlin grün* (II/17) inmitten eines blühenden Gartens, „wie eben im Mittelalter zum ‚Tanz‘ notwendig ein

eine andere rhythmische Bedeutung (d.h. einen verkürzten Wert), weil sie eine Veränderung des sonst gleichschreitenden Vortrages signalisieren. In dieser Funktion können sie auch den Wert der Nachbarnoten beeinflussen. In der einstimmigen Aufzeichnung dieses Liedes in der Hs. B kommt solche Kaudierung [...] nicht vor, da das Problem des Zusammensingens entfällt. (PELNAR 1982, S. 24).

¹⁸² Siehe PETZSCH 1971, S. 35-79. Kenneichen des reien sind: Reimhäufung, „männliche Viertakter“, Gleichförmigkeit und Tonrepetition.

¹⁸³ PETZSCH 1971, S. 56.

¹⁸⁴ STÄBLEIN 1974, S. 291.

„Kranz“ gehört¹⁸⁵; aber auch das Musizieren im Abgesang der dritten Strophe passt zu dieser Gestaltung.

In den beiden anderen Liedern, Kl. 11 und Kl. 95, lässt sich ein ähnlich konkreter Textbezug nicht herstellen. Immerhin wirken Metrum, Melodie und der jeweilige syntaktische Neubeginn so zusammen, dass nach dem freieren, erzählenden Teil nun der Eindruck eines Fazits, eines auf-den-Punkt-Bringens entsteht.¹⁸⁶

3.2.1.3.1. Besonderheiten der Textunterlegung in Kl. 12

Ein weiterer Aspekt des Zusammenwirkens von Wort und Ton ist die Unterlegung des Initialmelismas, die in allen drei Varianten der Textierung zu einer anderen Wirkung führt. Es lohnt sich, einen genaueren Blick auf den musikalischen Teil zwischen diesem Beginn und dem tanzartigen Abgesang zu werfen. Zum ersten soll gezeigt werden, wie geschickt Metrum, Sprache und Melodie zusammenwirken. Zum anderen soll noch einmal der Frage nachgegangen werden, ob dieser enge Bezug im Verlauf der Folgestrophen oder bei Neutextierungen verloren geht oder verändert wird.

Dazu ist es notwendig, die Besonderheiten der sprachlich-metrischen Gestaltung der ersten Strophe von Kl. 12 näher zu erläutern.

In der ersten Strophe beginnt nach der Aufzählung der 16 Königreiche, die den gesamten ersten Stollen ausfüllt, ein neuer inhaltlicher Gedanke; die Minneherrin rückt in den Vordergrund:

¹⁸⁵ SCHUMACHER 2001, S. 263.

¹⁸⁶ Für STÄBLEIN (1974) ist die Voranstellung und alleinige Melodieaufzeichnung bei Kl. 11 in HS B ein Zeichen dafür, dass dieses Lied als die gelungenste Variante angesehen werden soll. Vor allem das den Text interpretierende Melisma führt er in diesem Zusammenhang an. Abgesehen davon, dass sich in Kl. 12 immerhin konkretere Text-Musik-Bezüge im Abgesang herstellen lassen, ist die Auffassung, Oswald sei redaktorisch an der Anlage seiner Handschriften beteiligt gewesen und dass an der Reihenfolge der Lieder ein ideelles Ordnungsprinzip ablesbar sei, umstritten. Siehe: SPICKER 1997, S. 174-192; TIMM 1972.

In Frankereich,
 Spanien, Arrigun, Castilie, Engelant,
 Tennenmark, Sweden, Behem, Ungern dort,
 in Püllen und Afferen,
 in Cippern und Cecilie,
 in Portugal, Granaten, Soldans kron,
 Die sechzehen künigreich
 hab ich umbfaren und versücht, bis das ich vand
 mit treuen neur ain stäten hort

Die ganze Welt mit ihren Eindrücken und Abenteuern, die zwar nicht genannt, beim Hören einer solchen Aufzählung jedoch leicht assoziiert werden, steht im Gegensatz zu dem *stäten hort*, dem „sicheren Hafen“, wie man (sehr frei) übersetzen könnte. Der inhaltliche Wechsel wirkt umso deutlicher, weil mit ihm auch ein neuer syntaktischer Abschnitt beginnt; die lange Aneinanderreihung von Ländernamen ist abgeschlossen. Dazu kommt, dass durch eine solche Aufzählung Spannung aufgebaut wird. Der Zuhörer kann ihr keinen konkreten Sinn zuordnen, er muss auf die „Auflösung“ warten. Die oben beschriebene musikalische Gestaltung der Zeilenenden, die die Schlussilben dehnt und somit dem „Vorwärtsdrang“ des Textes entgegensteht, verstärkt diese Spannung. Dazu kommt, dass die Aufzählung in Zeile sechs plötzlich abgebrochen wird. Das Melisma des erneut einsetzenden A-Teils verzögert nochmals den Textverlauf, bis schließlich das vermeintliche Ende des Spannungsbogens in Zeile sieben erreicht ist: *Die sechzehen künigreich / hab ich umbfaren und versücht*. Hier wird die syntaktische Spannung abgebaut und gleichzeitig eine Erwartung an den weiteren Verlauf geweckt, am ehesten an eine Art Reise- oder Abenteuergeschichte. Umso überraschender wirkt die inhaltliche Wende, zumal alle Erwartungen, die durch die Aufzählung geweckt und in Zeile sieben scheinbar bestätigt wurden, sich hier als falsch erweisen. Mit dem *stäten hort* in Zeile neun ist erst die Auflösung und auch der eigentliche Gegenstand des Liedes erreicht, die Dame, deren Schönheit und Tugend gelobt werden sollen.

Die vierte Strophe ist ähnlich wie die erste gestaltet. Auch dort bestimmt eine geographische Aufzählung, diesmal sind es Städte und deren Reichtümer, den ersten Stollen. Im zweiten Stollen erweist sich wiederum „sie“ als diejenige, *die disen schatz swër überwäg mit eren frei*. Diesmal fallen die Stollengrenze und der inhaltliche Wechsel von der Welt zur Frau zusammen. Der Gegensatz wird wieder stark herausgestellt, weil, ähnlich wie in der ersten Strophe, der spannungsvolle Aufbau „falscher Erwartungen“ zu einer inhaltlichen Überraschung führt und das Melisma zu Beginn der Wiederholung eine Verzögerung der Auflösung bewirkt. Allerdings deutet diesmal der Konjunktiv *wër* auf eine entsprechende Wendung hin und der syntaktische

Spannungsbogen ist weniger ausgeprägt, weil Subjekt und Prädikat vorhanden sind. Außerdem wird die Wirkung dadurch verkleinert, dass das Prinzip bereits bekannt ist. Hier ist auch zu bemerken, dass die Ausfüllung der metrischen Vorgaben in dieser Strophe nicht mehr exakt geschieht. So „holpert“ die zweite Zeile: *Venedigk, Bruck, Thomasch und die Trippel in Barbarei*.

In der dritten Strophe werden *vier künigin* und *manche fürstin schöne* der *frau* des Sprechers gegenüber gestellt. Die Aufzählung besteht hier allerdings nur aus zwei Komponenten; eben den Königinnen und den Fürstinnen. Die syntaktische Gestaltung führt aber zu einer ähnlichen Wirkung wie in Strophe eins und vier. So werden zwar mehrere Nebensätze aneinander gereiht, der scheinbare Hauptsatz „Vier Königinnen und manch schöne Fürstin“ aber nie durch ein Prädikat vollendet. Das Ende des Berichts, wie der Sprecher mit den erwähnten Fürstinnen musiziert habe, wird deshalb als recht abrupt empfunden:

Vier künigin
verkrönt, von den mir eren vil beschehen ist,
der ich für war nie wirdig ward
und manche fürstin schöne,
die mich zu schallen mit ir bat,
wenn ich mein danck volbracht auf ainem knie, -
Als ichs besinn,
so ist mein frau hoch für si alle mit klügem list

Die Gegenüberstellung der Frau mit den Fürstinnen findet eine inhaltliche Parallele in der fünften Strophe, wo im ersten Stollen der *frauen schar* eine Absage erteilt wird und mit dem Beginn des zweiten Stollens der Minnedienst an der *frauen mein* als erfüllender dargestellt wird. Allerdings hebt sich diese Schlussstrophe von den anderen dadurch ab, dass im ersten Stollen keine syntaktische oder inhaltliche Spannung aufgebaut wird, die zum zweiten Stollen hinführt. Die Aufkündigung des Minnedienstes ist mit dem Ende des ersten Stollens in beiderlei Hinsicht abgeschlossen. Außerdem liegt in dieser letzten Strophe eine klare inhaltliche Dreiteilung vor: Absage an die Frauen, Dienst an der „einen“ und Absage an weltliche Herren. Das Schema Welt vs. Frau in den Stollen bleibt jedoch bestehen.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass das musikalisch-metrische Schema der ersten Melodie in Kl. 12 anscheinend vor allem als Mittel der spannungsvollen Deklamation „genutzt“ wird. Durch die wiederholten Aufzählungen funktionieren die Melismen immer wieder als Verstärkung der syntaktischen Spannung. Der tänzerische Abgesang hat, wie schon erwähnt, in drei der fünf Strophen eine inhaltliche Entsprechung: im *krenzlin grün* der zweiten Strophe, in der Schilderung der Himmelsmusik in Strophe drei und im abschließenden Tanz in Strophe

fünf.

Eine textliche Besonderheit der jeweils letzten Zeile wird ebenfalls musikalisch hervorgehoben.

In der Schlusszeile tritt nämlich stets der Sprecher hervor:

I	II	III	IV	V
...bis das ich wider zäm ir freuntschaft schier	...von irem gunst, so wër ich freuden kün	...das es erklingt in meines herzen sel.	will si mir wol, so fürcht ich niemands dro	ob ich ir dien mit williklicher phlicht

Zwar bezieht sich der Sprecher auch schon vorher mit ein, aber es fällt doch auf, dass es an dieser herausgehobenen Stelle jedes Mal geschieht. Die Schlusszeile hebt sich schließlich durch das Metrum und durch die Melodie von den vorhergehenden Zeilen ab. An der Stelle also, wo durch die rhythmische Verlangsamung der Text besonders eindrucksvoll transportiert werden kann, ist von der Dame immer in Bezug zum Sprecher die Rede. Es geht also stets um seine persönliche Beziehung zu ihr, um eine Schlussfolgerung für sein Leben.

3.2.2. Text

3.2.2.1. Positionen der Forschung

Der eigentlichen Besprechung soll noch einmal ein Überblick über die Behandlung des Liedes in der literaturgeschichtlichen Forschung vorangestellt werden, wenn das Lied auch im Rahmen einer Einzelinterpretation bisher selten besprochen wurde.

3.2.2.1.1. GOHEEN: literaturhistorische Einordnung

Als Beleg für die literarische Stellung „Oswald[s] zwischen ‚Mittelalter‘ und ‚Renaissance‘“¹⁸⁷ betrachtet Jutta GOHEEN Kl. 12 in ihrem gleichnamigen Aufsatz. Beispielhaft weist sie anhand des Liedes nach, wie literarische Traditionen des Mittelalters auch in Oswalds Texten gültig bleiben und wendet sich gegen die „gemeinsame Ablehnung des Urteils, dass Oswald als letzter Minnesänger zu betrachten sei“¹⁸⁸, unter anderem weil „die Kriterien für dieses Gegenurteil [...] auf einer zu schmalen Textbasis ruhen“¹⁸⁹. So forme sich das damals gegenwärtige Oswaldbild vor allem aus Untersuchungen seiner Liebeslyrik, die als „Erlebnisdichtung“ in den Gegensatz zur Formelhaftigkeit und Gelehrsamkeit des höfischen Minnesangs gestellt werde. Dagegen wendet GOHEEN ein, dass dieses Urteil über die dichterische Wesensart Oswalds wichtige Teile seines Werkes, vor allem die geistlichen Lieder, nicht berücksichtige und der „enge Erlebnisbegriff [...] die geistige Komponente des Erlebens und den notwendigen Abstand zwischen tatsächlichem Erleben und dem dichterisch gestalteten Erlebnis ausser acht lässt“. In ihrer Interpretation von Kl. 12 erkennt sie zwar durchaus Bezüge zur Lebenswirklichkeit Oswalds sowie stellenweise Vermeidung von Formelhaftigkeit:

Wenn Oswald Realitäten aus der Welt der Politik, der Geographie, des Handels, der Gelehrsamkeit, der Kunst und der Gesellschaft in den Lobpreis Marias einbezieht und gleichzeitig auf die typischen biblischen Bilder verzichtet, die Maria in mythische Fernen versetzen, so gewinnt das Glaubensbekenntnis einen unmittelbaren Bezug zum Erleben und Leben des Sängers und dichterische Eigentümlichkeit.¹⁹⁰

Andererseits deckt sie aber sehr wohl Verbindungen zu Sprache und Formelinventar des Minnesangs auf und belegt so Oswalds Nähe zur höfischen Literatur. Gleichzeitig zeigt sie die Einflüsse der geistlichen Literatur des Mittelalters in dem Lied auf, und sieht hierin, in Anlehnung an HUIZINGA¹⁹¹, weitere Belege für die kulturelle Kontinuität zwischen Mittelalter

¹⁸⁷ GOHEEN 1975, S. 1-19.

¹⁸⁸ GOHEEN 1975, S. 1.

¹⁸⁹ GOHEEN 1975, S.1.

¹⁹⁰ GOHEEN 1975, S. 13.

¹⁹¹ HUIZINGA 1987.

und Renaissance bei Oswald. Allein die Verbindung zwischen weltlichen und geistlichen Elementen als solche spiegele den Geist des 15. Jahrhunderts wider, „in dessen Überschwang [...] sich irdische Freuden und Religion mischen“¹⁹². Sie wendet sich damit auch gegen die Auffassung, aus Oswalds Texten spreche eine gewisse spirituelle Armut.¹⁹³

Indem sie die Verbindungen zur literarischen Tradition und Bezüge zu Minne- und religionsphilosophischen Gedanken bis hin zu neoplatonischen Schönheitsauffassungen¹⁹⁴ aufzeigt, kommt sie zu dem Schluss, dass „[n]icht im Gegensatz zum Minnesang, sondern am Zusammenhang mit dem mittelalterlichen Erbe [...] sich die Originalität der Kunst Oswalds, dessen Genie die Überlieferung mit dem aus seiner Zeit geborenen eigenen Stil und Anliegen verbrämt, zum Ausdruck des Neuen macht“¹⁹⁵.

3.2.2.1.2. Lutz: Zahlensymbolischer Hintergrund

Eckart Konrad LUTZ bezieht in seine Interpretation von Kl. 12 die Strukturierung des Textes ein, denn am Aufbau des Liedes erkennt er das Wirken gewisser, von geistlichen Idealen bestimmte Ordnungsprinzipien Oswalds, die er unter dem Titel „Wahrnehmen der Welt und Ordnen der Dichtung“¹⁹⁶ näher erläutert.

Wie bereits erwähnt sieht LUTZ Kl. 11 und Kl. 12 als zusammengehörig an, mit der Begründung, dass sie erstens in der Handschrift B aufeinander folgen, sie zweitens eine gemeinsame Melodie haben und drittens inhaltlich aufeinander bezogen seien. Die sündhafte weltliche Liebe und ihre Folgen (Kl. 11) seien in Gegensatz gesetzt zu der wahren geistlichen Liebe und ihrer Erfüllung (Kl. 12). Überhaupt sei in der bewussten Zusammenstellung der beiden Lieder die Idee vor Augen gestellt, welche das gesamte Werk Oswalds beherrsche und die Anlage der Handschriften bestimme, nämlich die Darstellung der wahren Liebe, des gottgefälligen Lebens im Gegensatz zu ihrer Perversion, der Weltliebe und der Sünde:

¹⁹² GOHEEN 1975, S. 11.

¹⁹³ Sie zitiert Norbert MAYR: In geistiger Ohnmacht werden die Erscheinungen der Welt nicht mehr wertmässig abgestuft, wie es im Hochmittelalter noch der Fall war... Auch die Religion kann bei diesem wilden Getriebensein nicht mehr als Leitstern dienen, denn Oswald kommt über den veräusserlichten, materialisierten Glauben seiner Zeit nicht hinaus. Erst in Todesnähe [...] nimmt er innigere Zuflucht zu Gott, also nicht aus Liebe, sondern aus Weltangst“. MAYR 1961, S. 12.

¹⁹⁴ Darin, dass in das Lob der Minneherrin Maria auch ihre musikalischen Fähigkeiten einbezogen werden, sieht sie den Einfluss des Neoplatonikers Marsilio Ficino. Siehe S. 13.

¹⁹⁵ GOHEEN 1975, S. 14.

¹⁹⁶ LUTZ 1991, S. 39-79.

Oswald hat den Dualismus von göttlicher und weltlicher Liebe als Grundspannung des Lebens in vielen Liedern reflektiert, weil er sein eigenes Leben und sein Werk von ihr bestimmt wußte. Es ist wohl gerade diese Auseinandersetzung mit dem Wesen der Liebe, die in Oswalds eigenen Augen die Reihe seiner Lieder zum Oeuvre werden läßt. [...] Aus der Spannung zwischen rechter und falscher Liebe entwickelt er die Struktur seines Oeuvres, dessen geistliche Orientierung und Durchdringung er offenbar als kräftig genug empfand, um die profanen Töne aufheben und das Ganze als „Neuen Psalter“ präsentieren zu können.¹⁹⁷

Auch in Kl. 12 selbst, in der Anzahl der aufgezählten sechzehn Länder, vier Fürstinnen und acht Städte erkennt LUTZ eine entsprechende Symbolik. Dass ein solcher Symbolgehalt schlecht zu beweisen ist, räumt LUTZ ein, argumentiert jedoch: „Aber diese Zahlen sind da“¹⁹⁸. Außerdem unterscheide die „Ordnung [...] das Lied zwölf deutlich von der vorangestellten Kontrafaktur mit der als unvollkommen geltenden Ordnungszahl elf“¹⁹⁹.

Dagegen spricht, einmal ganz abgesehen davon, dass sich LUTZ wie selbstverständlich nur auf B bezieht, dass eine zahlensymbolische Deutung der Anordnung insgesamt nicht aufgeht. Viele Lieder, deren Nummern Vielfache „heiliger“ Zahlen sind, zum Beispiel Kl. 44 oder Kl. 48, sind überhaupt keine geistlichen Lieder. Andererseits steht das Marienlob *Wer ist, die da durchleuchtet* an 13., die Passion *In oberland* an 111. Stelle. Auch die These, dass der „Dualismus von göttlicher und weltlicher Liebe als Grundspannung des Lebens“²⁰⁰ die Ordnung seines Werkes bestimme, überzeugt bei näherem Hinsehen nicht. So hat das letzte Lied Kl. 118, *Wol auf und wacht*, sehr wohl geistlichen Charakter, aber eine Erörterung über göttliche und weltliche Liebe ist es nicht. Und sollte nicht gerade der Schlusspunkt einer Gesamtkonzeption die zugrunde liegende Idee noch einmal in besonderer Weise aufgreifen?

Auch SPICKER wendet sich gegen die Auffassung vom bewussten „Ordnen der Dichtung“ weil „[d]iese Interpretationen [] nicht nur letztlich auf biographische Spekulation angewiesen [sind], die selbst aus (wenigen) Liedern abgeleitet wird“²⁰¹. Sein Hinweis darauf, dass: „mit wenigen Ausnahmen [...] ein Prinzip der Brauchbarkeit in der musikalischen Praxis durchgehalten“²⁰²

¹⁹⁷ LUTZ 1991, S. 74.

¹⁹⁸ LUTZ 1991, S. 57.

¹⁹⁹ LUTZ 1991, S. 57.

²⁰⁰ LUTZ 1991, S. 74.

²⁰¹ SPICKER 1997, S. 178.

²⁰² „Die Anlage der Handschrift lässt anderes erkennen [...]. Dominant ist ihre Nähe zur Aufführungsform, mit wenigen Ausnahmen ist ein Prinzip der Brauchbarkeit in der musikalischen Praxis durchgehalten. Auch wenn teilweise mit einer gattungstypologisch-thematisch geordneten Sammlung als Vorlage gerechnet werden kann, herrscht das formale Prinzip vor, Lieder mit gleicher Melodie zusammenzustellen. So finden sich häufig direkte Hinweise für die musikalische Aufführungspraxis, die bestimmte Melodien oder musikalische Formen festschreiben“ (SPICKER 1997, S. 178/179.)

sei, erklärt das Zusammenstellen von Kl. 11 und 12, die dieselbe Melodie haben, doch einleuchtender als die Idee eines „Neuen Psalters“.

Auch bei seiner Analyse des Textaufbaus scheint LUTZ eher von seiner „Ordnungs-Idee“ auszugehen als vom Text selbst. Zumindest ergeben sich die von ihm aufgezeigten Symmetrien nicht zwingend. Ein kurzes Beispiel soll an dieser Stelle genügen: Die Parallele zwischen den Strophen I und IV überzeugt²⁰³:

	I	IV
Stollen	16 Königreiche	8 Städte
Stollen	hort	schatz

Weshalb sich diese Symmetrie zwischen den Strophen II und III wiederholen soll, ist aus seiner Gegenüberstellung schwerer abzuleiten:

	II	III
Stollen	<u>nie mensch gesach</u>	4 Königinnen
Stollen	Regina coeli	<u>mensch nie vernomen hat</u>
Abgesang	Rosengarten	musica

Einleuchtender scheint eine Parallele zwischen den Strophen III und V:

	III	V
Stollen I und II	Dienst an weltlichen Frauen	Dienst an weltlichen Frauen
Abgesang	Himmlische Musik der „frau“	Himmlische Freude beim Tanz mit der <i>frau</i>

Von seinem nicht ganz überzeugenden Grundansatz abgesehen, deckt LUTZ in seiner Betrachtung von Kl. 12 viele Verbindungen zu den Traditionssträngen mittelalterlicher Lyrik auf und liefert wichtige Hinweise zum Verständnis des Liedes, besonders hinsichtlich der

²⁰³ Die tabellarische Darstellung des Aufbaus bei LUTZ, 1991, S. 56.

Diskussion, ob es unter die weltlichen oder geistlichen Lieder Oswalds zu rechnen sei und wer die „wahre“ Adressatin des Liedes sei. Abgesehen von den wenigen Einzelbetrachtungen interessierte war es, wie bereits erwähnt, hauptsächlich diese Frage, die die Forschung an Kl. 12 interessierte.

3.2.2.2. Struktur des Textverlaufs

Die metrisch-musikalische Analyse führte zu dem Ergebnis, dass Metrum und Melodie in dieser Textierung durch ihr Zusammenwirken vor allem einen spannungsvollen Vortrag ermöglichen. Die Wendung von den Reizen der Welt hin zu der *frau*, die all diese Schätze überbieten kann, tritt besonders überraschend und eindrücklich hervor, indem wiederholt die folgenden metrischen, musikalischen und inhaltlichen Mittel kombiniert werden:

	Strophe	Stollen I/II	Abgesang
	I	Länderkatalog	die <i>frau</i> als sicherer Hafen
	III	Aufzählung der Fürstinnen und ihrer musikalischen Fähigkeiten	die <i>frau</i> als unübertroffene musikalische Meisterin
	IV	Aufzählung der Städte und ihrer Reichtümer	die <i>frau</i> , deren Reichtum an Tugenden alle weltlichen Schätze übertrifft
Metrum/Syntax		Reihung und oder großer syntaktischer Spannungsbogen	regelmäßigere metrische Gestaltung (Kreuzreim), kürzere syntaktische Einheiten
Melodie		rhythmisch freie, deklamatorische Melodiegestaltung	tanzartig-liedhafte Melodiegestaltung

Als wichtiges Gestaltungsmerkmal erwies sich auch die inhaltlich-musikalische Entsprechung im tanzartigen Abgesang. Der Maientanz in der zweiten, die Darstellung der Musik in der

dritten und der abschließende Tanz in der fünften Strophe werden durch die musikalische Gestaltung anschaulich gemacht.

Der genauen Analyse des Textverlaufs soll ein kurzer Überblick vorangestellt werden:

Strophe/Abschnitt	1. Stollen	2. Stollen	Abgesang
1	Aufzählung der sechzehn Königreiche, die das Sprecher-Ich bereist hat,	bis er schließlich die eine Dame gefunden hat, den <i>stäten hort</i> , der er dienen will, von der er sich Trost erhofft, und von der er weiß,	dass sie ihm seine Schuld nicht kleinlich nachträgt, <i>als ander frauen tün</i> .
2	Beschreibung der leiblichen Schönheit der Dame	Ihr Anblick gibt Freude und kann gesund machen.	Er wünscht, in ihren Garten zu gelangen, <i>do si swantz durch die rosen</i> , und dort von ihr einen Kranz zu erhalten.
3	Er hat vor vier Königinnen und mehreren schönen Fürstinnen gesungen,	aber „seine“ Dame ist ihnen in Klugheit und Sangeskunst überlegen.	Sie <i>dempft die ganzen musica</i> , sie beherrscht die Mensuralnotation und lässt <i>all noten hol und ganz</i> ertönen, dass es seine Seele zum Klingen bringt
4	Aufzählung von neun Städten. Wären die auch mit Schätzen angefüllt,	so ist sie ihm teurer, weil sie ihn tröstet und aus vielerlei Verstrickungen löst.	Durch ihre Tugenden herrscht sie. Ist sie ihm wohlgesinnt, fürchtet er nichts.
5	Anrede an die <i>frauen schar</i> , es sei Zeit, <i>ain urlob solt ich von eu han</i> , da sein Dienst ohnehin nicht mehr gewürdigt wird, seitdem er ergraut.	Er setzt sein Hoffen lieber auf seine Dame, dass sie <i>wil an mir halten weiplich er</i> .	Über den Dienst an weltlichen Herrschern, stellt er den Dienst an seiner Dame, den er treu erfüllen will.

Aus der Übersicht geht hervor, dass in den gleichgebauten Stollen keineswegs gleiche oder ähnliche Inhalte ausgedrückt werden, sondern dass im Gegenteil in allen Strophen (bis auf die zweite) Welt und Frau in den Stollen im Sinne einer *comparatio*²⁰⁴ einander gegenübergestellt werden, und zwar jedes Mal nach dem folgenden Schema:

²⁰⁴ Siehe: LAUSGERG 1990, S. 222.

	I	II	III	IV	V
1. Stollen = Welt ; scheinbar erstrebenswert	implizierte Abenteuer, Suche: <i>umbfaren und versücht</i>	Schönste der Frauen	verbunden mit gemeinsamem Musizieren	Reichtümer	Absage an die Frauen
2. Stollen = Frau , wahrhaft glückbringend	Stäten hort Dienst, Abgrenzung zu anderen Frauen	Gekrönt	Gesang der frau übertrifft die Fähigkeiten der Fürstinnen	Überwiegt die Schätze mit Ehren	Dienst an der „Richtigen“

In der zweiten Strophe kann man zwar eine inhaltliche Zäsur in dem Perspektivwechsel (erster Stollen = Frau; zweiter Stollen = Sprecher) feststellen, aber das Prinzip des Vergleichs von Welt und Frau ist hier klar durchbrochen, da von Beginn an während der ganzen Strophe von der Frau die Rede ist. Dies stellt aber wie gesagt einen Sonderfall dar.

Dass die gegensätzlichen Inhalte, wie beim Antitheton üblich, jeweils in derselben Form vermittelt werden, erhöht dabei noch die Kontrastwirkung.²⁰⁵

Dabei lassen sich zwischen den „Weltstollen“ der Strophen I und IV beziehungsweise III und V inhaltliche Parallelen feststellen, so dass neben der antithetischen Verbindung der jeweiligen Strophenteile die innere Einheit des Liedes gefestigt wird.

I	II	III	IV	V
<u>Königreiche</u>		<i>Fürstinnen</i>	<u>Städte</u>	<i>Frauen schar</i>

206

²⁰⁵ Siehe: LAUSBERG 1990.

²⁰⁶ LUTZ erkennt in Kl. 12 einen symmetrischen Aufbau, in dem sich die Strophenpaare I/IV als „Rahmenstrophen“ und II/III als „Binnenstrophen“ gegenüberstehen.²⁰⁶ Inhaltlich begründet er die jeweilige Zusammengehörigkeit der Strophen mit den korrespondierenden geographischen Katalogen im ersten und der dargestellten Begegnung zwischen dem Sprecher und der Dame im zweiten Fall. Während die Gegenüberstellung von *hort* und *schatz* bzw. von Königreichen und Städten beim ersten Strophenpaar einleuchtet, sind die Entsprechungen, die Lutz in den Strophen II und III erkennt, weniger überzeugend. Hier führt er vor allem die Überbietungsformeln an: kain schöner weib / nie mensch gesach mit ougen zwar (II, 1/2) und das mensch nie süesser döne [...] vernomen hat (III, 10/11), die „alles Konventionelle hinter sich“ ließen, indem sie visionäre Bilder der Frau herauf beschwören. Außerdem erscheine die Dame in beiden Strophen – einmal im Rosengarten, einmal umgeben von Himmelsmusik - als *regina coeli*. Abgesehen davon allerdings, dass es sich bei diesen Darstellungen bereits um Interpretationen handelt, orientieren sich LUTZ' Beobachtungen wenig am konkreten Textverlauf.

²⁰⁶ Das Prinzip der Aufzählung ist ein von Oswald häufig verwendetes Stilmittel; siehe z.B. In Kl. 44, *Durch Barbarei, Arabia*.

3.2.2.3. Kommentierender Durchlauf

I

Der Sprecher zählt 16 Königreiche auf, die er bereist hat, wo er aber nicht das finden konnte, was er in einer gewissen Frau gefunden hat: jemanden, der seine Liebe und seinen Dienst mit Treue und beständigem Wohlwollen belohnt.

Der geographische Katalog, eine „Kennmarke des Dichters“²⁰⁷, dient hier nicht wie in anderen Liedern dazu, eine erlebnisreiche, bessere, glanzvollere Vergangenheit darzustellen.²⁰⁸ Im Gegenteil – die ganze Welt war „nicht genug“. Erst in dem *stäten hort* hat die Suche und Sehnsucht des Sängers ein Ziel gefunden. Eine solche Gegenüberstellung von „der ganzen Welt“ und einer Dame, die darin nicht zu finden sei, ist ein durchaus verbreiteter literarischer Topos²⁰⁹, und auch Oswald verwendet ihn mehrmals; so auch in der letzten Strophe von Kl. 21. Hier dient allerdings der „rhetorisch traditionelle Frauen- bzw. Herrscherpreistopos der Überbietung [...] dem Lob der eher pastoralen ‚mait‘“²¹⁰.

Dass die „Welt“ hier nicht nur im geographischen Sinne, sondern vielmehr in ihrer theologischen Bedeutung gemeint sei, glaubt Eckart Conrad LUTZ. Er erkennt wie erwähnt in der Anzahl der genannten Orte christliche Zahlensymbolik:

Der Sinn dieser Vergleiche mit Ländern, Städten und Schätzen erschließt sich erst aus ihren Vorbildern. Da ist zunächst die (letzte) Versuchung Christi in der Wüste. Was der Teufel ihm von einem hohen Berg aus zeigt, nämlich „alle Königreiche der Welt und ihre Herrlichkeit“ [...] will Oswald nun auf seinen Reisen gesehen und für zu leicht befunden haben [...]. Daß aber auch seine Länder und Städte mehr sind als Erinnerungen, daß auch sie die ganze Welt bedeuten, wie die *omnia regna mundi* der Bibel, das machen Oswalds Zahlen klar. Sechzehn Reiche und acht Städte nennt er, das sind Vielfache der Weltzahl Vier.²¹¹

Diese Auffassung der metaphorischen Bedeutung der Länder und Städte wird auch dadurch gestützt, dass, ausgehend von antiken Autoren, das Reisen in der (vorwiegend) lateinischen

²⁰⁷ MÜLLER 1968, S. 89.

²⁰⁸ Siehe auch zu den folgenden Ausführungen zu den Katalogen: MÜLLER 1968.

²⁰⁹ Ähnlichkeiten bestehen zum Beispiel zu Tannhäusers viertem Leich. Über 17 Strophen hinweg zählt der Sprecher hier Länder auf, in die er gekommen ist oder von denen er zumindest gehört hat, und geht dabei auch kurz auf deren politische Situation oder beeindruckende Sitten und Gebräuche ein (*Ze Künis erbent ouch diu wip und niht die man.*, Z. 29). Noch interessanter ist aber, dass auch hier der Sprecher den Tanz mit seiner *lieben frouwen* (Z. 80) dem Glanz der Welt vorzieht: *nu lazen wir die recken sin / und alle die von Trane und die von Bridamane.* (Z. 95/96) Siehe: MÜLLER 1968.

²¹⁰ SPICKER 1993, S. 174.

²¹¹ LUTZ 1991, S. 50. Dass in der vierten Strophe jedoch neun Städte genannt werden, (*Paris, Venedigk, Bruck, Thomasch und die Trippel in Barbarei, berlin, Jenau, Persolon, Mumpoliars*) entkräftigt diesen Gedanken.

Literatur des Mittelalters ein bekanntes Symbol für spirituelle Prozesse ist.²¹² William McDONALD stellt die bei Oswalds Seefahrten ebenfalls in religiöse Kontexte, als deren Quelle er die Reisen des Apostels Paulus erkennt:

That source seems to be St. Paul, who experienced storm, shipwreck, and periods in the water. Paul's life, both in direct autobiographical form and through accounts of others (Acts), recapitulates nautica imagery and provides a model for undergoing and surviving deadly perils.²¹³

Welterfahrung und Reise als Ausdruck der Verfangenheit im Irdischen erkennt Frank FÜRBEETH in Kl. 18. Er fasst die „Lebensballade“ als „Beicht- und Bußlied“ auf, das „den Entscheidungszwang des Menschen zwischen der *civitas diaboli* und *civitas Dei* thematisiert“²¹⁴. Wie LUTZ in Kl. 12 sich auf Zahlensymbolik stützend, kommt er zu dem Schluss,

daß Oswald gerade nicht biographische Realität erzählen wollte, sondern einen durch eine ausgezeichnete Zahl signifizierten Lebensabschnitt als Exempel falschen Lebens benutzte.²¹⁵

Zentrale Elemente dieses Lebens sind das mit Abenteuern verbundene Herumkommen in der Welt, Minne und gesellschaftlicher Erfolg durch die musikalischen Fähigkeiten, also die Dinge, denen das Sprecher-Ich in Kl. 12 seine Dame als überlegen gegenüberstellt. Dazu ist auch in Kl. 18 von einer Frau die Rede, *die mir hat geben mut uf disem ertereich; / in aller werlt kund ich nicht finden iren gleich.*

Allerdings spielt diese Frau eine ganz andere Rolle im Leben des Sprechers als in Kl. 12, denn der Sprecher erwähnt, dass er eine *swëre hurd* von ihr auf dem Rücken trägt und die Liebe zu ihr allgemein als unglücklich schildert. Er muss in der Fremde viel Leid ertragen, weil er ihre Gunst offensichtlich verloren hat ; *von ainer frauen so müss ich pawen ellend strass / in wilden rat, bis das genadt lat iren hass.* Dieser glücklosen weltlichen Liebe hat der Sprecher jedoch nichts entgegenzusetzen. Zwar erwägt er die Ehe und einen geistlicher Lebenswandel, aber sie

²¹² Gerade mittelalterliche Reiseberichte zeichnen sich dadurch aus, dass sich darin „objektiv Überprüfbares mit Phantastischem in von Fall zu Fall unterschiedlichen Anteilen“ mischt und „man sich strikt hüten sollte, sie durchgängig für Tatsachen- und Erlebnisbeschreibungen zu halten“. (WUNDERLI 1993, S. 1. Siehe auch:

MICHEL, 1992, S. 113-127.

²¹³ McDONALD 1982/83, S. 277.

²¹⁴ FÜRBEETH 1996/97, S. 216. Er führt Oswalds scheinbar reale Altersangabe *wol vierzig jar leicht minner zwai*, auf eine zahlenmystische Tradition zurück, die, zurückgehend auf Joh. 5,5 (Heilung eines Kranken nach 38-jähriger Krankheit infolge eines sündhaften Lebenswandels), die Zahl 38 wegen ihrer Differenz zur 40 als Zeichen für Gottlosigkeit auslegt.

²¹⁵ FÜRBEETH 1996/97, S. 218.

„haben keine positive emotionale Kraft, bieten kein Konzept, das den spezifischen Fähigkeiten dieses Ich neuen Raum schaffen würde“²¹⁶, eine „positive Füllung, vergleichbar mit der wahren Liebe bei Walther, fehlt“²¹⁷.

In Kl. 12 hingegen ist der Dienst an der beschriebenen Dame etwas Erfüllendes und Lohnendes:

der wil mich treu geweren
umb meinen dienst an zweifels we,
mag ich ir neur zu willen leben schon.
Doch hab ich trost, ob ich ir huld
verlur oder iren sün
das sis nit räch nach meiner schuld
als ander frauen tün
und sei dorinn genädig mir,
bis das ich wider zäm ir freundschaft schier.

In diesem Dienstverhältnis hat der Sprecher offensichtlich einen Lebenssinn gefunden, den ihm Welterfahrung und *ander frauen* nicht bieten konnten. Während in Kl. 18 das als verkehrt erkannte Weltleben ohne befriedigende Alternative bleibt, weiß der Sprecher in Kl. 12, was ihm wahre Erfüllung bringt: der Dienst an seiner Dame, die selbst sein Fehlverhalten geduldig verzeiht; und so will er *ir neur zu willen leben schon*.

II

Diese Strophe ist ganz dem Schönheitspreis der Dame gewidmet, eine sängerische „Disziplin“, in der das Ineinandergreifen von Minne- und Marienlyrik sehr anschaulich wird. Zeile sechs zum Beispiel verbindet typische Motive beider Bereiche unmittelbar miteinander: *liecht öglin klar und ainen roten mund*.²¹⁸ Diese Kombination wiederum steht selbst in einer langen Tradition:

Der *mund* als sinnliches Requisite und das *öge* als Lichtspender mit metaphysischen Konnotationen stellen die häufigste Kombination dar, so daß sich mit einer fast zwangsläufigen Assoziation das eine einstellt, wenn das andere genannt wird.²¹⁹

Auch Franz Peter KNAPP, der sich in seinem gleichnamigen Aufsatz mit dem weiblichen Schönheitsideal bei Oswald beschäftigt, verweist darauf, wie „raffiniert [...] hier Ausdrücke

²¹⁶ WACHINGER 1989, S. 117.

²¹⁷ WACHINGER 1989, S. 117.

²¹⁸ Zur Lichtmetaphorik usw. siehe KESTING 1965.

²¹⁹ TERVOOREN 2000, S. 98.

gewählt [werden], die auf Geliebte, Ehefrau und selige Jungfrau gleichermaßen zu passen scheinen“.²²⁰

Betrachte man allerdings den Schönheitspreis in Kl. 12 im Zusammenhang mit der bei Oswald möglichen Bandbreite von Beschreibungen weiblicher Reize, so treffe auf diese Darstellung zu, was KNAPP als typisch für Oswalds Mariendarstellungen beschreibt:

Aber wer die schrankenlose Hyperbolik in v. 19f. auf der einen Seite und die streng unerotische Note auf der andern mit dem Margatenpreis in Kl. 61 und 110 vergleicht, wird des fundamentalen Unterschieds gewahr werden.²²¹

Am Ende äußert der Sprecher den Wunsch, in ihren „Garten“ zu gelangen. OGIER sieht besonders das *swanzen* durch die Rosen (“relatively prideful [und so] it is difficult to connect Mary with the passage”²²²) als Verweis darauf an, dass es sich bei der Beschriebenen um eine irdische Frau handeln müsse.

Der Ursprung der Vermischung von geistlicher und weltlicher Sphäre sei, so TERVOOREN, ursprünglich in der Umdeutung typischer Hohe-Lied-Motive ins Weltliche zu suchen, also darin,

daß poetologische Verfahren, daß Bildlichkeit, Orte und Strukturen der „Hohe-Lied“-Dichtungen auf profane Zusammenhänge (und umgekehrt) übertragen werden – und das schon in den Anfängen der europäischen Lyrik (und nicht erst in der Spätzeit)²²³.

Der Einfluss des Hohen Liedes ist auch bei der Darstellung körperlicher Schönheit gegeben. Er wirkt zunächst auf die lateinische profane Liebesdichtung, „und wie es in manchen HL-Bearbeitungen auftaucht [...] zeigt, daß ein profan-erotischer Gebrauch keineswegs unüblich war.“²²⁴ Die Besonderheit des Hohen Liedes selbst ist ja die Darstellung göttlicher Liebe durch profane Bilder oder umgekehrt die Deutung der Liebe zwischen Mädchen und Jüngling als Geschehen zwischen Seele und Gott oder Maria und dem Heiligen Geist.

In der Übertragung von Motiven des Hohen Liedes auf weltliche Texte sieht TERVOOREN einen Ursprung des Minnesangs überhaupt. Die profanen Texte erführen durch den unterschwelligsten Bezug zum Geistlichen eine Aufwertung und „[g]elingt es bei dem einen oder anderen

²²⁰ KNAPP 2002, S. 192.

²²¹ KNAPP 2002, S. 192.

²²² OGIER 1990/91, S. 249

²²³ TERVOOREN 2000, S. 24.

²²⁴ KRÜGER 1993, S. 122

Rezipienten, die ‚zweite Sprache‘ im Minnelied hörbar zu machen, bekommt die vrouwe eine göttliche Aura²²⁵, wie es in Kl. 12 vor allem in der zweiten Strophe geschieht.

Zeile fünf, *ir amplick prehent als die sunn* kann aus ct.6,9 hergeleitet werden: *quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens / pulchra ut luna electa ut sol terribilis ut acies ordinata?*²²⁶ Noch einleuchtender ist aber der Bezug zur Offenbarung (apc. 12,1): *et signum magnum paruit in caelo mulier amicta sole et luna sub pedibus eius / et in capite eius corona stellarum duodecim*²²⁷, zumal ja auch erwähnt wird, dass die Frau *köstlich gekrönet* (Z. 10) sei. Der zweifellos deutlichste Bezug zum Hohen Lied in Kl. 12 ist der Verweis auf den Garten, in den das Sprecher-Ich gelangen möchte:

II/13-18:

Zwar ich gewunn sein kain verdriess,
möcht ich irs aberkosen,
das si mich in iern garten liess,
do si swanzt durch die rosen,
und wurd mir do ain krenzlin grün
von irem gunst, so wër ich freuden kün

Das Garten-Motiv hat seinen Ursprung im locus amoenus der antiken Literatur.

Dieses von Haus aus antike Element wird um das Paradiesmotiv, um den locus voluptatis, den hortus conclusus und den hortus eroticus erweitert, um Elemente also, die nun wesentlich durch das „Hohe Lied“ geprägt sind, ebenso [...] das Blumen- bzw. Graslager.²²⁸

Das Bild von Maria als Garten, vor allem als verschlossener Garten als Metapher für ihre immerwährende Jungfräulichkeit, ist verbreitet²²⁹, ebenso wie die bildliche Darstellung Mariens in einem Garten.

[S]ofern man die Darstellungen der Madonna im Rosenhag und der Einhornjagd im hortus conclusus einbezieht, [überragte] der marianische Garten alle anderen geistlichen Gärten an Zahl und Bedeutung.²³⁰

²²⁵ TERVOOREN 2000, S. 28.

²²⁶ EÜ HL 6,10: Wer ist, die da erscheint wie das Morgenrot, / wie der Mond so schön, strahlend rein wie die Sonne, / prächtig wie Himmelsbilder?

²²⁷ EÜ Offb. 12,1: Dann erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet; der Mond war unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt.

²²⁸ TERVOOREN 2000, S. 37/38

²²⁹ Zur Gartenallegorie siehe: SCHMIDTKE 1982.

²³⁰ SCHMIDTKE 1982, S. 399.

Dass die Dame durch die *rosen swantz*, ist kein zwingender Hinweis auf einen weltlichen Hintergrund, im Gegenteil,

[g]eistliche Pastouellen, in denen Maria als Pastouellenmädchen durch die Frühlingsflur spaziert, sind keine Erscheinungen der Spätzeit. Es gibt Belege aus dem 11. und dem 12. Jahrhundert.²³¹

Oswald gebraucht die Gartenmetapher auch in eindeutig geistlichen Liedern wie Kl. 38 (III/28-30): *aus deinem garten / warten / sei wir gnaden gam* oder in Kl. 34 (II/7,8): *Ach rainer gart, / durch wurz frölicher oster*.

III

Hier wird der Blick zunächst auf irdische Fürstinnen gelenkt. Auch auf ihre Hoheit und Schönheit wird ausdrücklich hingewiesen. Der Sprecher erwähnt, dass er mit ihnen musiziert habe (Z. 5: *die mich zu schallen mit ir bat*) und dass ihm Gunst erwiesen wurde, *der ich für war nie würdig ward*. Diese Episode hat wieder eine Parallele in Kl. 18 (III, 1-4):

Ain künigin von Arragon, was schon und zart,
dafür ich kniet, zu willen raicht ich ir den bart,
mit hendlin weiss bant si darein ain ringlin zart
lieplich und sprach: „non maipus dis ligaides.“

WACHINGER deutet diese Szene vor allem als „Schilderung eines glänzenden, aber (weil der Künstler leicht dem Narren gleicht) ambivalenten Auftrittserfolges“²³². Seine Welterfahrung bewertet der Sprecher im Nachhinein als sein *tummes leben* und seine gesellschaftlichen Erfolge als Verstrickung in Dekadenz und Unmoral: *In urtail, rat vil weiser hat geschätzt mich, / dem ich gevallen han mit schallen liederlich* (VII, 9/10). Am Ende des Liedes wird die Tätigkeit als Unterhaltungskünstler gänzlich als Teil des falschen Lebenswandels mit *toben, wüten, tichten, singen mangerlai* verworfen. Auch von der Gesellschaft, deren Wertschätzung er durch *schallen liederlich* erworben hat, wendet er sich ab. Allerdings, wie schon gesagt, findet der Sprecher keine wirkliche Alternative, auch deshalb, weil

sie [Liebe und sündhafter Lebenswandel] trotz Not und Unvernunft so viel an Lebensintensität und Kunstspielraum [bieten], daß sich das Ich am Ende des Liedes noch nicht von ihnen hat lösen können.²³³

²³¹ TERVOOREN 2000, S. 37

²³² WACHINGER 1989, S. 115.

²³³ WACHINGER 1989, S. 117.

In Kl. 12 gibt es diese Alternative, denn seine Frau übertrifft die anderen nicht nur an Schönheit sondern auch im Gesang, und zwar *mit klügem list*, indem sie wie der cantor im Gegensatz zum ungebildeten musicus nicht nur einfach singt, sondern sich sogar in der Mensuralnotation auskennt, was ein sowohl im Minnelied als auch im Marienpreis doch einmaliges Lob darstellt²³⁴.

Als ichs besinn,
so ist mein frau hoch für si alle mit klügem list
geworcht nach adeleicher art,
das mensch nie süsser döne
auf kainer zung vernomen hat,
wen si ir stimm ie freuntlich hören lie.
Si dempft die ganzen musica
mit grosser resonanz,
die recht mensur apposita,
all noten hol und ganz
lat si erzittren durch ir kel,
das es erklingt in meines herzen sel.

Bezeichnend ist auch, dass nicht mehr der Sprecher seine Dame durch Musizieren unterhalten muss, sondern ihrem Gesang lauscht. Dieser Gesang ist etwas anderes als das höfische Musizieren, das als „Entertainment“ mit Dekadenz verbunden ist und ihn in eine Narrenrolle drängt – ein Problem, das auch von anderen Sängern, wie Neidhart oder Hugo von Montfort, diskutiert wird.²³⁵ Die Musik seiner *frau* ist rein und frei von höfischen Eitelkeiten, sie ist kein Dienst an der Welt und gerade deshalb wohl auch so vollkommen.

IV

Die vierte Strophe mit der Aufzählung der Städte zu Beginn ist das Gegenstück zur ersten Strophe. Die Tugend der Frau wiegt schwerer als der Reichtum der Welt. Im Bild der mit Schätzen überladenen Städte erkennt LUTZ Babylon, die Verkörperung der Sünde:

Dieser Gedanke aber ließ sich kaum eindrücklicher vorführen als im Katalog der reichen Städte, in denen Oswald seine Welterfahrung in ein verbindliches Bild der Welt, der verführerischen und deshalb zum Untergang bestimmten Welt überführt: *Vae vae civitas illa magna*, rufen angesichts des Sturzes Babylons, der in der großen Hure verkörpert

²³⁴ In Kl. 21 wird dagegen der, wenn auch nicht sehr schöne, Naturgesang des Kuckucks dem künstlerisch anspruchsvollen Gesang desjenigen, *der hoflich discantieret* vorgezogen. Siehe: SPICKER 1993, S. 175.

²³⁵ Siehe: BENNEWITZ-BEHR 1986/87, S. 117-136.

Welt-Stadt der Apokalypse, weinend und trauernd diejenigen aus, die durch sie reich geworden, ihr verfallen waren.²³⁶

Gegen das Bild der durch ihren Reichtum mächtigen Städte setzt der Sprecher die Herrschaft der Frau, die sich auf andere Werte stützt:

An tadel, rein, diemütiglich,
mit aller tugenthait,
in allem wandel züchtiglich,
so herscht die schöne maid.

Nachdem in den vergangenen Strophen ihre Beständigkeit, ihre körperliche Schönheit und ihre Musikalität gepriesen worden waren, werden hier nun ihre Tugenden herausgestellt, die auch in diesem Fall sowohl höfisch als auch religiös interpretiert werden können.

V

Hier wendet sich der Sprecher zunächst an die Frauen, indem er einen *urlob* von ihnen ankündigt, weil der Dienst für sie wenig Erfüllung bringt, seitdem seine jugendliche Attraktivität abgenommen hat: *mein dienst, der loufft neur hinden nach, / seit mir die weiss durch braunen bart aufdringt*. Darum setzt er sein Hoffen allein auf seine Dame. Auch den Dienst an weltlichen Fürsten kündigt er auf, um mit seiner Frau zu tanzen.

Die fünfte Strophe unterscheidet sich von den anderen durch die direkte Anrede, die bisher gar nicht, hier dagegen gleich zweimal vorkommt. Der Sprecher kündigt den Dienst an den Frauen und an den weltlichen Herren auf; er kümmert sich nicht mehr um weltliche Liebe und Macht. Diese Absage zugunsten einer höher geachteten Instanz erinnert wieder an die Kreuzzugslieder, wo der Minnedienst gegen den Gottesdienst getauscht wird.

Dass der Sprecher seine Dame am Ende zum Tanz auffordert, wertet OGIER als Beleg für den weltlichen Charakter des Liedes: „A marianic interpretation of the passage invites the question: Would even Oswald be so presumptuous as to invite the mother of God to dance?“²³⁷ Dabei erscheint auch in einem „eindeutigen“ Marienlied, Kl. 13, *Wer ist, die da durchleuchtet*, Maria als Tänzerin: *Wer ist, die vor an dem raien für den tanz / Und dem vil zarten maien pringt seinen phlanz?*

Dieser Maientanz stellt keine „Anmaßung“ von Seiten des Sängers dar, wie LUTZ bemerkt:

²³⁶ LUTZ 1991, S. 50.

²³⁷ OGIER 1990/91, S. 250.

Gesang und Tanz mit der Geliebten, das schließt gerade nicht – wie man gemeint hat – jede Anspielung auf Maria aus; Gesang und Tanz mit der Mariengleichen, das ist doch vielmehr nichts anderes als der visionäre Eintritt Oswalds selbst in jenes heitere Bild von der Assumptio Mariae, das ein Jahrhundert früher schon der Kartäuser Philipp von Seitz in seinem epischen ‚Marienleben‘ verbreitet hat.²³⁸

Darüber hinaus hat auch der Tanz sein Vorbild im Hohen Lied (ct.6,12-7,2):

revertere revertere Sulamitis revertere revertere ut intueamur te / quid videbis in
Sulamiten nisi choro cartrorum / quam pulchri sunt gressus tui in calciamentis filia
principis.²³⁹

Während in den anderen Strophen der Sprecher seine *frau* mit der Welt vergleicht, zieht er in der letzten Strophe ein endgültiges Fazit und wendet sich von Frauen und weltlichem Ansehen (repräsentiert durch die Fürsten) ab. Diese Abkehr geschieht mit leichtem Herzen. In Kl. 18 erkennt der Sprecher zwar auch die Schlechtigkeit der Welt, blickt aber eher missmutig auf den ihm vernünftig erscheinenden Weg, zu heiraten: *auch fürcht ich ser elicher weibe bellen*. In Kl. 12 dagegen hat er „die Richtige“ gefunden, für die er mit Leichtigkeit alles aufgibt, was die Welt ihm bieten kann:

Ir kaiser, künig, herzog, freien,
dienstman, wer sei sein,
darüber wil ich geude, greien
mit der frauen mein,
und die ir treu an mir nicht bricht,
ob ich ir dien mit williklicher phlicht.

Handelt es sich bei dieser Dame nun um eine weltliche Maria oder um eine frouwe mit „göttlicher Aura?“ Ist diese Fragestellung andererseits überhaupt sinnvoll? LUTZ plädiert dagegen:

Wie dem auch sei – Oswald hat darauf verzichtet, das Lied festzulegen [...]. Die Entscheidung war überflüssig, weil hier wie da derselbe amor verus erfahrbar war, der immer teilhat an der göttlichen Lieben und immer die falsche, bindende Liebe zur Welt, zu ihrem Reichtum, zu ihren Frauen, zu ihren Fürsten überwindet.²⁴⁰

²³⁸ LUTZ 1991, S. 53.

²³⁹ EÜ HL 7,1-3: Wende dich, wende dich, Schulammit! / Wende dich, wende dich, / damit wir dich betrachten. Was wollt ihr an Schulammit sehen? / Den Lager-Tanz! Wie schön sind deine Schritte in den Sandalen, / du Edelgeborene. Deiner Hüften Rund ist wie Geschmeide, / gefertigt von Künstlerhand. / Dein Schoß ist ein rundes Becken, / Würzwein mangle ihm nicht. Dein Leib ist ein Weizenhügel, / mit Lilien umstellt.

²⁴⁰ LUTZ 1991, S. 54.

Ähnlich bemerkt SCHIENDORFER zu Kl. 12, dass der „sattsam bekannte Gelehrtenzank [...] am Ziel schlichtweg vorbei“²⁴¹ führe und geht ähnlich wie TERVOOREN davon aus, dass durch eine „zweite Sprache“, die einen religiösen Bezug herstellt, der Text erhöht werde. So äußert in Bezug auf Kl. 40:

Oswald ging es nicht darum, ein Lied des damals offenbar modischen Typs ‚geistlicher Maien‘ zu verfassen. Er machte sich lediglich selbst gezielt die semantische Ambivalenz des Terminus *maien* zunutze. Die doppeldeutige Chiffre dient in Kl. 40 als semantische Schnittstelle oder, wenn man so will, als eine Art getarnte Verbindungsluke, welche den dafür sensibilisierten Rezipienten den Durchblick auf einen hinter dem weltlichen sich eröffnenden geistlichen Vorstellungshorizont erlaubt.²⁴²

Gegen diese Position wendet WACHINGER entschieden ein: „Mir scheint ein solches Offenhalten nicht möglich“²⁴³. Grundsätzlich sei davon auszugehen, dass auch die Lieder, die sich nur schwer als geistlich oder weltlich festlegen lassen „letztlich nur einen Sinn meinen“. Es entzündeten sich in Zusammenhang mit Kl. 12 also zwei Streitfragen:

1. Ist das Lied geistlich oder weltlich?
2. Muss diese Frage überhaupt entschieden werden?

Es scheint unwahrscheinlich, dass eine eindeutige Antwort auf die erste Frage gefunden wird, weil die Beschaffenheit des Textes nun einmal beide Interpretationen zulässt und die Diskussion daher zu den Fragestellungen gehört, bei denen jeder, gemäß der eigenen Neigung, Argumente für seine Position finden wird.

Die zweite Problematik gehört in den größeren Zusammenhang der Vermischung geistlicher und weltlicher Inhalte bei Oswald und in der mittelalterlichen Literatur überhaupt. Diese Thematik wird verstärkt auch bei der Besprechung der zweiten Liedgruppe (Kl. 1-7) auftreten und soll deshalb ausführlicher behandelt werden.

²⁴¹ SCHIENDORFER 1996/97, S. 196, Anmerkung Nr. 37.

²⁴² SCHIENDORFER 1997, S. 186.

²⁴³ WACHINGER 2001, S. 107.

3.2.2.4. Die „zweite Sprache“ bei Oswald und in der Literatur des Mittelalters

Entgegen WACHINGERS Vorbehalten gibt es im Mittelalter eine lange Tradition ambivalenter Texte, und Helmut TERVOOREN weist in seinem schon zitierten Aufsatz²⁴⁴ nach, dass eine gewisse Offenheit selbst in Texten herrscht, die für den heutigen Leser eindeutig profan erscheinen, wie etwa auch das aus „Minnesangs Frühling“ bekannte *Ich bin dîn* Diese Liebeserklärung könne auch die Seele an Gott richten oder die Jungfrau Maria an den Heiligen Geist. Die Entscheidung, ein Lied als geistlich oder weltlich zu lesen, hänge von der Wahrnehmung des jeweiligen Rezipienten und dessen Lebensumständen ab, dem

Ort des Verstehens, d[er] Situation, in die hinein oder aus der heraus gesprochen wird - und plötzlich sehen wir, daß die Eindeutigkeit des Textes nicht mehr gegeben ist und daß sie darin begründet war, daß der heutige Rezipient seine Situation als Interpretationsansatz benutzte.²⁴⁵

Immerhin ist auch zu bedenken, dass im Vortrag selbst der Sänger durch die Art der Darbietung Eindeutigkeit herstellen kann. Er kann aber auch durch seine Vortragsweise die Ambivalenz des Textes verstärken und mit den Erwartungen der Zuschauer spielen. Letztendlich ist dies ja, was in Kl. 12 geschieht und was zu einem nicht geringen Teil den Reiz des Textes bildet. Schließlich ist davon auszugehen, dass der Dichter das Lied auf diese Wirkung hin angelegt hat. Die Zweideutigkeiten der *Maria-frouwe*-Thematik müssen bei Oswald doch als bekannt vorausgesetzt werden. Auch in anderen Liedern spielt er gern und geschickt mit den Erwartungen der Zuhörer, etwa in Kl. 34, wo erst am Ende der zweiten Strophe der „wahre“ Charakter des Liedes offenbar wird. Aber auch in weltlichen Liedern zögert er den eigentlichen Sinn häufig hinaus, um ihn dann als überraschende Pointe zu präsentieren, wie in Kl. 44, das als Reiselied beginnt und sich als Klage über die heimatliche Enge mit Eselsgesang und Kindergeschrei entpuppt. Neben diesem reizvollen Spiel mit den Publikumserwartungen beweist Oswald schließlich durch das geschickte In-der-Schwebe-Halten, wie meisterhaft er den Umgang mit dem *Maria-frouwe*-Diskurs beherrscht.

3.2.2.4.1. Die zweite Sprache in Oswalds Marienlyrik

Ähnlich wie bei Kl. 12 wird auch bei Kl. 78, *Mich tröst ain adeliche mait*, diskutiert, ob es sich um ein Marienlied handelt, oder ob es an Margarethe gerichtet ist. Aber auch in eindeutigen Marienliedern wird die Tradition geistlich-weltlicher Umdeutungen sichtbar. Kl. 13 ist unter

²⁴⁴ TERVOOREN 2000, S. 15-47.

²⁴⁵ TERVOOREN 2000, S. 18.

den Marienliedern das traditionellste Beispiel für das Ineinandergreifen der beiden Bereiche. Die Bilder, mit denen in der zweiten Strophe die Heilige Jungfrau gepriesen wird, entstammen der traditionellen Marienmetaphorik, sind aber schon lange in die Minnelyrik eingegangen:

dein klarheit glenzet an geteusche uber alle figur
recht als der liecht rubein
an pein pringt schein durchsichtig vein,
sein undertan in goldes runft;
der eren van mit vollem gunst

Der Bezug zum Hohen Lied ist in Kl. 13 ganz eindeutig durch den Liedanfang gegeben: *Wer ist, die da durchleuchtet / für aller sunnen glanz*, womit ct. 6,9 (EÜ HL 6,10) wiedergegeben wird.

In den nächsten Zeilen ist vom Maientanz die Rede, den die Heilige Jungfrau selbst anführt:

Und keüklichen durchfeuchtet
uns den verdorten kranz?
Wer ist, die vor an dem raien für den tanz
Und dem vil zarten maien pringt seinen phlanz?

Diese Szenerie erinnert auf den ersten Blick eher an den Natureingang im Frühlingslied, und doch haben diese Bilder ihren Ursprung in der Bibel oder in der geistlichen Literatur und Theologie des Mittelalters. Auch in der Literatur, namentlich im reien, sind Maiefreuden häufig mit religiösen Bezügen, besonders mit dem Marienlob verbunden.

Auch in Kl. 38, *Keuschlich geboren*, erscheint der Mai mit Blüten und Tanz als Bild himmlischer Freuden. Durch sein Kommen als *kind so küene* hat Christus den Zorn des Vaters gestillt und die Feinde *lauter vein gedroschen*. Die Freude darüber entlädt sich im Maientanz, zu dem die Muttergottes selbst einlädt:

Derselben plüder
freut euch brüder,
seid ain müder
hat die lüder
zugeschockt,
süss gelockt
uns zu dem raien,
maien
zier hat er gewalt.
Und alle freude,
übergeude,
würzlin, kreude,

loub, gesteude,
plümen, spranz,
disem tanz
mag nicht geleich
weichen
vor des raien schalt

Text und Melodie zeigen ab dem dritten Teil eindeutige Merkmale des *reien*: Mai- und Tanzthematik, Reimhäufung, mit Tonrepetition verbundener lang-kurz-Rhythmus.²⁴⁶

Ebenso verhält es sich in dem metrisch und musikalisch gleichgebauten Kl. 37, *Des himels trone*. Hier geht es um einen irdischen Maientanz. Die Frühlingspracht und Lebensfreude wird noch ausgelassener beschrieben als in Kl. 38, und doch scheint hier jene „zweite Sprache“ durch, die der Szenerie einen „himmlischen Anstrich“ verleiht. So wird die Dame, für die der Sprecher singen will, als *rein*, *zart* und voll *weiplich zucht* beschrieben; es heißt, sie könne den Sprecher froh machen und sein Unglück wenden. Die Beschreibung bleibt also eher unkonkret und ehrfurchtsvoll. Auch die Art und Weise, wie die erwachende Natur „genutzt“ werden soll; zum Tanz und zum Anschauen, bleibt im traditionellen Rahmen – ganz anders etwa als in Kl. 42. Am Schluss steht dann tatsächlich ein Bezug zum Göttlichen:

Mai, du kanst machen
allen sachen
ain erwachen,
des wir lachen.
fraget, wes?
alles des,
das neur ain got
an spot
uns sölche gnad verzinnst.

Fritz Peter KNAPP macht auf das Lied Kl. 120 aufmerksam, das bisher „noch nicht als Marienlied ‚verdächtigt‘ worden“ sei, in dessen *descriptio* der *frouwe* er aber Züge erkennt, die für Oswalds Mariendichtung typisch seien. Den Ausschlag geben müsse dabei „das Fehlen jeder erotischen Noten in der Beschreibung“²⁴⁷. In all diesen Beispielen bleibt die Verbindung von Minne- und Marienlyrik im traditionellen Rahmen.

Anders ist es im Fall von Kl. 34, *Es leucht durch graw*. Es verbindet ebenfalls die Schilderung von Naturschönheit und Maientanz mit dem Marienlob:

²⁴⁶ Siehe: PELNAR 1982, S. 26 und PETZSCH 1971.

²⁴⁷ KNAPP 2002, S. 194.

II

Der tag leucht gogeleichen hel,
des klingen alle ouen,
Dorinn mang vogel reich sein kel
zu dienst der rainen frauen
Schärflichen bricht, süsslichen ticht, trostlichen flicht
von strangen heller stimme.
All plümlin spranz, des maien kranz, der sunne glanz,
des firmaments höh klimme
Dient schon der kron, die uns gebar
ain sun keuschlich zu freuden.
wo ward kain zart junckfrau so klar
ie pillicher zu geuden?

Das Besondere bei diesem Lied ist jedoch, dass der Marienpreis in eine vermeintlich weltliche Tageliedsituation gestellt wird. Der Beginn deutet nicht unbedingt auf einen geistlichen Gehalt hin:

Es leucht durch graw die vein lasur
durchsichtiklich gesprengt:
Blick durch die braw, rain creatur,
mit aller zier gemenget.

Die Wendung zum Marienlied wird also recht unerwartet und auch sehr spät (am Ende der zweiten Strophe) vollzogen. Das Maria in eine Tageliedsituation gestellt wird, also als schlafende Geliebte vom Gläubigen wie von einem Liebhaber geweckt wird, erscheint „kühn, nach den Maßstäben zeitgenössischer Mariologie sogar anstößig“²⁴⁸.

Das Wecken der Geliebten sowie der Tagesanbruch in schöner Natur mit Vogelsang sind allerdings im Hohen Lied vorgeprägt

et dilectus meus loquitur mihi / surge propra amica mea formonsa mea et veni / iam enim hiemps transiit imber abiit et recessit / flores apparuerunt in terra tempus putationis advenit / vox turturis audita est in terra nostra / ficus protulit grossos suos vineae florent dederunt odorem / surge amica mea speciosa mea et veni (ct. 2,10-13)²⁴⁹

André SCHNYDER beschreibt die Gattung Tagelied an sich als geradezu „bivalente Struktur“:

²⁴⁸ WACHINGER 2001, S. 110.

²⁴⁹ Der Geliebte spricht zu mir: / Steh auf, meine Freundin, / meine Schöne, so komm doch! Denn vorbei ist der Winter, / verrauscht der Regen. Auf der Flur erscheinen die Blumen; / die Zeit zum Singen ist da. Die Stimme der Turteltaube / ist zu hören in unserem Land. Am Feigenbaum reifen die ersten Früchte; / die blühenden Reben duften. Steh auf, meine Freundin, / meine Schöne, so komm doch! (HL 2,10-13)

Im weltlichen Tagelied prägt sich die Tendenz zur Säkularisierung insofern aus, als für die Darstellung und Wertung der erotischen Grundsituation, die litteral genommen wird, Bezüge auf die biblisch-religiöse Vorstellungswelt von Licht und Wachsein geschaffen werden. Umgekehrt können wir dort von Sakralisierung des Musters sprechen, wo die erotische Szene nicht eigentlich gemeint ist, sondern – aus was für Motiven und Intentionen auch immer – nur als Träger für religiöse Vorstellungen dient.²⁵⁰

WACHINGER wendet allerdings ein, dass Oswald bei diesem Spiel weiter geht als üblich:

Ging es aber um das Verhältnis des einzelnen Gläubigen und gar des lyrischen Ichs zu Maria, so waren die Grenzen enger gezogen, vielleicht gerade weil man spürte, wieviel sublimierte Erotik in inniger Marienverehrung stecken konnte.²⁵¹

Klar ist, dass das Ineinandergreifen von Erotik, Marienpreis und Heilsgeschehen wirkungsvoll inszeniert wird. So geht der späten „Enthüllung“ des geistlichen Sinns ein geschicktes Offenhalten in der ersten Strophe voran. Dort wird mit den Ausdrücken *rain creatur* und *Breislicher jan*²⁵² ein möglicher geistlicher Bezugspunkt schon eröffnet. Dieser bleibt aber sehr vage, denn die Erwähnung der *füssel*, also eines konkreten Körperteils der Angesprochenen, weist wieder in die weltliche Richtung, sodass der Charakter des Liedes noch in der Schwebelage bleibt. Ähnlich wird in der zweiten Strophe fortgefahren, wo sich aber durch die nach und nach die ganze Natur einschließende Aufforderung, *der rainen frauen* zu dienen, doch stärker der Gedanke an Maria einstellt und schließlich auch bestätigt wird.

Geradezu meisterhaft aber wird das Spiel zwischen Heilsgeschehen und Sinnlichkeit in der dritten Strophe betrieben. Dem Verweis auf *meines herzen kloster* folgt direkt die Erwähnung von ihrem *leib so zart*, allerdings in dem theologischen Zusammenhang, dass er *unverschart* sei, was die Thematisierung des Körpers sofort rechtfertigt und „entschärft“. Die anschließende Gartenmetaphorik nimmt den Aspekt der Sinnlichkeit wieder auf. Wenn auch durch das Wort *oster* gewissermaßen vorbereitet, folgt der sich anschließende Blick auf das persönliche Gericht in der Todesstunde doch recht überraschend: *ste für die tür grausslicher not, / wenn sich mein haupt wirt sencken*. An die Stelle des überschäumenden Lobes ist ein ernster und düsterer Ton getreten. Gänzlich überraschend folgt deshalb die erneute Wendung hin zum „Zweideutigen“: *gen deinem veinen mündlin rot, / so tü mich, lieb, bedencken!*

²⁵⁰ SCHNYDER 2004, S. 11.

²⁵¹ WACHINGER 2001, S. 117.

²⁵² Jân = „Reihe von gemähem Getreide“, BMZ Bd. I, Sp. 769b bis 771a. Der Begriff kann als geistlicher Acker oder Weinberg assoziiert werden: „Freilich nur assoziieren. Wort und Begriff jân selbst sind für Maria ungebrauchlich, und so mag ein weniger aufmerksamer Hörer noch eine Weile unsicher gewesen sein, ob von einer irdischen Geliebten oder von Maria die Rede ist.“ WACHINGER 2001, S. 109.

Ähnlich verhält es sich mit dem wieder durch maienhaft fröhliche Naturschilderungen bestimmte Tagelied Kl. 40, *Erwach an schrick*, in dem Max SCHIENDORFER²⁵³ „Heilsgeschichte und Jenseitsspekulation“ erkennt. Auch hier erscheint Maria als schlafende Geliebte, allerdings war SCHIENDORFER der erste, der diese geistliche Lesart einführte; zuvor galt das Lied als wenig beachtetes herkömmliches Tagelied, das allerdings aufgrund einiger unstimmig anmutender Formulierungen „spürbares Erstaunen, wo nicht Befremden“²⁵⁴ auslöste. Zu diesen Unstimmigkeiten gehört die Aufforderung an die Geliebte, sich über den Tagesanbruch zu freuen scheint und eine ambivalente Wächterfigur, die einerseits Züge eines Merkers hat:

Das ich des wachters nicht engellt
Und von im bleib still unvermellt,
dorumb ob ich zu lang geblennt
wurd in verslauffner scheuer,²⁵⁵

andererseits als fürsorglich beschrieben wird:

das ich den warner nicht versawm
der uns ie was mit treuen
Und im so wol bevolhen sind,
mit grosser lieb, recht ain kind,
das seiner mütter nimet gawm;
des müg wir uns wol freuen.²⁵⁶

Weiterhin gibt es Formulierungen wie *die zeit dringt her* anstelle von *der tag dringt her*, was der Tageliedsituation entsprechen würde.

SCHIENDORFER weist nach, dass verschiedene Motive des Tage- und Frühlingsliedtyps als „semantische Schnittstelle“²⁵⁷ funktionieren, die eine geistliche Lesart eröffnen. Eine solche Schnittstelle ist *des maein obedach*, durch das die Frau blicken soll. Dies könne auch ein Maibaum sein, durch dessen Krone der Blick erfolgen soll. Eine lange mittelalterliche Tradition kennt die geistliche Version des Maibaums und so verstanden, wäre die Geliebte Maria, die vom Himmel aus durch diesen geistlichen Maibaum herunterschauen soll. Entsprechend könne der ambivalente Wächter als Christus gelesen werden,

²⁵³ Siehe: SCHIENDORFER 1996/97, S. 179-196.

²⁵⁴ SCHIENDORFER 1996/97, S. 179.

²⁵⁵ KLEIN 1987, S. 132.

²⁵⁶ KLEIN 1987, S. 133.

²⁵⁷ SCHIENDORFER 1996/96, S. 186.

und zwar in seiner Funktion als Guter Hirte, der sich mit mütterlicher Fürsorge um seine Schäfchen kümmert. Allerdings gilt es, wachsam zu sein und seinen Warnruf nicht zu überhören. Ansonsten würde er sich tatsächlich [...] als Merker erweisen und es nicht ungeahndet lassen, wenn einer zu lange in der Verblendung des gemächlichen Schlafs, in *verslauffner scheuer*, gelegen hat.²⁵⁸

Diesen geistlichen Hintergrund will SCHIENDORFER allerdings ausdrücklich nicht als einzig gültige Lesart verstanden wissen, sondern als geschickt einkalkulierte zweite Sinnebene:

Zwar weist der Text, rein weltlich aufgefaßt, diverse Ungereimtheiten auf, die ich nicht als dichterische Schwächen, sondern als einschlägige Interpretationssignale des Autors zu deuten versucht habe. Dennoch: „Unmißverständlich“ wollte Oswald offenbar gerade nicht sein, sonst wäre ihm dies durch monosemierende Wort- und Bildwahl gewiß ein leichtes gewesen. Es muß ihm im Gegenteil daran gelegen haben, daß seine Hörschaft beide Deutungshorizonte zugleich wahrnahm und aufeinander bezog.²⁵⁹

3.2.2.4.2. Die Vermischung von Geistlichem und Weltlichem in der Literatur des Mittelalters

Die Vermischung von Geistlichem und Weltlichem stellt, wie in Zusammenhang mit Kl. 111 bereits dargestellt, in der Literatur des Mittelalters eher den Regelfall als eine Besonderheit dar. Das gilt nicht nur für den speziellen Fall der *frouwe*, sondern auch für das Konzept der Hohen Minne sowie höfische Themen überhaupt. HUBER, WACHINGER und ZIEGLER haben unter dem Namen „Geistlichen in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters“²⁶⁰ einen Sammelband herausgegeben, dem eine Tagung unter demselben Thema vorausgegangen war. Mittelalterliche Texte, fasst WACHINGER zusammen,

[s]ind in der geistlich-weltlichen Mischkultur des Mittelalters entstanden, tragen in Motiven, Strukturen, Sprache und Sichtweise die Spannungen und Verschmelzungen dieser Kultur in sich und gehen mit ihnen produktiv um, sei es unreflektiert eklektisch, sei es mit artistischer Gewissenlosigkeit, sei es mit kritischer Sensibilität.²⁶¹

Die Vermischung von geistlicher und weltlicher Sphäre beginnt dabei notwendigerweise auf der Ebene der Sprache, da für die überirdischen, ewigen Dinge eben nur Ausdrücke, Vergleiche

²⁵⁸ SCHIENDORFER 1996/97, S. 193. SCHIENDORFER geht zunächst auf die Kreuzholzlegende ein, nach der das Holz des Kreuzes Christi dem Baum der Erkenntnis oder auch dem Baum des Lebens aus dem Garten Eden entstammt. Dieser „Kreuzbaum“ erscheine zuerst bei Heinrich Seuse als geistlicher Maibaum, der entsprechend der irdischen Frühlingsgenüsse himmlische Freuden veranschaulicht.

²⁵⁹ SCHIENDORFER 1996/97, S. 195/96.

²⁶⁰ HUBER/WACHINGER/ ZIEGLER 2000.

²⁶¹ WACHINGER 2000, S. 5.

und Bilder der uns umgebenen, irdischen Wirklichkeit zur Verfügung stehen: „Man kann eben über Religiöses nur mit irdischen Worten und Begriffen sprechen“²⁶². So erhalten bestimmte alltägliche Begriffe wie *Himmel*, *Licht* oder auch *Welt* eine zusätzliche spirituelle Bedeutung. Diese Doppeldeutigkeit wiederum birgt Möglichkeiten der kreativen literarischen Nutzung, etwa in Kontrafaktur und Parodie.²⁶³ Über diese Formen struktureller Nachahmung hinaus verändert sich der Charakter der Texte dadurch, dass Begriffe und Motive mit geistlichem oder weltlichem Hintergrund für den jeweils anderen Bereich erschlossen werden.

Ein kurzer Blick auf diese „Mischkultur“ soll die Diskussion um Kl. 12 in einen weiteren kultur- und literaturhistorischen Rahmen einbetten und der Entscheidung darüber, ob das von WACHINGER so strikt abgelehnte Offenhalten des geistlichen oder weltlichen Charakters des Textes möglich ist, vorangehen. Neben einigen in dem eben angesprochenen Sammelband besprochenen formulierten Erkenntnisse sollen dazu vor allem die Thesen Horst WENZELS zum geistesgeschichtlichen Hintergrund der Minneideologie erläutert werden, der in seiner Studie „Fraudienst und Gottesdienst“²⁶⁴ aufzeigt, wie das in der Hohen Minne dargestellte Dienstverhältnis als spiritualisierte Liebe die „Disziplinierung der Libido“ und damit die christliche Umdeutung feudaler Werte widerspiegelt.

Die Vermischung der Heiligen Jungfrau mit der weltlichen *frouwe* in der mittelalterlichen Lyrik hat also eine Parallele in der dichterischen Darstellung höfischer Themen überhaupt. So wie die *frouwe* durch Übernahme von Motiven und Formeln aus der Marien- in die Minnelyrik eine „göttliche Aura“ erhält, so gewinnen höfische Tätigkeiten wie der Minnedienst in der literarischen Verarbeitung geistliche Überhöhung. Auch hierbei liegt natürlich eine wechselseitige Beeinflussung vor. Während einerseits das christliche Leben als ritterlich heldenhafter Kampf geschildert wird, werden aus soldatischen Eigenschaften Tugenden, die im geistlichen Leben erforderlich sind.

Auf die Ähnlichkeiten zwischen der himmlischen Jungfrau und der unerreichbar schönen und tugendhaften *frouwe* des Minnesangs wurde bereits verwiesen. Aber auch der treu und geduldig im Bewusstsein der Aussichtslosigkeit geführte Minnedienst selbst erstrahlt als weltliche Variante des von Opfern, Demut und bis zum Martyrium hingebungsvollen geistlichen Lebens. Das mutet in gewissem Sinne seltsam an, zumal es sich beim Minnedienst immerhin um ein außerehelich gedachtes Verhältnis handelt. So verweist Horst WENZEL in seiner Studie zur Minneideologie auch darauf, dass das Konzept der Hohen Minne am Ende eines literarischen

²⁶² WACHINGER 2000, S. 2.

²⁶³ Siehe WACHINGER 2000, S. 7.

²⁶⁴ WENZEL 1974.

Prozesses steht, bei dem ähnliche Umdeutungen vorgenommen werden wie im Fall der ritterlichen Tugenden, die in den rauen germanischen Kriegersitten ihren Ursprung haben:

Die Erziehungsarbeit des Klerus, soweit sie in der frühmhd. Literatur ablesbar ist, begnügt sich nicht mit der Sozialisation des Kriegers. Die Intensivierung der sittlichen Imperative auf intellektueller Basis schränkt die Minne als unkontrollierte Libido ebenso ein wie die aggressiven kriegerischen Energien.²⁶⁵

Zunächst ist in der lehrhaften Dichtung dann auch die Tendenz bestimmend, Selbstbeherrschung anzumahnen und auf die negativen Folgen für das Seelenheil zu verweisen, die das Ausleben ungezügelter Begierden nach sich zieht. Interessant ist, dass diese Gefahren eher in Bezug auf die Männer gesehen werden, während die Frau als moralisch überlegen gezeigt wird, dass „vorrangig immer wieder die keusche Frau oder Jungfrau als sittlich Schöne dargestellt wird, der Mann aber als besonders anfällig für die Anfechtungen des Teufels“²⁶⁶. Dabei stelle eben diese Problematisierung außerehelicher Sexualität des Mannes einen neuen sittlichen Anspruch dar, denn in der feudalen Gesellschaft diene die Ehe vor allem dynastischen und politischen Zwecken, die durch promiskuitives Verhalten des Mannes nicht gefährdet würden.²⁶⁷ Die adlige Frau hingegen, einem stärkeren sittlichen Anspruch und einer entsprechend größeren Kontrolle unterworfen, werde durch ihre religiöse Erziehung zur vorbildlichen Repräsentantin der neuen Tugenden, deren Anerkennung nur solche Männer erlangen könnten, die ein entsprechendes Verhalten unter Beweis stellen. Demzufolge werde

die frouwe in der höfischen Literatur des 12. und 13. Jhs. Repräsentantin der gültigen Moral; sie erscheint überall dort, wo sie gewähren kann (sei es Prestige, sei es Liebe), vollkommen an Tugend. Damit ist ihre sozial mindere Stellung [...] in der literarischen Stilisierung ins Gegenteil umgeschlagen, die soziale Vormachtstellung des Mannes durch eine Ideologie seines Dienstes kaschiert.²⁶⁸

In der literarischen Darstellung erscheint nun also der adlige Ritter, also der Repräsentant der gesellschaftlichen Führungsschicht, in der vorbildlichen Ausübung christlicher Tugenden. Er stellt die sittlichen Werte über die Begierde, auch wenn das mit dem vorübergehenden Verzicht auf Erfüllung einhergeht. Indem er jedoch dieses irdische Leid akzeptiert, gewinnt er im Hinblick auf sein ewiges Heil.

Auf einen weiteren interessanten Aspekt im Verhältnis von Gottes- und Frauendienst im

²⁶⁵ WENZEL 1974, S. 58.

²⁶⁶ WENZEL 1974, S. 77.

²⁶⁷ Siehe WENZEL 1974, 83 ff.

²⁶⁸ WENZEL 1974, S. 113.

Minnesang beobachtet Walter HAUG.²⁶⁹ So können im 12. Jahrhundert parallel auftretende Veränderungen in der jeweiligen Konzeption von Gottes- und Minnedienst wahrgenommen werden. HAUG zeigt auf, wie die klassische Situation des Minnesangs - der Dienst an der unerreichbaren, gottgleichen *frouwe* – ein platonisches Verständnis der Beziehung zwischen Gott und Mensch widerspiegelt, in der „die Liebe zum Höchsten, zu Gott, eine Bewegung anstößt, die den Menschen vergeistigend über das Irdisch-Sinnliche hinausführt“²⁷⁰. Im Fall des Minnesangs komme allerdings der Aspekt der Fiktionalität hinzu:

Es geht also – geistlich wie weltlich – um erotische Transzendenzerfahrung, aber sie steht im Minnesang – anders als im philosophisch-theologischen Diskurs – unter den Bedingungen der Fiktion. Die transzendente Figur muß erst fiktional aufgebaut werden, und es ist nun dieser Akt selbst, der eigentlich sinnstiftend wird.²⁷¹

Das Überdenken dieses klassischen Minnekonzeptes erfolge zu derselben Zeit, in der auch in der Gott-Mensch-Beziehung ein neuer Aspekt hervortrete, „die Wende zu einer dialektischen und erotischen Beziehung“²⁷². Diese personale Beziehung äußert sich in der Mystik und hat ihre Wurzeln im Hohen Lied, das nun auf das Liebesverhältnis zwischen Gott und der individuellen Seele bezogen wird. Nicht mehr nur der Mensch muss auf mühevolem Weg über das Irdische hinauswachsen und zum Göttlichen streben, sondern der himmlische Bräutigam kommt seiner Braut, der Seele, entgegen in einem Wechselspiel von Suchen und Finden, in dem selbst die Erfahrungen von zeitweiliger Verlassenheit und Entbehren letztendlich als erfüllend erlebt werden.

Dementsprechend²⁷³ finde nun auch im Minnesang der Gedanke einer partnerschaftlichen Beziehung, die allerdings ohne Leid und nur um den Preis der Endlichkeit zu haben sei Eingang. Er erkennt diesen Übergang etwa bei Walther von der Vogelweide und Heinrich von Morungen²⁷⁴

²⁶⁹ Siehe : HAUG 2000, S. 195-212.

²⁷⁰ HAUG 2000, S. 199.

²⁷¹ HAUG 2000, S. 206.

²⁷² HAUG 2000, S. 208.

²⁷³ HAUG (schränkt ein, dass natürlich keine absolute Entsprechung gemeint ist, denn „diese Wende vollzieht sich, wie gesagt, den unterschiedlichen Bedingungen der beiden Bereiche gehorchend, in unterschiedlichen Formen“. HAUG 2000, S. 212.

²⁷⁴ Konkret macht er seine Beobachtungen an Walthers Lied *Aller werdekeit ein füegerinne* und Morungens sogenannten Narzissuslied *Mir ist geschehen als einem kinelîne* fest.

in der Wende von der klassisch hochstilisierten, unerreichbaren *vrouwe* zur Zeichnung einer realen Frau in einer konkreten personalen Beziehung, dies freilich um den Preis des Wechsels zwischen einem beglückenden Erfülltsein angesichts der Schönheit der Geliebten und dem Wissen um die körperliche Vergänglichkeit, um den Preis der Dialektik zwischen Glück und Tod.²⁷⁵

Neben dieser Vermischung von geistlicher und weltlicher Motivik und Sprache ist im Spätmittelalter als Mittel des literarischen Transfers zwischen den beiden Bereichen vor allem das Verfahren der geistlichen Kontrafaktur zu nennen, das besonders in den Kreisen der *Devotio moderna* gepflegt wird. HOLZNAGEL verweist diesbezüglich auf eine Parallele dieser literarischen Umdeutung mit der tatsächlichen Wandlung der Lebensweise:

Die ‚Verkehrung‘ weltlicher Vorbilder und die Lebensform der Devoten hängen insofern eng miteinander zusammen, als die in der geistlichen Kontrafaktur geforderte gedankliche Bewegung vom Säkularen zum Geistlichen exakt dem für die *Devotio* kennzeichnenden Akt der *conversio* entspricht.²⁷⁶

Darüber hinaus liegt die Lebensform der Devoten selbst, der *status medius* zwischen Religiosentum und Laienstand, in der Schnittmenge geistlicher und weltlicher Lebensbereiche,²⁷⁷ die in der zeitgenössischen Literatur gespiegelt wird.

3.2.2.5. Fazit

Wie sinnvoll oder zielführend für das Verständnis eines Textes kann also die Entscheidung über seinen „weltlichen“ oder „geistlichen“ Charakter sein, wenn in seinem geistes- und literaturhistorischer Hintergrund eine solche Trennung nicht stattfindet? Nicht nur diese Zuordnung scheint überflüssig; auch der Wunsch, die „richtige“ Adressatin zu finden verstellt den Blick auf die künstlerische Kompetenz, deren Ausweis das gekonnte Spiel mit den „semantischen Schnittstellen“ ist. Deshalb soll auch hier eine entsprechende Festlegung nicht erfolgen. Kl. 12 kann dagegen innerhalb der religiösen Dichtung Oswalds als eindrucksvolles Beispiel dafür stehen, dass er die literarischen Traditionen der Minne- und Marienlyrik sowie deren Verflechtungen kennt und fähig ist, sie kunstvoll und neuartig umzusetzen.

²⁷⁵ HAUG 2000, S. 211.

²⁷⁶ HOLZNAGEL 2005, S. 57.

²⁷⁷ Siehe: BOLLMANN 2004; NEUMANN 1960; REHM 1985; REICHSTEIN 2001.

3.3. Beispiel Kl. 11, O snöde werlt: Weltabsage bei Oswald

3.3.1. Musikalische Analyse

3.3.1.1. Melodie: Varianz in den Handschriften

Kl. 11 HS B:

O - - - - - snö - de werlt

wie lang ich leib und güt in dir vor - slis - se

so - vind ich dich neur i - tel schwach

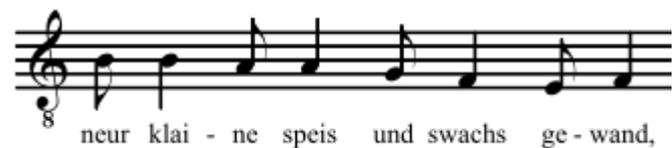
mit - wort, werk und ge - per - de:

der - un - treu bis - tu al - so vol,

das ich das ort noch end be - greif - fen kan.

Falsch - - - - - bö - sen gelt

für - stu lug - lich trug - lich - en gar zu flis - se





und was wir güts bi dem han für - ge - sant.

Wie erwähnt, ist Kl. 11 in HS B das Lied, dem die Melodie eigentlich zugeordnet ist. Auf die Unterschiede zu den ersten Zeilen von Kl. 12 wurde bereits verwiesen. Einige Abweichungen bestehen zu der Melodie des Liedes in A. Während in B sich die Melodie im zweiten Stollen wiederholt, gibt es hier in A Abweichungen:

B Z. VIII:



für - stu lug - lich trug - lich - en gar zu flis - se

A Z. VIII



fure - stu lug - leich trug - lich - en gar zu fleis - se

B Z. IX:



mit mü und ar - bait un - ge mach

A Z. IX:



mit mü und ar - bait un - ge mach

B Z. XII:



das klagt, ir tum - men frau - en und ouch man.

A Z. XII:



8 daz klagt ir tum - en fraw - en und auch man

Auch die Melodie des Abgesangs weicht in B von der Fassung in A stellenweise ab:

A Z. XVI:



8 so hab wir doch nicht mer

B Z. XVI:



8 so hab wir doch nicht mer,

A Z. XVII:



8 neur klai - ne speys und schwach ge - want

B Z. XVII:



8 neur klai - ne speis und schwachs ge - wand,

A Z. XVIII:



8 und was wir guts bey dem han für - ge - sant

B Z. XVIII:



8 und was wir güts bi dem han für - ge - sant.

3.3.1.2. Metrisch-musikalische Beziehung

Anders als in Kl. 12 unterläuft in Kl. 11 die syntaktische Struktur der Strophen nicht die metrisch-musikalische Dreiteilung. In allen Strophen fallen Stollen- und Satzende zusammen und die formalen Abschnitte werden nicht vom Textverlauf überspielt. Metrum und musikalische Gestaltung der Zeilenenden, die in Kl. 12 dem Vorwärtsdrängen des Textes entgegenstehen, stehen hier in weniger ausgeprägter Spannung zum Text. Meistens wird ein Satz innerhalb von zwei Zeilen zu Ende gebracht. Dabei entspricht jeweils ein inhaltlicher Gedanke einem metrischen Abschnitt:

O snöde werlt,
wie lang ich leib und güt in dir vorslisse,
so find ich dich neur itel swach
mit wort, werk und gepërde;
der untreu bistu also vol,
das ich das ort noch end begreifen kann.

Der Abgesang ist hier sicher nicht als fröhlich-tänzerisch zu verstehen, wenn auch in Strophe fünf von *tanz und spring*, und *kurzweil vil* die Rede ist. Freilich sind die höfischen Unterhaltungsmöglichkeiten hier als leere und trügerische Vergnügungen dargestellt:

Turnier und stich, louff, tanz und spring
Auf einem weiten platz,
mach kurzweil vil, treib hoflich ding,
verdrä dich als ain katz,
und wenn der schimpf all da ergat,
gee wider dar, so vindst ain öde stat.

Besonders die letzten Worte, in denen sich der Festplatz ohne Putz und Trubel als öde Stätte erweist, treten in Verbindung mit der Schlussdehnung und dem melodischen „Ausschlag“ eindringlich hervor. So kann diese Feststellung, die als Mahnung gedacht ist, die Fassade der weltlichen Vergnügungen zu durchschauen, eine dramatische Wirkung entfalten.

In den anderen Strophen hat die rhythmische Gestaltung des Abgesangs jedoch eine andere Funktion. Die inhaltlich-gedankliche Abfolge gestaltet sich in allen Strophen von Kl. 11 nach folgendem Muster:

1. Stollen	2. Stollen	Abgesang
Einführung eines Themas	Konkretisierung Gegensatz	oder Schlussfolgerung
Oberflächlichkeit der Welt	Beispiel: Geld, Mühsal, Ungemach	Menschen streben mit harter Arbeit nach weltlichem Ansehen, haben aber nur wenig Lohn
Es gibt Menschen, die einen in der Not im Stich lassen	Wir sollen nicht Menschen, sondern Gott vertrauen und auf seine Hilfe setzen	Sprecher bemitleidet Menschen, die diese Zusammenhänge nicht durchschauen und der Welt dienen
Es gibt kein erbärmlicheres Geschöpf als den Höfling	Er muss seinem Herrn zuliebe morden und brandschatzen	Der Höfling plagt sich für den Herren ab und darf als höchsten Lohn ein freundliches Wort erwarten

[...]

Es wird also der Gedanke des vorangehenden Teils stets aufgegriffen und weiterentwickelt, so dass hier in den Stollen inhaltliche und formale Gleichheit einander entsprechen und der liedhafte Abgesang noch stärker als in Kl. 12 als Bestätigung oder Schlussfolgerung des Gesagten wahrgenommen wird.

3.3.2. Textanalyse

Kl. 11 gehört zu den von der Forschung eher wenig beachteten Liedern Oswalds. Eine größere Rolle spielt es in LUTZ' schon erwähntem Aufsatz über das „Wahrnehmen der Welt und Ordnen der Dichtung“²⁷⁸ Für Kl. 12 wurde der zahlensymbolische Hintergrund bereits problematisiert. Weil aber LUTZ die These aufstellt, dass Kl. 11 und 12 aufeinander bezogen seien und dass sie überhaupt nur im Zusammenhang richtig verstanden werden können, soll die Auseinandersetzung mit seiner Argumentation an dieser Stelle soll noch etwas weiter geführt werden.

²⁷⁸ Siehe LUTZ 1991.

3.3.2.1. Kl. 11 und Kl. 12 als Einheit?

In beiden Liedern geht es nach LUTZ um die Darstellung rechter und sündhafter Liebe, die sich im ersten Fall im erfüllenden Verzicht auf irdische Frauen für die Heilige Jungfrau und im zweiten Fall in der Bindung an die Welt zeigt, die keine Erfüllung bringt:

Obwohl „das erste eine Absage an die Welt ist und das andere ein Lobpreis der Geliebten, treffen sie sich auch inhaltlich: In beiden geht es – in Oswalds eigenen Worten – um *meine frau*. Doch *meine frau* ist hier die bindende Frau Welt und dort die befreiende Geliebte“²⁷⁹

Er bezieht sich dabei auf die letzte Strophe von Kl. 11, wo es im zweiten Stollen heißt:

Mich wundert mer,
das ich mich nie kund mässen meiner frauen,
die mich so lang betrogen hat
mit grossem ungevellen.
mich hat geplennt mein tummer sin
und nie bekannt, das si mir was gevar

Diese Vermengung von Minnedame und Frau Welt ist allerdings nicht Oswalds Erfindung, sondern ein typisches Merkmal des Frau-Welt-Liedes, für das das

Oszillieren zwischen den literarischen Mustern und Argumentationsschemata von Minnesang auf der einen und sog. Spruchdichtung auf der anderen Seite [...] in besonderem Maße kennzeichnend²⁸⁰

sei. Dabei ist zu beachten, dass die angeführte Stelle der einzige Verweis auf Minne ist, abgesehen von der Frage *was hilft der frauen minne?* (V, 10), die als Teil einer Fragereihung keinesfalls heraussticht.

LUTZ untersucht dabei wie gesagt ausdrücklich nicht die Behandlung dieser auch bei Oswald wiederkehrenden Thematik anhand der beiden Lieder, sondern geht davon aus, dass Kl. 11 und 12 aufeinander bezogen werden sollen:

Zwar ist das eine Lied weltlich, das andere geistlich, aber die Konturen verfließen, da beide dasselbe Problem von verschiedenen Seiten aus angehen und, gerade erst gemeinsam die unauflösbare und überall wirksame Spannung angemessen zu fassen vermögen.²⁸¹

²⁷⁹ LUTZ 1991, S. 47.

²⁸⁰ BENNEWITZ-BEHR 1987, S. 117.

²⁸¹ LUTZ 1991, S. 47.

Als Grund für seine Annahme nennt er, wie bereits erwähnt, die Anordnung der Lieder in der Handschrift B. Für die elfte Position nennt LUTZ den Psalmisten David als Vorbild, dessen Positionierung des entsprechenden Themas auf die elfte Stelle von verschiedenen Autoren als zahlensymbolisch folgerichtig gewertet wird:

Oswald ist nicht der erste, der gerade in einem elften Lied die Untreue der Freunde und damit die falsche Liebe der Menschen als Ursache der Perversion der göttlichen Ordnung anklagt. Er hat sich kein geringeres Vorbild als „David“, der –wenn wir Bedenken folgen -, diese Klage gerade im elften Psalm erhebt, weil die falschen Menschen sich an die Zehnzahl der Gebote nicht halten und weil sie die Gnade des Evangeliums nicht erlangen, für das die Zwölfzahl der Apostel steht. Und Gerhoch sagt, es sei der Büsser David, der im elften Psalm darum bitte, daß die Falschheit der Welt zerstört werde und die Wahrheit der Verheißung erscheine.²⁸²

Neben seinem schon erwähnten Verweis auf musizierpraktische Prinzipien bei der Anlage der Handschriften entgegnet SPICKER den Ausführungen LUTZ, dass eine geistliche Ausrichtung der Handschrift vor allem darauf zurückzuführen sei, dass Geistliche sie angelegt haben. So ließe sich

die Priorität der geistlichen Lieder eben nicht auf eine spezifische Autorschaft Oswald zurückführen. Hat die geistliche Sichtweise prinzipiellen Vorrang, wie Lutz zu Recht anführt, dann betrifft dies nicht nur jeden Autor, sondern ebenso die Schreiber zum Beispiel im Kloster Neustift, dem möglichen Entstehungsort der Handschriften.²⁸³

Sollte die Positionierung eines Liedes über die Falschheit der Welt auf die elfte Stelle also tatsächlich bewusst gewählt worden sein, so kommen als Ausführende doch wohl vor allem die theologisch gebildeten Schreiber in Betracht. Abgesehen davon aber verliert die Idee von einer bewussten Positionierung des Liedes ohnehin an Substanz, wenn man –wie im Fall von Kl. 12 - in ähnlichen Fällen nach Zahlensymbolik sucht. Das Thema Weltabsage wird von Oswald häufiger behandelt. In den Liedern Kl. 1-7 spielt die Mahnung zu gottgefälligem Leben oft eine Rolle und Kl. 9, *O welt, o welt*, ist wie Kl. 11 eine direkte Absage an die trügerischen diesseitigen Freuden. Eine auffällige thematische Besonderheit stellt das elfte Lied in der Handschrift also nicht dar.

Tatsächlich ergibt die Positionierung des Liedes thematisch gesehen viel eher im Zusammenhang mit den vorausgehenden Liedern Kl. 9, *O welt, o welt*, und Kl. 10, *Wenn ich*

²⁸² LUTZ 1991, S. 73.

²⁸³ SPICKER 1997, S. 178.

mein krank vernunft, einen Sinn, denn dort geht es explizit um Weltabsage und die Lieder weisen starke Ähnlichkeiten zu Kl. 11 auf.

Zu diesen Ähnlichkeiten zählt in Kl. 10 zum Beispiel die Geld-Motivik, die Kritik am Streben nach *grosser kurzeweile*, und besonders der Vergleich mit den „vernünftigen“ Tieren.

Eine Parallele in Kl. 9 ist neben der Anrede der Welt zu Beginn auch der Verweis darauf, von der Welt betrogen worden zu sein, wenn man LUTZ‘ Interpretation der *frau* aus Kl. 11 als „Frau Welt“ folgt: *das mich der werlde schein so gar betrogen hat!* (Kl. 9, II, 13).

Gerade die ersten Zeilen der zweiten Strophe Kl. 9, in denen von Reisen und dem Musizieren mit *manger künigin schöne* die Rede ist, lassen wiederum in Hinblick auf Kl. 12 aufhorchen. Auf der Suche nach einem Gegenstück zu Kl. 12 ergäben sich hier mehr Ansatzpunkte als in Kl. 11, zumal in Kl. 9 viel deutlicher vor den Folgen irdischer Liebe gewarnt wird: *„ie grösser lieb, ie merer laid / kompt von den schönen frauen“* (III, 10,11). Überhaupt passt in LUTZ‘ Konzept von zwei Liedern, die „dasselbe Problem von verschiedenen Seiten aus angehen“²⁸⁴, wohl am ehesten Kl. 18 als Gegenstück zu Kl. 12, wo Reisen, musikalische Auftritte und die Liebe zu einer bestimmten Frau keine Erfüllung bringen.

Das alles zeigt, dass sich ohne die Annahme einer bewussten Positionierung der Lieder Kl. 11 und 12 für ihre Zusammengehörigkeit kaum Anhaltspunkte finden lassen. Die Einwände gegen eine solche Annahme wurden bereits mehrfach dargestellt, so dass LUTZ‘ Auffassung der Lieder als Einheit nicht überzeugen kann.

²⁸⁴ LUTZ 1991, S. 47.

3.3.2.2. Inhaltliche Strukturierung, sprachliche Mittel

Obwohl er die Positionierung des Liedes zahlensymbolisch interpretiert, findet LUTZ anders als bei Kl. 12 innerhalb von Kl. 11 keine zahlensymbolischen Zusammenhänge:

In Lied elf ist nun alles anders: In der *frauen* gewinnt gerade die tiefe Unordnung *diser werlt* (110) Gestalt; und die Zahlenordnung fehlt, ja sie ist ersetzt durch deutliche Zeichen einer tiefgreifenden Perversion, durch eine Kette von Tiervergleichen, die bisher so wenig beachtet wurde wie die Zahlen in Lied zwölf.²⁸⁵

Trotzdem erkennt LUTZ in der Form einen „streng symmetrischen“²⁸⁶ Aufbau. In dieser Symmetrie gehörten jeweils zwei Strophen thematisch zusammen: I und VII in der Gegenüberstellung von Welt und Himmelsstadt, II und VI als Opposition von Gottesdienst und Weltendienst, III und V als Darstellung des Hoflebens. Diese Strophenpaare ordneten sich um die als Kernstrophe aufgefasste vierte Strophe, in der sich der Leitgedanke „Zweierlei Liebe“ entfaltet: die rechte Liebe bei den Tieren, die falsche Liebe bei den Menschen, dargestellt am Beispiel der untreuen Freunde.

Oswald nimmt diese Klage zum Anlaß für die Konfrontation von *amor verus*, der *rechte[n] liebe* [...], wie sie nur noch im Tierreich Bestand habe, mit *des menschen lieb* [...], die sich am Beispiel der Freunde als *amor mundanus*, als falsche Liebe, erweist.²⁸⁷

In der folgenden Übersicht ist die Verteilung der bestimmenden inhaltlichen Motive sowie wiederkehrender sprachlicher Mittel aufgezeigt²⁸⁸:

I	II	III	IV	V	VI	VII
Geld	Exemplum: Untreue der Freunde, Geld	Exemplum: höfischer Dienst	Exempla: Untreue der Freunde, Geld; rechte Liebe bei den Tieren	Exemplum: höfischen Vergnü- gungen	Lehre, was zu tun ist	Exemplum: Untreue der Freunde,
	<i>fuchs</i>	<i>vich, esel</i>	<i>Vogelelin und ander tier</i> als	<i>katz</i>	<i>(vich)</i>	

²⁸⁵ LUTZ 1991, S. 59.

²⁸⁶ LUTZ 1991, S. 57.

²⁸⁷ LUTZ 1991, S. 59.

²⁸⁸ Die in Klammern gesetzten Begriffe beziehen sich auf sprachliche Mittel oder inhaltliche Motive, die nicht so ausgeprägt wie in anderen Strophen vorkommen oder weniger ausführlich behandelt werden.

			positive Vorbilder			
				Frage- reihung		Frage- reihung
Anrede			Anrede	Anrede		
	Aufforder- ungen	Aufforder- ungen		Aufforder- ungen	Aufforder- ungen	

Bei genauem Hinsehen wird schnell klar, dass sich LUTZ' Strukturierung des Handlungsablaufes zumindest nicht zwingend ergibt.

Die Strophen V und III einander zuzuordnen, weil in beiden Aspekte des Hoflebens behandelt werden, leuchtet ein. Allerdings fällt andererseits die formale Parallele der Fragereihungen zwischen den Strophen V und VII auf. Strophe II passt inhaltlich viel eher zu Strophe IV als zu Strophe VI. In beiden ist ausführlich davon die Rede, dass man im Ernstfall auf die Unterstützung der Freunde nicht zählen kann und dass des *menschen lieb* vor allem auf die *gab* gerichtet ist. Strophe VI hingegen nimmt bei genauer Betrachtung eine Sonderstellung ein, denn hier wird nicht das Weltleben anhand von Beispielen dargestellt, sondern nur belehrt, wie man sein Leben vernünftig, das heißt gottgefällig gestalten kann.

Wie schon angedeutet ist der Text geprägt von rhetorischen Gestaltungsmitteln, vor allem von Reihungen und Wiederholungen sprachlicher Figuren. Ein augenfälliges Beispiel sind die Fragehäufungen, die auch als ganze Figur wiederholt werden. Sie kommen zuerst in Strophe V, dann in Strophe VII vor:

V, 7-10

Was hilft mein gier
zu grossem güt und nach der eren geude?
was hilft mich silber oder gold?
was hilft der frauen minne

VII, 4-6

wo sind mein freund, gesellen?
wo sein mein eldern, vordern hin?
wo sein wir all neur uber hundert jar?

Hier greift Oswald den in Predigt und lehrhafter Dichtung gängigen Ubi-sunt-Topos auf. Fragereihungen an sich verwendet Oswald auch in anderen Liedern. In der zweiten Strophe von Kl. 9 wird wie der fünften Strophe von Kl. 11 nach dem Muster „Was hilft...“ (siehe oben) gereiht:

Kl 9, Strophe II, 1-12:

Was hilft mich nun mein raisen fremder lande
in manig küngrich, das mir ist bekande,
was hilft mein tichten und gesangk
von manger künigin schöne?
Was hilft mich manig klughait fremder sinne,
seid ich bin worden gar zu ainem kinde,
und mir entweckt mang swër gedanck
vil zäherlicher döne?
Was hilft mich silder oder gold,
seid ich mir selber seldom hold
mag werden wol von herzen?

In Strophe III, im zweiten Stollen, werden Aufforderungen aneinander gereiht, die ebenfalls von syntaktischer Parallelität bestimmt sind:

Reit, slach und stich
zuck, raub und brenn; den menschen tü nicht sparen
nim ross und wagen, henn und han,
gen niemant tü dich naigen

Die Reihung von Aufforderungen selbst ist wiederum eines der sprachlichen Mittel, die häufiger verwendet werden. Die „Ratschläge“ zum Leben im Dienst bei einem Fürsten aus der dritten Strophe haben eine Parallele in der fünften Strophe, wo es um das Hofleben geht:

V, 13-18

Turnier und stich, louff, tanz und spring
auf einem weiten platz,
mach kurzweil vil, treib hoflich ding,
verdrä dich als ain katz,

Die Fragereihung in der fünften Strophe funktioniert aber auch noch als Mittel, um eine konkrete Aussage hinauszuzögern - eine rhetorische Taktik, die Oswald gern anwendet, wie die vorausgehenden Analysen gezeigt haben. Schon der erste Stollen ist nach einem solchen Prinzip aufgebaut. Der syntaktische Rahmen ist sehr weit gespannt, so dass der Zuhörer erst in der letzten Zeile erfährt, dass Verdruss das Ergebnis eines Lebens nach irdischen Möglichkeiten ist:

Und solt ich mir
erwünschen gar nach meines herzen freude
ain leben selber, wie ich wolt,
mit hilf aller maister sinne,
so künd ichs doch bedencken nicht,
oder ich müsst die leng vordriessen darinn han.

Nach diesem ersten Anlauf, der ja genaugenommen nichts Konkretes erbracht hat, folgt also die Aneinanderreihung von Fragen nach dem Motto „Was bringt es mir?“. Selbst Aussagen wie in Zeile 11 und 12 „Weltliche Freude vergeht schnell und ich weiß, dass ich nicht ewig auf dieser Welt bin“ werden in eine Frage integriert, so dass die generelle Offenheit bestehen bleibt. Erst im Abgesang wird dann die allgemeine Feststellung aus dem ersten Stollen, dass das weltliche Streben nichts bringe, anhand eines Beispiels konkretisiert.

In Strophe VII fällt der parallele Beginn der Stollen auf: *Mich wundert ser / Mich wundert mer*, in der ersten Strophe die grammatikalisch gleichen Vorhaltungen an die Welt: *der untreu **bistu** also vol; Falsch bösen gelt / **fürstu** luglich; so **ringstu** nach der helle hal*.

Mehrmals kommen direkte Anreden am Strophenbeginn vor, mal als Anklage: *O snöde werlt* (I, 1); mal als Apostrophe: *Ir vogelein* (IV, 1); mal an das Publikum: *Ach freunt, gesell* (V, 1). Reihung, Hinauszögerung und syntaktische Parallelität erweisen sich also auch hier als wichtige Arbeitsmittel der Textgestaltung bei Oswald.

Ein weiteres Stilmittel in Kl. 11 ist der Wechsel der „Sprechrichtung“. Der Sprecher, der als mahndend-belehrender Prediger auftritt, wechselt mehrfach zwischen direktem Anreden der Welt, schilderndem Erzählen und der Ansprache an die *freunt, gesell*. Dies verleiht der Rede stellenweise eine hohe Eindringlichkeit und wird von Oswald häufig verwendet, etwa in Kl. 1 oder Kl. 6.

Insgesamt stützt hier der rhetorische Schmuck mit den ausladenden Reihungen den gelehrten Charakter des Liedes, der sich auch in den inhaltlichen Bezügen zur lehrhaften Literatur des Mittelalters ausdrückt, wie im Folgenden gezeigt wird.

3.3.2.3. Themen und Motive in Kl. 11 in Bezug zur religiösen Lyrik des Spätmittelalters und anderen religiösen Liedern Oswalds

Zunächst erfolgt wieder ein Überblick über den inhaltlichen Aufbau des Liedes:

	1. Stollen	2. Stollen	Abgesang
I	Der Sänger redet die Welt an und hält ihr ihre Schwäche und Untreue vor.	Er nennt als Beispiele dafür das Geld, dass sie <i>luglich, truglichen</i> fließt, sowie Mühsal und Ungemach, die auf den Menschen lasten.	Die Menschen streben mit harter Arbeit nach weltlichem Ansehen, haben aber nur wenig Lohn
II	Es gibt viele Menschen, die in guten Zeiten Treue versprechen, einen dann aber in der Not im Stich lassen; konkret: wenn man <i>mit armüt</i> zu ihnen kommt.	Wir sollen nicht Menschen, sondern Gott vertrauen und auf seine Hilfe setzen	Der Sprecher bemitleidet Menschen, die diese Zusammenhänge nicht durchschauen und der Welt dienen
III	Es gibt kein erbärmlicheres Geschöpf, <i>kain ermer vich under allen tieren</i> als den Höfling.	Er muss seinem Herrn zuliebe morden und brandschatzen, was ein Esel nicht täte.	Der Höfling plagt sich für den Herren ab und darf als höchsten Lohn ein freundliches Wort erwarten.
IV	Vögel und andere Tiere leben vorbildlich zusammen. Sie stehen auch in der Not zueinander.	Die <i>freunde mein</i> dagegen helfen ihm nicht.	Menschliche Liebe richtet sich eher auf den Besitz einer Person. Selbst die Kinder haben es nur auf das Erbe abgesehen.
V	Ein wirklich gutes Leben kann sich der Sänger gar nicht ausdenken.	Was bringen Gier nach Reichtum und die Liebe zu Frauen?	Die weltlichen Freuden sind vergänglich. Beispiel: der Turnier- und Festplatz ist am nächsten Tag eine <i>öde stat</i> .
VI	Der Sänger wendet sich an die Zuhörer und rät eindringlich, Gott zu dienen und sich die Welt „nicht schmecken zu lassen“	Die Menschen sollen sich durch Leid und Unglück nicht vom guten Weg abbringen lassen, sondern das Leid als Gnade Gottes begreifen.	Wer sich an die ungezügelten Leidenschaften bindet, gleicht einem Tier, wem Gott Vernunft verliehen hat und sich in Bedrängnis <i>weislich</i> verhält, besitzt höchste Würde.
VII	Der Sänger wundert sich, dass die Menschen auf das Diesseits bauen, obwohl sie doch sehen, dass es ins Leere führt. Wo sind schließlich all	Der Sänger wundert sich noch mehr über sich selbst, dass er sich seiner <i>frauen</i> nicht enthalten konnte, die ihn <i>so lang betrogen</i>	In der Welt bauen wir auf Vergängliches. Der Sänger ruft die Zuhörer auf, Besitz <i>dort</i> , im Himmelreich anzuhäufen, wo er ewig

	die Großen von früher und wo werden wir in hundert Jahren sein?	<i>hat mit grossem ungevellen.</i> Sein Unverstand hat ihn geblendet, so dass er nicht erkannte, dass sie für sein Seelenheil eine Gefahr darstellte.	Bestand haben wird.
--	---	---	---------------------

Der Sänger dieses Liedes tritt wie gesagt mit einer sowohl eindringlichen als auch kunstvollen Rede vor sein Publikum und wendet sich zunächst direkt mit einer Anklage an die „Welt“:

O snöde werlt,
wie lang ich leib und güt in dir vorslisse
so vind ich dich neur itel swach
mit wort, werk und gepërde;
der untreu bistu also vol,
das ich das ort noch end begreifen kann.

Leib und güt nehmen Schaden in der Welt, denn das Streben nach Besitz und Ehre ist ein täglicher, mühevoller Kampf, bei dem schließlich nicht viel herauskommt; *neur klaine speis und swachs gewand*, / *und was wir güts bi dem han fürgesant*. Diese Zustände sollen die *tummen frauen und ouch man* beklagen.

Die in der ersten Strophe formulierte These des „Predigers“ lautet, dass die Welt ihre Versprechungen nicht einlösen könne. Je länger er *leib und güt* in ihr verschleibe, finde er sie „schwach“ und „untreu“. Er konkretisiert, woran er diese Kritik festmacht:

Falsch bösen gelt
fürstu luglich, truglichen gar zu flisse.
mit mü und arbeit, ungemach
und groblichem gevërde,
so ringst nach der helle hal.

Man muss sich im Leben abplagen, muss sich unablässig anstrengen, *tag und nacht / nach güt und wertlich er* streben, aber der Gewinn fällt enttäuschend aus: *neur klaine speis und swachs gewand / und was wir güts bi dem han fürgesant*.

Mit dem *Falsch bösen gelt* und dem mehrfachen Verweis auf das *güt* wird ein zentrales Thema des Liedes und ein häufiges Motiv der Weltabsage bei Oswald überhaupt eingeführt.

Im ersten Exempel, in der zweiten Strophe, wird dieses Thema mit einem weiteren wichtigen Gedanken verbunden, der Untreue der Freunde:

Viel mancher spricht,
in rechter treu so ich in allzeit vinden
mit leib und güt zu meim gebot
vest ewiklichen stēte.
köm ich mit armüt in sein haus,
er wolt, ich wër ain fuxs in ainem hag.

Die Beispiele, bei denen der Sänger anscheinend eigene Erfahrungen schildert, bilden dabei einen interessanten Gegensatz zu Kl. 9, in der es aus dem Blickwinkel der Besitzenden heißt:

Kl. 9, III, 5-8:

Hatt ainer güt, zwar des bedarf er hüten,
ie grösser er, ie merer toben un wüten;
der Neithart liess aim nicht ain fesen,
köm neur ain ungewitter

Auch in anderen Liedern, etwa in Kl. 6 oder in der sechsten Strophe von Kl. 10 erscheint der Gedanke, dass es den Menschen stets eher *umb das güt* ihrer Freunde geht, als dass ihnen an deren Wohlfahrt gelegen ist:

Kl. 10, VI, 11

e das ain grober tralle
lit ellen, armüt, als vil mancher weiser tüt,
er lies ee all sein freund hie sterben umb das güt,
ob im da von wurd sein gedens,
da mit er lebt in schalle

Auf jeden Fall muss man den Mitmenschen misstrauen: *Klain zuversicht / wir haben sollen zu des Adams kindern / neur dienen aim, der haisset got.*

Schließlich wird in dieser Strophe ein weiteres Thema, das das Lied durchzieht, eingeführt; der Gedanke, dass das weltliche Leben unvernünftig ist. Es heißt auch in der sechsten Strophe, dass der, *dem got hie verlihen hat / fünf sinn vernünftiklich* seiner Würde gemäß auf Gott setzten wird, wenn auch dieser Weg beschwerlich sei. In Strophe II wird das Durchblicken des schönen Scheins der Welt als eine intellektuelle Leistung beschrieben, die man erbringen muss, um dann daraus die richtigen Schlüsse zu ziehen:

Ach, mir erbarmt manger güter man
[...]
Der da nit recht bedenken kann,
wie gar es ist ain rouch
der werlde dienst mit grosser not

Das nächste Exempel bezieht sich auf den *hofemann*. An seinem Beispiel wird erneut geschildert, dass die Versprechungen der Welt, für die man große Mühen auf sich nimmt, am Ende nicht eingelöst werden. So plagt sich der Höfling im Dienst seines Fürsten um den Verdienst eines „guten Wortes“, wie es den Zeilen 7-18 der dritten Strophe heißt:

Reit, slach und stich,
zuck, raub und brenn, den menschen tü nicht sparen,
nim ross und wagen, henn und han,
gen niemand tü dich naigen;
gedenck, dein herr der wird dir hold,
wenn er von dir sicht sölche stampanei.
[...]
Sprech er zu dir ain freuntlich wort,
das nemst du für des himel fürsten hort.

Diese Darstellung des Höflings verbindet GOHEEN mit Hugo von Trimbergs *Renner*; dort erscheine „Oswalds raubender und mordender hofeman [...] als verachteter Schildknecht, der im Dienst des Hofes steht“²⁸⁹.

Hierin ist auch eine Kritik am Fürsten enthalten. Darauf wird im Zusammenhang mit Kl. 95 ausführlicher eingegangen werden. An dieser Stelle ist vor allem wichtig, dass das falsche Leben wieder mit dem Aspekt der Unvernunft verbunden wird, und zwar im Zusammenhang mit einem weiteren bestimmenden Motiv, dem Tiervergleich. So heißt es über den höfischen Dienst zu Beginn der Strophe:

Kain ermer vich
Under allen tieren kund ich nie ervaren,
neur aines, haisst ain hofeman,
[...]
das têt ain esel nicht, und wer er frei.

Immer wieder tauchen solche Vergleiche mit Tieren auf. In der vierten Strophe kommt es zu einer deutlichen Gegenüberstellung von Tieren als Vorbild für ein vernünftiges, Gott wohlgefälliges Leben und den schlechten Menschen. Wie zuvor wird hier an der menschlichen

²⁸⁹ GOHEEN 1989, S. 14.

Liebe (im Sinne des menschlichen Miteinanders, nicht der romantischen Liebe) kritisiert, dass bei Menschen die Verbundenheit an die *hoffnung auf das güt* geknüpft ist. Während die Tiere *in nöten [...] bei ainander bleiben stän*, gilt für die Menschen:

IV/13-18

Des menschen lieb wer gar enwicht,
die ains dem andern tüt,
hett wir der gab nit zuversicht
und hoffnung auf das güt
mein aigen kind gewunn vordriess,
wesst es die leng von mir nicht seinen geniess

Genau so wird in Kl. 10 das gute Beispiel der Tiere mit der Lieblosigkeit der Menschen konkretisiert:

Kl. 10, VI/5-15:

Ain vich begert nicht mer, wann es verbrauchet,
nach seiner art natürlichen verslauchet.
so tü wir gleich der wetter gens,
die töglich wasser snallet.
Kain tier bitt seins geleichem tod,
ains hilft dem andern in der not;
e das ain grober tralle
lit ellend, armüt, als vil mancher weiser tüt,
er lies ee all sein freund hie sterben umb das güt,
ob im da von wurd sein gedens,
damit er lebt in schalle. ²⁹⁰

Andererseits werden Tiervergleiche auch als Ausdruck dafür gewählt, wie würdelos sich die Menschen verhalten; wie später in Strophe V, 16; *verdrä dich als ain katz*, und weiterhin in Strophe VI, Zeile 12 und 13: *Wer sich den zoren binden lat, / der gleicht sich ainem vich*.

Die Tiervergleiche, die den Text so stark prägen, stützen so den Vernunft-Gedanken. Der Mensch, der sich im weltlichen Treiben verliert und seine Würde verliert, verhält sich wie ein unvernünftiges Tier oder noch dümmer. LUTZ²⁹¹ verweist auf den biblischen Ursprung dieser Idee, und zwar im 48. Psalm: *Et homo, cum in honore esset, non intellexit comparatus est immentis insipientibus et similis factus est illis* (EÜ Ps 48, 13)²⁹². Er verweist ebenfalls auf die

²⁹⁰ Aufhorchen lässt der Gedanke, dass es zum gottgefälligen Leben gehört, unter seinesgleichen zu bleiben: *gleich kiest sein geleichem, / gemahel sein gemähelein*. Diese Auffassung drückt Oswald öfter im Rahmen von Ständelehre oder -kritik aus; in Kl. 113 ebenfalls als Vogelmetapher. Siehe: WELLMANN 1974, S. 332-343.

²⁹¹ Siehe LUTZ 1991, S. 61.

²⁹² EÜ: *Der Mensch bleibt nicht in seiner Pracht; / er gleicht dem Vieh, das verstummt*.

Verbreitung dieses Themas in der volkssprachlichen Literatur des Mittelalters²⁹³, sowie auf eine entsprechende Darstellungstradition in der bildenden Kunst.

Der Gedanke, dass Menschen durch sündhaftes oder auch ungesetzliches Verhalten zum Tierischen absteigen sowie die Herleitung der gesellschaftlichen Ordnung aus Organisationsformen des Tierreichs, gehören dabei zum zeitgenössischen politisch-theologischen Gedankengut. Wie Udo FRIEDRICH in seiner Arbeit zu „Menschentier und Tiermensch“²⁹⁴ darlegt, beschreiben die Kirchenväter „die Folgen des Sündenfalls immer wieder als Verwilderungsprozeß“²⁹⁵. Der gefallene Mensch degeneriere demnach zum Tier.²⁹⁶ Gleichzeitig habe sich die Gesellschaft an natürlichen, gottgeschaffenen Ordnungssystemen zu orientieren, etwa am Kosmos oder auch an der Fauna. Eine gute politische Ordnung ahme „in der Natur vorfindliche, hierarchisch strukturierte Modelle nach, z.B. Tiersozietäten, wie sie Bienen und Ameisen bilden“²⁹⁷. Vor diesem gedanklichen Hintergrund ist der Verweis auf *die vogelein / und andre tier* zu verstehen, die stets, *gleich kiest sein gleichen*, innerhalb ihrer sozialen Gruppen bleiben, interessant.

Ein weiterer Aspekt dieser politischen Tiermotivik ist das Bild vom Fürsten als Hirten seiner Untertanen,²⁹⁸ wie es Oswald in Kl. 115²⁹⁹ verarbeitet:

Kl. 115, II, 16-19:

Awe dem armen lemblin, das
Ain wolf zu ainem herren hat,
Auch ist dem wolf vil lützel bas,
so auch ain bün über in ergat.

In der Kontrastierung der harmonischen Tiergesellschaft mit den lieblosen und habgierigen Menschen in der vierten Strophe von Kl. 11 werden also zwei wichtige Motive des Liedes miteinander kombiniert.

Die fünfte Strophe bringt erneut den nun schon bekannten Gedanken, dass das weltliche Streben keine Erfüllung bringt, diesmal konkret am Beispiel der Leere der höfischen Vergnügungen:

²⁹³ Siehe LUTZ 1991, Anmerkung 75.

²⁹⁴ FRIEDRICH 2009.

²⁹⁵ FRIEDRICH 2009, S. 147.

²⁹⁶ FRIEDRICH 2009, S. 148.

²⁹⁷ FRIEDRICH 2009, S. 150.

²⁹⁸ Siehe FRIEDRICH 2009, S. 145-190.

²⁹⁹ Siehe auch GOHEEN 1989, S. 6/7.

Turnier und stich, louff, tanz und spring
auf ainem weitem platz,
mach kurzweil vil, treib hoflich ding,
verdrä dich als ain katz,
und wenn der schimpf all da ergat,
gee wider dar, so vindst ain öde stat.

Allerdings erfolgt, wie oben beschrieben, eine lange rednerische Vorbereitung.

In der sechsten Strophe wird kein Exempel aufgezeigt. Hier zeichnet der Prediger die Alternative zum Dienst an der Welt. Er ermahnt den Zuhörer, Gott mit ganzem Herzen zu dienen und nicht auf die Welt herein zu fallen: *lass dir die werlt nicht smecken* (VI, 4). Auch der Abgesang der zweiten Strophe bringt schon ernste Ratschläge: *darab so nim dir ainen graus / und hoff zu dem, der dir gehelfen mag*; aber der Aufgesang in Strophe VI ist beinahe ausschließlich von guten Ratschlägen bestimmt:

Ach freund, gesell,
du zweifel nicht, was ich dir hie wil sagen,
dien got von ganzem herzen dein,
lass dir die werlt nicht smecken,
aus irem lust mach dir ain spot,
so hastu freude hie und dort genüg.
Kain ungevell
las dich beküern, das dich mach verzagen
kain trübsail las dir pringen pein
[...]

Solche „Ratgeberstrophen“ sind ebenso wie die bereits aufgezeigten inhaltlichen Motive fester Bestandteil in Oswalds Weltabsageliedern. Zum Vergleich die siebte Strophe von Kl. 10:

Freund, wiltu weisshait, tugent an dich breisen,
das la dich elend, armüt und erweisen.
dein wilde mag wol werden zam,
bistus von gütem Diemütigkeit und erenst selden meide,
las hoffart, bis gedulidig, leb an neide,
so werden all dein veinde lam
dort in der helle flamme.
Frid trag in deines herzen grund,
das du von rach icht werst enzunt,
wenig red, ain nutzes sweigen.
los, frag, was du von güten sachen ierre gast,
trau nicht der werlt, ir wandel tün ist neu rain plast.
Hoffnung zu got dich nicht enscham,
so mag dir freude naigen.

Auch in der dritten Strophe von Kl. 4 werden solche Hinweise aufgelistet, die allerdings weniger die demütige Haltung betreffen als konkrete asketische Übungen. So heißt es zum Beispiel man solle *auf baren knien* die Passion betrachten, dabei aber nicht übertreiben: *och halt darinn ain mass*. Auffällig ist die 13. Zeile der Strophe, genau genommen die Wortgruppe *armüt, frost und hitz*, die in der Passion Kl. 111 eine wörtliche Parallele hat. SCHWOB verweist im Zusammenhang mit den Anleitungen zur Askese in Kl. 4 auf die zeitgenössische katechetische Gebrauchsliteratur. Oswald greife „auf die von der Kirche immer wieder – auch heute noch empfohlenen ‚Bußwerke der Abtötung‘, insbesondere des biblischen Wachens, des Fastens und Betens zurück“³⁰⁰. Das 15. Jahrhundert bringt eine Blüte dieser Literatur und Oswald stellt nicht nur mit den „Ratgeberstrophen“, sondern zum Beispiel auch mit seinem Beichtlied Kl. 39 seine Kenntnis dieser Literatur unter Beweis.

In der letzten Strophe fasst der Prediger das Gesagte zusammen:

VII, 13-18:

Wir pauen hoch auf ainen tant
 An heusern, vesten zier,
 und tät doch gar ain schlechte wand,
 die lenger werdt dann wir.
 volg, brüder, swester, arm und reich,
 pau dort ain sloss, das dich werdt ewikleich.

Zu Beginn der Strophe verlässt er kurz die Rolle des Belehrenden und gliedert sich in die Gemeinde der Zuhörenden ein, wenn er sich schlussfolgernd wundert, wie „wir“ auf den trügerischen Glanz der Welt hereinfallen können, wo doch deutlich zu sehen ist, *wie es ergät*. Im zweiten Stollen bringt er sich wieder selbst als Exempel ein, wenn er eine noch größere Verwunderung darüber ausdrückt, dass er sich *seiner frauen* nicht enthalten konnte. Dies führt er im Abgesang wieder auf Unvernunft; auf seinen *tumme[n] sin* zurück, der ihn geblendet hat. Auch zu dieser Strophe gibt es eine Parallele. So fragt sich auch in Kl. 24 der Sänger, warum er sein Leben nicht vernünftiger gestalte:

Kl. 24, II, 11-13

so nimt nicht immer wunder,
 wes ich mich selber zeich,
 das ich mein tödlich leben
 hie büsslich nicht vertreib

³⁰⁰ SCHWOB 1979, S. 154. Siehe auch: SOWINSKI 1971.

Bei dem Verweis auf die Frau, mit der der Sänger seine Lebenszeit vertan habe, liegt der Gedanke nahe, dass hier wieder von der ehemaligen Geliebten die Rede ist, die aus Kl. 1 bekannt ist. Dort wird die Beziehung als sündhafte Affäre beschrieben, die 13 ½ Jahre gedauert habe, eine Zeitspanne, die ebenfalls in Kl. 9 für eine unfromme Lebensphase angegeben wird. LUTZ verweist aber auf einen anderen möglichen Bezugspunkt. So sei bei Oswald die Kenntnis einer Darstellungsweise vorauszusetzen, die im 14. Jahrhundert einsetzt und die Vertierung des Menschen mit der Figur der Frau Welt verbindet, wobei diese mit der *mala mulier* gleichgesetzt wird³⁰¹:

[D]ie verführerische Macht der Welt, des Bösen, unterscheidet sich allein durch ihre Größe und die Flügel von einer wirklichen Frau. Die Konzentration auf das Weib, die meretrix, die *mala mulier* der klerikalen Tradition, darf selbstverständlich nicht einfach als Reduktion der Sündigkeit des Menschen auf die *luxuria* allein verstanden werden: Die Hurerei ist Sünde, aber zugleich – und das ist wichtiger noch – macht sie das illegitime Verhältnis der Menschen, der Kinder Gottes, zur Welt und zum Teufel selbst per analogiam einsichtig und nachvollziehbar. Frau Welt und die *mala mulier* sind eins.³⁰²

Diese Ineinssetzung der beiden Figuren sieht Lutz auch im zweiten Stollen der letzten Strophe von Kl. 11 verwirklicht: *das ich mich nie kund mässen meiner frauen*. Oswald greift also eine traditionelle Verbindung der Motive Vertierung und Frau Welt/*mala mulier* auf.

3.3.3. Fazit

In Kl. 11 wird die Melodie von *In frankereich* sinnvoll dem neuen Text zugeordnet.

Die von LUTZ vorgestellte These einer gegenseitigen Bezugnahme der Lieder Kl. 11 und 12 und eines streng symmetrischen Aufbaus von Kl. 11 konnte nicht bestätigt werden.

Oswald stellt sich mit Kl. 11 in die Tradition der (lehrhaften) Dichtung des Mittelalters, indem er wichtige Motive dieser Literatur aufgreift. Er setzt rhetorische Mittel kunstvoll ein.

Es zeigt sich, dass bestimmte Motive immer wieder in Oswalds Liedern verarbeitet werden. Er scheint geradezu über einen Baukasten mit rhetorischen Mitteln, inhaltlichen Motiven und Wortgruppen zu verfügen, auf die als vielseitig kombinierbare und flexibel einsetzbare Textbausteine funktionieren – ähnlich wie die Vierttonformeln für seine Melodien.

³⁰¹ In Bezug auf eine Darstellung in einer süddeutschen spätmittelalterlichen Sammelhandschrift: Rom, Biblioteca Casanatense, cod. 1404, fol. 2^v.

³⁰² LUTZ 1991, S. 69.

3.4. Kl. 95

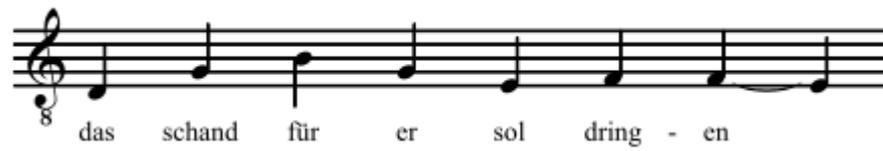
3.4.1. Metrisch-musikalische Beziehungen in Kl. 95³⁰³

O rai - ner got
gnad tu - gent hoch, der bar - mung tief - fer grün - de
ain doc - tor al - ler weis - hait scharpf
ain lo - ner güt - ter ding - e
ain re - cher bö - ser wer - che macht
ge - wal - tik - lich ain herr der mäch - ti - kait
Ich klag den spot
den du ver - traist in di - ser werl - de sün - de.

³⁰³ Die Edition folgt BRUNNER/WACHINGER 2007, S. 252-259.



ach, frum - mer, klag, wenn du sein darf



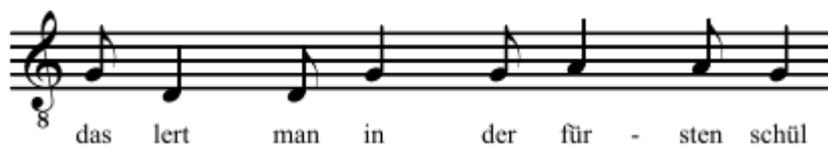
das schand für er sol dring - en



und recht durch un - recht wirt ver - kart



wer das - selb kan, der dunckt sich des ge - mait.



das lert man in der für - sten schül



seid ich es recht be - denck,



dar - umb so dringt da mang - er stül



für al - le tisch und benck



der bil - lich wol ain scha - mel wer



wenn man im re - chen solt der e - ren - swer.

Wie in Kl. 11 entsprechen die syntaktischen Abschnitte den formalen Teilen. Mit Kl. 12 besteht eine Ähnlichkeit in dem Sinne, dass auch hier ein „Überraschungseffekt“ eintritt. So beginnt das Lied als Lobpreis Gottes mit der Aufzählung seiner Tugenden:

O rainer got,
Gnad, tugent hoch, der barmung tieffer gründe,
ain doctor aller weishait scharpf,
ain loner gütter dinge,
ain recher böser werche macht,
gewaltiklich ain herr der mächtikait

entpuppt sich dann aber – wobei die Pointe wieder durch das Eingangsmelisma hinausgezögert wird - als Klage über die sündhafte Welt: *Ich klag den spot / den du vertraist in dieser werlde sünde.*

Ansonsten wirken Text und Melodie aber ähnlich zusammen wie in Kl. 11.

Abschließend kann zur musikalischen Gestaltung der Lieder Kl. 11, 12 und 95 gesagt werden, dass dieselbe Melodie mit unterschiedlichen Texten durchaus auf sinnvolle und eindrucksvolle Weise zusammenwirken kann. Den vorhandenen Mitteln werden dabei verschiedene Funktionen zugewiesen. So können Zeilenendmelismen die Schlusswirkung der Zeilen verstärken oder, wenn sie die syntaktische Struktur unterlaufen wie in Kl. 12, Spannung erzeugen. Das Eingangsmelisma kann als melodische Wiedergabe des Seufzers im Text funktionieren oder als Mittel der Verzögerung eingesetzt werden. Anhand dieser drei Lieder wird also deutlich, dass Oswald einen Ton nicht als eine Art Schablone benutzt, in die verschiedene Texte hineingepresst werden, sondern bei neuen Textunterlegungen die musikalischen Mittel geschickt umdeutet.

3.4.2. Text

Viel eher als beim Vergleich mit Kl. 12 stellt sich der Gedanke an eine Verbindung bei der Gegenüberstellung des Liedes Kl. 11 mit Kl. 95, *O rainer got* ein. Zumindest lassen sich die Anfänge der Lieder, zumal sie die auf die gleiche Melodie gesungen werden, gut als Gegenstücke lesen. Den anklagenden Worten, die an die Welt gerichtet sind, entspricht in Kl. 95 das Lob Gottes:

O rainer got,
 gnad, tugend hoch, der barmung tieffer gründe,
 ain doctor aller weishait scharpf,
 ain loner gütter dinge,
 ain recher böser werche macht,
 gewaltiklich ain herr der mächtigkait.

Allerdings gilt dies tatsächlich nur für den Liedbeginn. In Kl. 95 werden zwar auch die Zustände *in dieser werlt* kritisiert, aber dies geschieht weniger wie in Kl. 11 als eindringliche Rede, sondern eher als gelehrte Betrachtung und der thematische Ansatzpunkt ist auch nicht derselbe. Hier eine Übersicht des Textverlaufs:

Strophe	1. Stollen	2. Stollen	3. Stollen
I	Lob Gottes	Der Sänger beklagt, dass Gott in der Welt verspottet wird, indem Schande in Ehre und Recht in Unrecht verkehrt werden.	Die Fürsten sind die Vorbilder für diese Praxis, wo nicht der ehrenhafteste das höchste Ansehen genießt.
II	Exempel von den drei Tieren: Zwei (Ehre und Treue) werden selten gejagt, einem, der Falschheit, wird nie Ruhe gelassen. Der Sänger aber bevorzugt die ersten für aller <i>werlde schatz</i> .	Nach dem Tod wird der Mensch ohne große Ehrfurcht begraben. Im Jenseits wird sein Name genannt und seine Schuld festgestellt. War er im irdischen Leben der Falschheit ergeben, kommt er in die Hölle. ³⁰⁴	Dort ist er in der großen Gesellschaft derer, die auf Erden mit ihrem <i>falschen spil</i> Gottes Huld verloren haben.
III	Exempel von den Tieren: Treu und Ehr (entsprechend Str. II)	Die erkennen schnell, wer zu ihnen passt. Ist er ehrlos und von	Wer sich aber ehrenhaft verhält und Gutes tut, dem vergilt

	wollen im Wald beieinander wohnen. Genauso suchen sich <i>bös und falsch</i> , um zusammen zu sein. Das kann man auch bei den Herrschenden beobachten:	schlechtem Lebenswandel, so ist er willkommen, ein Frommer dagegen nicht.	es Gott mit einem <i>vil güt wort</i> , das besser ist als der größte Reichtum.
--	--	---	---

Wieder handelt es sich um eine Predigt oder Ansprache, bei der die vorangestellte These anhand von Beispielen belegt wird. Diesmal sind diese Beispiele aber nicht als Exempel, sondern als Gleichnisse gestaltet.

Der zentrale Gedanke des Liedes lautet, dass Treue und Ehre im Diesseits nicht hoch angesehen sind und dass die Fürsten diesen schlechten Lebenswandel vorleben. Wer aber die Folgen für das Jenseits bedenkt und auf die zweifelhafte Anerkennung der weltlichen Herren verzichtet, wird von Gott mit der ewigen Seligkeit belohnt.

Wenn der Sänger von *dieser werlde sünde* spricht, zielt dies nicht auf das Diesseits an sich, sondern auf die höfische Welt und ihre Normen; es handelt sich bei Kl. 95 nicht um ein Weltabsagelied. Das ist auch daran zu erkennen, dass im Verlauf des gesamten Liedes der Gegensatz von *er* und *falsch* dargestellt und die in Oswalds Weltabsageliedern unverzichtbare *avaritia* keine Rolle spielt. So wird als *diser werlde sünde* beschrieben:

I, 9-11

das schand für er sol dringen,
und recht durch unrecht wirt verkart;
wer dasselb kann, der dunckt sich des gemait.

Schließlich heißt es im Abgesang der ersten Strophe, dass die Verkehrung von Recht in Unrecht *in der fürsten schül* gelehrt werde, denn am Hof genieße so mancher das höchste Ansehen, der es charakterlich zumindest nicht verdiene. Diese Aussage wird in einem originellen Vergleich mit mehr oder weniger edlen Möbelstücken ausgedrückt:

I, 13-18:

Das lert man inn der fürsten schül,
seid ich es reht bedenck,
darumb so dringt da manger stül
für alle tisch und benck,
der billich wol ain schamel wër,
wenn man im rechen solt der eren swër.

Der Spott über die „Schemel“ wird dabei in der tänzerischen Melodie des Abgesangs besonders gut transportiert.

Anders als in Weltabsageliedern, wo das Hofleben an sich problematisiert wird, geht es also hier um die Einhaltung spezifisch ständischer Normen. Vor diesem thematischen Hintergrund erklärt sich die Jagdmetaphorik³⁰⁵, von der die *bîspele* geprägt sind, denn „[b]is in die Neuzeit hinein repräsentiert die Jagd eine spezifisch feudale Form von Auseinandersetzung mit der Natur und damit von adeliger Identitätsstiftung“³⁰⁶, wie FRIEDRICH darlegt. Als solch ein feudales Vergnügen erscheint die Jagd in Oswalds Lied Kl. 52, *Wolauff, gesell! wer jagen well*. Neben der Funktion, soziale Differenz herzustellen, verdeutliche die Jagd aber auch die größere Nähe des adeligen Mannes zum Animalischen, während Kleriker und Bauern durch ihre landwirtschaftliche und kulturelle Tätigkeit sich eher von der wilden Natur entfernen:

Die Jagd aber bringt den Adeligen nicht nur in eine rationale Haltung gegenüber dem Tier. Es gehört zu den Spezifika der Jagd als Medium feudaler Identitätsbildung, daß sie auch die Nähe zum Tier befördert. Jagdszenen sind vielfach Orte der Transgression; vom Leben zum Tod, von der Kultur zur Wildheit, von der rationalen Kontrolle zur Animalisierung.³⁰⁷

Der Aspekt des Übergangs ist besonders interessant im Zusammenhang von Jagdmetaphorik in geistlichen Liedern, wo der Mensch anders als in Kl. 95 für gewöhnlich eher als Beute auftritt. Oswald verwendet zum Beispiel das Motiv der Schlinge in Kl. 1 oder lässt ein eine hungrige Bestie erscheinen wie in Kl. 6. In diesen Liedern geht es in der Tat in mehrfacher Hinsicht um Übergang: vom Leben zum Tod im physischen Sinn, vom Diesseits zum Jenseits, vom sündhaften Glück zur Umkehr in einer Situation der existenziellen Not. Weiterhin erscheint die Jagd in der mittelalterlichen geistlichen Literatur als Allegorie wie in Hugo von Konstanz' Jagdallegorie in seiner Predigt über Johannes Tauler.

In Kl. 95 erscheint die (höfische) Welt als Jagdgesellschaft und das Jagdwild sind die Tugenden *treu und er* oder eben auch - als bevorzugte Beute – ihre weltlichen Gegenteile *bös und falsch*. In der zweiten Strophe wird das Gleichnis eingeführt. Erst erfolgt die „verschlüsselte“ Darstellung:

³⁰⁵ Abgesehen davon, dass Tiere „in der Spruchdichtung allgemein die beliebten Verkörperungen für Tugenden und Laster“ darstellen; siehe: BÖSCH 1977, S. 56.

³⁰⁶ FRIEDRICH 2009, S. 178.

³⁰⁷ FRIEDRICH 2009, S. 184.

II, 1-2

Ich speur dreu tier
in diser werlt, die zwai jagt man gar seldom,
dem dritten lat man nimmer rü.

Dann erfolgt die Auflösung. Allerdings geschieht dies hier in umgekehrter Reihenfolge und außerdem ziemlich überraschend. Nach *dem dritten lat man nimmer rü* erwartet der Zuhörer eigentlich, dass ein neuer Satz beginnt, in dem dann das Bild erklärt wird. Oswald „überrumpelt“ aber die Zuhörer, indem die Erklärung *und ist es falsch genennet* direkt anschließt. Der Vergleich wird in diesen sechs ersten Zeilen der zweiten Strophe in sehr konzentrierter Form und in sich gespiegelt ausgeführt:

Ich speur dreu tier	ich
in diser werlt, die zwai jagt man gar seldom,	die zwei
Dem dritten lat man nimmer rü,	das dritte
und ist es falsch genennet.	das dritte
di zwai gehaissen treu und er,	die zwei
der nam ich breis für aller werlde schatz.	ich

Ein wenig erinnert dieser Blick auf die Welt an Walthers Reichston, in der der nachdenkliche Sprecher „drei Dinge“ zu vereinen sucht, die er dann weiter erklärt. Ähnlich wie bei Oswald werden hier erst „die zwei“ (eines davon *êre*) und dann das „dritte“ präsentiert:

Walther, L.8, I,14-17

diu zwei sint êre und varnde gout;
daz dicke ein ander schaden tuot,
daz dritte ist gotes hulde,
der zweier übergulde³⁰⁸

Mit *treu* und *er* spricht Oswald zentrale ritterliche Tugenden an. Hier ist vor allem die Opposition zu *falsch* ausschlaggebend.

Im zweiten Stollen wird die Jagdmetaphorik vorübergehend aufgegeben, die Darstellung bleibt aber allegorisch:

³⁰⁸ REICHERT 2009, S. 149.

II, 7-12:

So es die vier
hier sprechen tün: „heb auff, trag hin, las gelden
sein schuld, grab in und deck in zü!
erst wirt sein nam erkennet
er ist gewesen dieser und der;
was er der falsch, in vacht der helle latz.

Die „Vier“, deren Rede sich bis zum Ende der Strophe fortsetzt, beziehen sich auf die „Vier letzten Dinge“; Tod, Jüngstes Gericht, Himmel und Hölle. Die Verbindung zum Jagdgleichnis bildet dabei die „Gerichtsszene“: Ergibt die jenseitige Überprüfung, dass der Verstorbene *der falsch* war, also einer derjenigen, die im Leben dem „dritten Tier“ hinterhergejagt sind, kommt er in die Hölle. Der Abgesang bringt schließlich eine warnende Schlussfolgerung:

II, 13-18

Dort vindt er seiner gnossen vil,
gevangen umb ir schuld,
die hie mit mangem falschen spil
auch fluren gottes huld,
da von si niemand breisen kund,
bis si hat gar verschlickt der helle grund“.

In der dritten Strophe folgt ein neues Gleichnis, beziehungsweise die Weitererzählung des ersten, denn die allegorischen Tiere „Treu“ und „Ehr“ treten wieder auf. Diesmal wird gezeigt, wie ihr Zusammenleben im Wald organisiert ist:

Wo in dem wald
wont treu und er, di süchen sich ainander,
und desgeleichen bös und falsch,
also das gleich sein gleichen
im ausserwelt mit liebem gunst.

Dies stellt eine interessante Variante des von Oswald oft beschworenen Prinzips der sozialen Organisation dar, nach dem sich stets „Gleich und Gleich“ gesellen möge. Für gewöhnlich bezieht sich diese Forderung auf die gesellschaftliche Klasse wie es etwa in Kl. 11 anklingt und in Kl. 27 deutlich ausgesprochen wird: *Ain jeder vogel inn der welt / sein roden halt, in dem er ist geboren* (Kl. 27, VI, 1,2). Hier nun wird weniger eine Forderung aus dem Vorbild der Tiere abgeleitet als eine Parallele aufgezeigt; dass die „Guten“ und die „Bösen“ sich zueinander gesellen, liegt in der Natur der Dinge. Am Verhalten der Herrschenden lässt sich die Gültigkeit

des beobachteten Prinzips überprüfen, wie es in der Auflösung heißt:

III, 6-12:

das prüfft man an vil grossen höptern wol:
Die sechen pald,
was in da fügt, käm ainr dort auss Flandern;
ist er ain kraut von böser fals,
behend so müss er reichen.
Secht, der geneusst seinr bösen kunst,
des zwar ein frummer nicht entgelten sol.

Das zeigt erneut, dass sich die Klage des Sängers nur auf den höfischen Bereich der Welt bezieht. Die Fürstenkritik wird aber im Hinblick auf Seelenheil geäußert; die ständischen Normen als Tugenden behandelt, von denen das jenseitige Wohl abhängig ist.

Die Schlusszeilen sind ein erneuter Beleg für Oswalds literarisches Verfahren, Textbausteine variabel einzusetzen. So besteht eine große Ähnlichkeit mit den letzten Zeilen der dritten Strophe von Kl. 11, in der es um den Dienst am Fürstenhof geht, allerdings beziehen sich die Worte nun auf den Gottesdienst:

Kl. 11, III, 17-18:

sprech er zu dir ain freuntlich wort,
das nemst du für des himel fürsten hort.

Kl. 95, III, 15-18:

dem geit der obrist himmelfürst
in seinem reich gemach
und darnach hie ain vil güt wort
das besser ist dann aller fürsten hort.

Es fällt schwer, diese beiden Textstellen nicht als bewusste Kontrastierung zu verstehen. Dies gilt allerdings nicht so sehr für ein Publikum, das nur bei gleichzeitiger Aufführung der Lieder eine solche Parallele erkennen könnte, es sei denn, man setzt eine detaillierte Kenntnis des gesamten Liedschaffens Oswalds voraus. Vielmehr belegt diese Gegenüberstellung erneut, dass Oswalds Lieder neben den Bezügen zur mittelalterlichen Literatur stets werkinterne Referenzen enthalten, dass die Wiederaufnahme und Variation bestimmter inhaltlicher Motive aber auch sprachlicher Wendungen ein wesentliches Merkmal seiner künstlerischen Handschrift ist. Weiterhin kann aus der Analyse des Liedes gefolgert werden, dass Oswald lehrhaft-abstrakte Themen künstlerisch nicht nachlässig behandelt. Das Spiel mit den Zuhörererwartungen, die

nachgewiesene Kenntnis und Variation wichtiger Topoi und das Bemühen um originelle Ausdrucksweise zeugen von einem kreativen Prozess, in dem Worte sorgfältig ausgewählt, strukturiert und mit der Melodie sinnvoll kombiniert worden sind.

3.5. Zusammenfassung

Aus den vorangehenden Analysen der Lieder Kl. 11, 12 und 95 lassen sich Aussagen ableiten, die die Beobachtungen im Zusammenhang mit Kl. 111 bestätigen:

Oswald kennt zeitgenössische Traditionen der geistlich-lehrhaften Literatur und stellt sowohl diese Kenntnis als auch seine künstlerische Kompetenz bei der Umsetzung dieser Traditionen unter Beweis. Der Nachweis solcher künstlerischen Exzellenz wird geradezu performativ vorgeführt, wie es im Umgang mit der „zweiten Sprache“ deutlich wird. Gleichzeitig ist der Anspruch erkennbar, sich adäquat zu geistlich-gelehrten Themen äußern zu können. Zu diesem Anspruch gehört die Beherrschung entsprechender rhetorischer Mittel, die ebenso nachgewiesen wird.

Der geschickte rhetorische Aufbau ist aber auch ein wesentliches Element der künstlerischen Überzeugungskraft der Lieder. Insbesondere Reihungen und syntaktische Verzögerungstechniken gehören zu den Mitteln, mit denen ständig Zuhörerexpectationen aufgebaut und überraschend unterlaufen werden. Der Hörprozess wird stark gelenkt, das heißt, die relevanten Informationen werden erzählerisch auf eine beabsichtigte Wirkung hin strukturiert.

Neben wiederkehrenden rhetorischen Mitteln gehört zu Oswalds künstlerischem Handwerkszeug ein Inventar an Metren, Melodien, Themen, Motiven und Formulierungen, die ständig aufgegriffen, in unterschiedliche Zusammenhänge gestellt, neu kombiniert und interpretiert werden, denen aber auch eine Markierungsfunktion zukommt wie dem Grauen Ton für geistliche Lieder.

Diese Erkenntnisse stehen im Widerspruch zu einer allzu starken Fokussierung des autobiographischen und subjektiven Aspekts bei der künstlerischen Bewertung der Lieder. In Kl. 12, dem einzigen Lied, bei dem hier solche Bezüge zur Lebenswirklichkeit Oswalds möglich sind, konnte als besondere poetische Leistung, als eigentlicher Reiz, die geschickt ausbalancierte Ambiguität des Textes nachgewiesen werden. Ob die als mögliche Adressatin gemeinte weltliche Dame tatsächlich identifiziert werden kann, ist zwar eine interessante Frage, aber für den künstlerischen Wert nicht wichtig. Die anderen Lieder, Kl. 111, 11 und 95 lassen keinen direkten Bezug zu den entsprechenden Lebensumständen oder Oswalds emotionalem Zustand zu. Trotzdem sind es literarisch anspruchsvolle Lieder. In der anschließenden Besprechung der Lieder Kl. 1-7 sollen diese Beobachtungen überprüft werden.

4. Die Lieder Kl. 1-7 im Diskurs über die Bedeutung des Autobiographischen bei der künstlerischen Bewertung Oswald

4.1. Die zweite Melodie zum Grauen Ton

Ain Anefangk HSB³⁰⁹

Ain
Des

a - - - ne - - - fangk
bin - - - ich - - - kranck

an gött - lich forcht die leng und kran - ker - gwis - sen,
an mei - ner sel, zwar ich ver - klag mein ster - ben

und der von sün - den swang - er ist
und bitt dich, junck - frau Sant Kath - rein,

das sich all mai - ster flis - sen,
tū mir ge - nad er - wer - ben,

an got, al - lain mit ho - hem list,
dort zu Ma - ri - e kin - de - lein,

noch möch - ten - si das end nicht ma - chen güt.
das es mich ha - ben well in - sei ner hüt.

Ich danck dem her - ren lo - be - san,
mit der ich mich ver - sün - det han,

³⁰⁹ Die Edition folgt BRUNNER/WACHINGER 2007, S. 161-171.

das er mich al - so grüsst,
das mich die sel - ber büsst.

bei dem ain je - der sol ver - sten,

das lieb an laid die leng nicht mag er - gen.

Wie schon erwähnt behält die zweite Melodie anders als die Melodie zu den Liedern Kl. 11, 12 und 95 den binären Rhythmus bis zum Schluss bei. Auch sonst kann kein musikalischer Neuansatz im Abgesang festgestellt werden. Ein weiterer Unterschied zur ersten Melodie besteht darin, dass das Eingangsmelisma hier fehlt. Die ersten beiden Melodiezeilen bleiben ganz und gar ohne melismatischen Schmuck, auch ohne die übliche Dehnung der Kadenz.

Wie bei den Liedern der zuvor besprochenen Gruppe bestehen melodische Unterschiede zwischen den Fassungen des Liedes in den Handschriften A und B. So sind in A zum Beispiel die Schlusszeilen der Stollen und des Abgesangs identisch; in B ist der erste Ton verändert.

Am auffälligsten aber ist die Änderung der Tonart. In A ist Kl. 1-7 wie die Regenbogenmelodie mit der finalis f aufgezeichnet. In B ist das Lied aber zwei Töne tiefer, mit der Finalis d, notiert. Die Unterquart wird ebenfalls ausgefüllt.

Bezüglich der Melismatik ist die Melodie in B schlichter gestaltet. Das ausladene Zeilenendmelisma der vierten. bzw. 10. Zeile in A zum Beispiel erscheint in B nur im Umfang von drei Tönen:

IV/X (HS A):

das sich all mai - ster flis - sen,
tue mir ge - nad er - wer - ben,

The musical notation for IV/X (HS A) is a single staff in G-clef and 8/8 time. It features a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The lyrics are aligned under the notes: 'das' under G4, 'sich' under A4, 'all' under B4, 'mai - ster' under C5, 'flis - sen,' under D5, 'tue' under E5, 'mir' under F5, 'ge - nad' under G5, 'er - wer - ben,' under F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4.

IV/X (HS B)

das sich all mai - ster flis - sen,
tü mir ge - nad er - wer - ben,

The musical notation for IV/X (HS B) is a single staff in G-clef and 8/8 time. It features a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The lyrics are aligned under the notes: 'das' under G4, 'tü' under A4, 'sich' under B4, 'all' under C5, 'mai - ster' under D5, 'flis - sen,' under E5, 'tü' under F5, 'mir' under G5, 'ge - nad' under F5, 'er - wer - ben,' under E5, D5, C5, B4, A4, G4.

Ein weiterer Unterschied ist der flachere Ambitus innerhalb der Zeilen in B, der erreicht wird, indem Sprünge durch einfache Tonschritte oder Tonwiederholungen ersetzt werden.

III/IX (HS A):

und der von sün - den swang - er ist
und bitt dich, junck - frau Sant Kath - rein,

The musical notation for III/IX (HS A) is a single staff in G-clef and 8/8 time. It features a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The lyrics are aligned under the notes: 'und' under G4, 'der' under A4, 'von' under B4, 'sün - den' under C5, 'swang - er' under D5, 'ist' under E5, 'und' under F5, 'bitt' under G5, 'dich,' under F5, 'junck - frau' under E5, 'Sant' under D5, 'Kath - rein,' under C5, B4, A4, G4.

XVII (HS B):

und der von sün - den swang - er ist
und bitt dich, junck - frau Sant Kath - rein,

The musical notation for XVII (HS B) is a single staff in G-clef and 8/8 time. It features a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The lyrics are aligned under the notes: 'und' under G4, 'der' under A4, 'von' under B4, 'sün - den' under C5, 'swang - er' under D5, 'ist' under E5, 'und' under F5, 'bitt' under G5, 'dich,' under F5, 'junck - frau' under E5, 'Sant' under D5, 'Kath - rein,' under C5, B4, A4, G4.

Stellenweise werden auch Sprünge verschoben, so dass andere Wörter musikalisch hervorgehoben werden, zum Beispiel in den jeweils letzten Stollenzeilen.

XVIII (HS A)



XVIII (HS B):



Allgemein lässt sich also die Melodie in B als schlichtere Variante beschreiben.

Typisch für den Melodieverlauf an sich ist der schrittweise erfolgende Quintabstieg in den Stollenzeilen, der zur Kadenz führt. Am Beginn allerdings steht ein Quintanstieg von der finalis d^4 zum tenor a^4 . Teilweise (Z. II, VI) wird der Schlusston auch von der Untersekunde her erreicht.

Der Quintabstieg wird entweder über die ganze Zeile gedehnt oder ihm geht, wie in den Zeilen III, IX und VI, ein Anstieg voraus.

Die absolute Tonhöhe, die in den Zeilen erreicht wird, sinkt zum Ende des Stollens. In der vorletzten Stollenzeile wird der Raum der Unterquarz A ausgefüllt. Auch in den folgenden Zeilen kommt A vor, allerdings stets auf unbetonter Silbe. In der vorletzten Zeile des Abgesangs steigt die Melodie noch einmal bis zum d^4 , bevor die Schlusszeile vom Umspielen der finalis d geprägt ist.

Musikalische Rückbezüge im Abgesang werden zum einen durch die leicht variierte melodische Wiederholung der letzten Stollenzeile in der Schlusszeile erreicht.

Z. VI/XII:



8 noch möch - ten - si das end nicht ma - chen güt.
das es mich ha - ben well in - sei ner hüt.

Z. XVIII:



8 das lieb an laid die leng nicht mag er - gen.

In der vorletzten Zeile wird ebenfalls musikalisches Material aus den Stollenzeilen aufgegriffen. Der erste Teil der Zeile wiederholt die dritte Stollenzeile; die Kadenz gleicht jedoch der in Stollenzeile IV:

Z. XVII:



8 bei dem ain je - der sol ver - sten,

Z.III:



8 und der von sün - den swang - er ist
und bitt dich, junck - frau Sant Kath - rein,

Z. IV:



8 das sich all mai - ster flis - sen,
tü mir ge - nad er - wer - ben,

4.1.1. Textlich-musikalische Beziehungen in den Liedern Kl. 1-7

In Kl. 12 konnte beobachtet werden, dass die musikalische Gestaltung die Spannungen zwischen Text und Metrum verstärkt. Schon das Eingangsmelisma erfüllt dort eine entsprechende Funktion.

In dieser zweiten Melodie ist der Beginn syllabisch gestaltet und der Zeilenübergang von der ersten zur zweiten Zeile könnte auch leicht überhört werden, denn das Enjambement im Text überspielt ohnehin den Zeilenwechsel und der melodische Anschluss durch Tonwiederholung bewirkt ebenso einen „nahtlosen“ Übergang.

Im Fall von Kl. 2 wirkt dies wie ein vorangestelltes Motto: *Wach, menschlich tier, / brauch dein vernunft, ir frauen und ouch manne!*, und der syllabische Abschluss lässt die Aufforderung besonders klar und streng hervortreten. Dieses Gestaltungsprinzip wird in mehreren Strophen des Liedes gewählt. Ebenso wie die erste beginnt die fünfte Strophe mit einer Aufforderung: *Dabei so merkh, / weltliche lieb, wie pald si hat verpranget!* Die zweite Strophe beginnt mit einer Frage, die sich ebenso wirkungsvoll mit dem beschriebenen melodischen Gewand vortragen lässt: *Wer habt den himel / und die erd, das wasser, grosse staine?* Auch Kl. 4 beginnt mit einem Aufruf. Hier wird einerseits wieder der Einschnitt, der nach dem energischen *Hör, kristenhait!* im Metrum vorgesehen ist, überspielt. Allerdings ergeben die zwei so zusammengefassten Zeilen wiederum eine mottoartig vorangestellte Einführung: *Hör kristenhait! / ich rat dir das mit brüderlichen treuen:*

Neben diesen Beispielen, in denen die ersten beiden Zeilen eine Aufforderung oder Frage ergeben, ist festzustellen, dass in den meisten Fällen die Zusammenfassung dieser beiden Zeilen immerhin syntaktisch sinnvoll ist.

Ansonsten unterstreicht die freie rhythmische Gestaltung den ernsthaft-lehrhaften Charakter der Lieder, während gleichzeitig dem Sänger – auch durch die stets auf- und abwärts strebende Melodie - Raum zum wirkungsvollen Vortrag gegeben ist.

4.2. Vorbemerkungen

4.2.1. Autobiographisches in den Liedern Kl. 1-7

Da in diesem Teil keine Einzelanalysen erfolgen, soll eine kurze inhaltliche Übersicht über die Lieder vorangestellt werden:

- Kl. 1, *Ain anefangk*: Reue über ein unrechtes Liebesverhältnis, Gefangenschaft
- Kl. 2, *Wach, menschlich tier*: Mahnung zur Umkehr und gottgefälligem Leben
- Kl. 3, *Wenn ich betracht*: Unglück durch böse Frau, Minnenarren
- Kl. 4: *Hör, kristenhait*: Mahnung zur Abkehr von der Welt
- Kl. 5: *Ich sich und hör*: „Alterslied“, Mahnung zu gottgefälligem Leben
- Kl. 6: *Ich spür ain tier*: Sündenreue, Sorge um das Seelenheil
- Kl. 7, *Loblicher got*: Gebet, Sorge um Seelenheil, Alter, Gefangenschaft

Wiederkehrende Themen in diesen Liedern sind also:

- Negative Darstellung der weltlichen Liebe im Gegensatz zu einem christlichen Leben (damit verbunden Reue über begangene Sünden und vertane Lebenszeit)
- Angst vor dem Gericht Gottes
- Erfahrungen der Gefangenschaft

Wie in der eben besprochenen Liedgruppe gilt auch für die Lieder Kl. 1-7, dass vor allem die Lieder in der Forschung Beachtung finden, die Rückschlüsse auf einen realen Erlebnishintergrund des Dargestellten zulassen. Dieser Erlebnishintergrund besteht hier in Oswalds Gefangenschaft und der ehemaligen Geliebten, die mit dieser Gefangenschaft irgendwie in Verbindung steht. Die Möglichkeit einer autobiographischen Spurensuche wurde hier teilweise mit detektivischem Interesse aufgegriffen.³¹⁰ Dabei wird nur in Kl. 1 und 2 genaueres über eine Kerkerhaft mitgeteilt, in Kl. 4 und 7 geben nur einzelne Ausrufe Hinweise auf die Gefangenschaft: Kl. 4, III, 18: *des lig ich Wolkensteiner in der Fall*; Kl. 7, III, 18: *O Fellenberg, wie ist dein freud so kalt!*

Die geistlich-lehrhaften Aspekte der Lieder interessieren weniger. In den „Gefangenschaftsliedern“ werden sie häufig als vorübergehende „Katerstimmung“ gewertet, die sich einstellte, als Oswald gezwungenermaßen den kirchlichen Mahnungen nicht bei Wein,

³¹⁰ Siehe etwa Dieter KÜHNS Oswald-Biographie von 1993.

Weib und Gesang aus dem Weg gehen konnte. Sieglinde HARTMANN allerdings nimmt die Lieder Kl. 1-7 als „Altersdichtung“ zusammen, wobei sie unter „Altersdichtung“ nicht das Alterswerk des Dichters verstanden wissen will, sondern die Entwicklung „charakteristische[r] Stilformen einer persönlichen Auseinandersetzung mit bestimmten Aspekten spätmittelalterlich christlicher Altersauffassung“³¹¹. Sie erkennt hierin einen literaturhistorischen Fortschritt. An ihrer Argumentation lässt sich die eingangs dargestellte Diskussion über die Bedeutung Oswalds vor dem Hintergrund der bisher erarbeiteten Erkenntnisse gut zuspitzen:

- Ist die Bevorzugung des autobiographischen Aspekts gerechtfertigt? Für HARTMANN liegt genau hierin Oswalds literarische Leistung.
- Welcher Begriff von Autobiographie ist überhaupt auf die Lieder anzuwenden? Schließt er nur das explizite Erwähnen von tatsächlich Erlebten ein, oder umfasst er die Herleitung von Oswalds Empfindungen, seiner Persönlichkeit und impliziten Verweisen auf Erlebtes aus seinen Liedern?
- Ist die einer solchen Argumentation zugrunde liegende genieästhetische Auffassung von Autorschaft angemessen im Bezug auf Oswald sowie hinsichtlich neuerer literaturwissenschaftlicher Autorschaftskonzepte?

4.2.2. Kl. 1-7 als Zyklus?

Für die Annahme einer inhaltlichen Zusammengehörigkeit der gesamten Gruppe liefert immerhin die gemeinsame Melodie einen gewissen Anhaltspunkt. Wer für eine bewusste Anordnung der Lieder in den Handschriften plädiert, könnte in ihrer Zusammenstellung einen weiteren finden.

HARTMANN betrachtet offensichtlich die Lieder Kl.1-7 als fest zusammengehörige inhaltliche Gruppe. Ihre Untersuchung führt zu der Schlussfolgerung, dass innerhalb der Liedgruppe ein Prozess der Selbstfindung Oswalds verlaufe, der an den „unterschiedlichen Formen seiner Selbstdarstellung, die von mittelalterlich-exemplarischen Rollenfunktionen bis zu einem authentischen Identitätserlebnis reichen“³¹², ablesbar sei:

Demnach geht der anfängliche Zwang zur exemplarischen Selbstentblößung allmählich in dem Drang zur Selbsterkundung auf, der noch die letzten Fesseln der Konventionen mittelalterlicher Selbststilisierung sprengt.³¹³

³¹¹ HARTMANN 1980, S. 16.

³¹² HARTMANN 1980, S. 231.

³¹³ HARTMANN 1980, S. 232

Sie stellt in der betreffenden Liedgruppe zwei Phasen dieser Entwicklung fest, von denen die erste in den Liedern Kl. 1-4 („Selbstdarstellung in vorgeprägten Rollen und Identifikationsmustern“) festzumachen sei, die zweite in den Liedern Kl. 5-7 („Selbstportraits, deren metaphorische Suggestionskraft auf einer modern anmutenden Illusionswirkung wirklicher Eigenerlebnisse und unvermittelter Subjektbezogenheit beruht“).³¹⁴

Darin erkennt sie einen literaturgeschichtlichen Fortschritt, genauer, einen entscheidenden Entwicklungsschritt, der sich direkt bei Oswald vollzieht und für die Nachwelt in seinen Handschriften dokumentiert ist:

Kein Zweifel, wenn Oswald sich in Angst und Not in Schuld und Verzweiflung zu sich selbst bekennt, so artikuliert sich hier zum ersten Mal in deutscher Dichtung ein individuelles Selbstverständnis, das sich von den mittelalterlichen Identifikationsprinzipien gleichnishafter Exempelbedeutung und funktionaler Rollentypik zu lösen vermag.³¹⁵

Für eine solche Darstellung ist die Annahme, dass diese sieben Lieder irgendwie zusammengehören eine Grundvoraussetzung, denn HARTMANN macht den Prozess der Selbstdarstellung, die „Evolution“ hin zu den „unvermittelter Subjektbezogenheit“ entstammenden Selbstportraits an genau diesen Liedern fest. Beobachtungen anhand verschiedener eigenständiger Lieder hätten schließlich nur zu Erkenntnissen über verschiedene Arten der Selbstdarstellung führen können, nicht über eine lineare Entwicklung; es sei denn, die ausgewählten Lieder spiegeln durch ihre jeweilige Entstehungszeit diesen künstlerischen Reifeprozess wider. So will die Autorin ihre Darstellung jedoch ausdrücklich nicht verstanden wissen:

Diese Entwicklung kann aber kaum als die Spiegelung eines persönlichen Reifeprozesses interpretiert werden, da der Dichter auch nach 1427, der Entstehungszeit des zuletzt analysierten Liedes Kl. 7, von dieser Evolution eigentlich überwundene Darstellungsschemata weiter verwendet.³¹⁶

Außerdem weist sie bei der Begründung ihrer Liedauswahl darauf hin, dass die Reihenfolge der Lieder „nicht immer der Chronologie entspricht und vielleicht vom Dichter selbst gar nicht beabsichtigt war“³¹⁷. Dementsprechend liegt HARTMANNS Betrachtung die – vielleicht

³¹⁴ HARTMANN 1980, S. 231.

³¹⁵ HARTMANN 1980, S. 232.

³¹⁶ HARTMANN 1980, S. 231.

³¹⁷ HARTMANN 1980, S. 11.

unbewusste, zumindest nicht weiter thematisierte – Annahme zugrunde, dass die Lieder Kl. 1-7 zusammengehören und die Zusammenstellung in der Handschrift der von ihr beschriebenen Entwicklung der Selbstdarstellung entspricht.

Dies würde jedoch wieder die Annahme voraussetzen, dass B eine Verbesserung von A und unter Oswalds Aufsicht angelegt worden sei, denn in der ersten Handschrift stehen nur die Lieder Kl. 1-4 direkt zusammen.

Weiterhin sind die inhaltlichen Parallelen wiederum keineswegs so auffällig, dass man die Lieder ohne die gemeinsame Melodie zu einer Gruppe fassen würde. Das geht allein daraus hervor, dass Kl. 1, 2, 4 und 7 zu den Gefangenschaftsliedern, gezählt werden, die anderen jedoch nicht. Inhaltliche Ähnlichkeiten bestehen auch zu Liedern außerhalb der Gruppe, etwa zwischen Kl. 2 und Kl. 8.

Andererseits verwendet Oswald diese neue Melodie für den Grauen Ton nur für diese sieben Lieder und es tauchen ähnliche Themen immer wieder in den Liedern auf, was sich am ehesten so deuten lässt, dass Oswald das metrische Gerüst des Grauen Tons für sangspruchartige Lieder nutzt und die jeweiligen Melodien sich durchaus als Referenzsystem auffassen lassen, in dem er eine bestimmte musikalischen Form mit bestimmten Inhalten mit einer verbindet. In den Liedern der hier zu besprechenden Gruppe lässt sich dieser Inhalt als geistlich-lehrhaft charakterisieren, wobei in einigen Liedern autobiographische Bezüge auszumachen sind. Diesen wird in der Fachliteratur unterschiedliche Bedeutung beigemessen und verschiedene Funktionen zugeschrieben.

HARTMANNs Position nimmt dabei eine besondere Stellung ein, weil sich erstens ihr Begriff von Autobiographie nicht nur auf die Darstellung von selbst Erlebten, sondern vielmehr auf die authentische Schilderung von Empfindungen bezieht und weil sie zweitens den literarischen Wert der betreffenden Lieder daran festgemacht. So lautet Sieglinde HARTMANNs These, dass Oswalds Sprechen über „wahre“ Empfindungen zum Zweck der Selbstdarstellung einen literarhistorischen Fortschritt und seine eigentliche künstlerische Leistung darstelle. Ihr Konzept von Autorschaft ist in diesem und anderen Punkten dem Geniekonzept verbunden. Im Folgenden wird diese Auffassung im Spiegel der bisher gewonnenen Erkenntnisse diskutiert.

4.3. Autobiographie: Definition und literarische Funktion

Ulrich MÜLLER hat mehrere Arbeiten zur Autobiographie im europäischen Mittelalter vorgelegt und definiert den Begriff folgendermaßen:

Ein schriftlich oder sonstwie fixierter selbständiger Text oder eine größere Textgruppe, in denen ein Autor die ausdrücklich ausgesprochene oder aber deutlich ausgesprochene Absicht hat, sein eigenes Leben in dessen Verlauf oder in einem bzw. mehreren Abschnitten darzustellen. [E]s ist [...] unerheblich, wie es um den Wahrheitsgehalt des Berichtes steht – ausschlaggebend ist die deutlich formulierte oder feststellbare autobiographische Absicht.³¹⁸

HARTMANNs Auffassung von Autobiographie unterscheidet sich dabei von der MÜLLERs, der diese Bezeichnung an der (zumindest behaupteten) Darstellung von selbst *Erlebtem* festmacht. Sie bezieht das Merkmal „autobiographisch“ darauf, dass das persönliche *Empfinden* des Dichters direkt zum Ausdruck kommt, und zwar auch in den Liedern, in denen sie die Selbstdarstellung in „mittelalterlich-exemplarischer Rollenfunktion“ aufgehen sieht. Oswald führe „in Gegensatz zu epischen oder didaktischen Groß- und Kleindichtungen seiner Zeit [...] seine eigene Person mit ihren individuellen Erfahrungen als Negativexempel [...] vor“ und seine Dichtung sei „stets und zugleich als Selbstdarstellung konzipiert“.³¹⁹ Zwar finde in seinen Liedern durchaus eine poetische Stilisierung dieser eigenen Erfahrungen statt, aber

durch die bewußten Bezüge zur persönlichen Erfahrungs- und Gefühlswelt reflektiert Oswalds poetische Stilisierung seiner Eigenerlebnisse ein neuartiges, doppelt gebrochenes Spannungsverhältnis sowohl zu überlieferten Vorstellungsschemata als auch zur erlebten Wirklichkeit.³²⁰

Seine den „autobiographischen Liedern“ habe er eine neue Liedgattung geschaffen und diese sei bestimmt durch einen „neuartigen Stil[...] unmittelbaren Erlebens“³²¹.

Einer solchen Darstellung widersprechen die Beobachtungen REINS, der die Entstehung der literarischen Textsorte „Autobiographie“ aus bürgerlichen Geschäfts- und Hausbüchern ausdrücklich nicht auf die Darstellung eigener Gefühle zurückführen will:

³¹⁸ MÜLLER 1989, S. 297.

³¹⁹ HARTMANN 1980, S. 70.

³²⁰ HARTMANN 1980, S. 70.

³²¹ HARTMANN 2005, S. 363.

Die Renaissance-Selbstbiographie [...] ist kein Kind der Mystik, des Dranges zur Darstellung persönlicher religiöser Erlebnisse oder der moralphilosophischen Neigung, zu Selbstbetrachtung und Reflexion; sie ist nicht aus den Erzählungen in Ichform, wie sie uns aus der Dichtung bekannt sind [...] hervorgegangen.³²²

Wie MÜLLER macht er das Autobiographische an der Darstellung von Erlebten fest und weist darauf hin, dass die Thematisierung eigener Empfindungen in eine spätere literarische Epoche gehört:

Die wahren geistigen Wurzeln, aus denen die Selbstbiographie jener Epoche hervorgewachsen ist, sind in dem unmittelbaren Interesse des Menschen an den Geschehnissen des eigenen bedeutsamen oder unbedeutsamen Lebens zu suchen: [...] Selbstbiographen fassen es nicht als ihren Zweck, durch Reflexion zu dem Verständnis des eigenen Wesens zu gelangen, sich selbst etwa psychologisch zu analysieren, die Historie des eigenen Herzens zu schreiben; das hat erst das 18. Jahrhundert gefordert.³²³

Auch bei T. C. ZIMMERMANN, der „die sich in der Renaissance herausbildende Gattung der Autobiographie als eine Umgestaltung des im Mittelalter üblichen Sündenbekenntnisses“³²⁴ herleitet, besteht das Autobiographische in den Taten, die begangen oder unterlassen wurden, nicht eigentlich um die Darstellung der eigenen Person.

Zu diesem Unterschied in der Definition kommen verschiedene Auffassungen über den Aspekt der Mittelbarkeit von literarischen Texten. Diese drückt sich etwa nach MÜLLER, SCHWOB und SPICKER in der Stilisierung des Dargestellten aus. Damit verbunden ist der eingangs angesprochene Unterschied in der Bewertung Oswalds. Auf der einen Seite steht eine gelungene, künstlerisch überzeugende Umformung des Autobiographischen in einen literarischen Text, der sich explizit als Kunstwerk an ein Publikum mit entsprechenden Erwartungen richtet, während für HARTMANN der Wert in der von ihr unterstellten Unmittelbarkeit des Dargestellten besteht.

³²² REIN 1989, S. 340.

³²³ REIN 1989, S. 342.

³²⁴ ZIMMERMANN 1989, S. 343.

4.3.1. Stilisierung autobiographischer Inhalte

Hintergrund von MÜLLERS Argumentation ist ein literarisches Kommunikationsmodell, in dem der Text als Realisationsform einer Absicht des Verfassers im Hinblick auf die Wirkung eines Publikums fungiert.³²⁵ Davon ausgehend hält er für eine Interpretation autobiographischer Texte folgende Schritte notwendig:

Bei einer Interpretation, d.h. bei der Beschreibung einer Autobiographie, sind vor allem drei Untersuchungsrichtungen wichtig und [...] vielleicht sogar ausreichend; sie erstrecken sich auf folgende Bereiche: A) die Disposition des Dargestellten, B) die (literarisch-poetische) Transformation der erlebten Realität durch die Darstellung sowie C) die zugrundeliegende Absicht des Autors und [...] die beabsichtigte Wirkung (Motivation).³²⁶

Vor allem der zweite Schritt, die Analyse der Transformation des Erlebten in einen literarischen Text, spielt in Anton SCHWOBS Untersuchung zum Verhältnis von „Historische[r] Realität und poetische [r] Stilisierung“ in den sogenannten Gefangenschaftsliedern eine Rolle.

a) SCHWOB: Stilisiertes Erleben als literarisches Mittel

SCHWOB betrachtet aus der zweiten melodischen Gruppe die Lieder Kl. 1, 2, 3, 4 und 7 im Zusammenhang mit den sogenannten „Gefangenschaftsliedern“.³²⁷ Dabei ruht, wie gesagt, das Hauptaugenmerk ausdrücklich auf dem Grad der Stilisierung des Erlebnishintergrundes:

Meine vom Thema der Gesamtuntersuchung bestimmte Fragestellung ist fest umgrenzt: Wie erfolgt in diesen Liedern die literarische Umsetzung historischer Realität?³²⁸

Diese Herangehensweise entspricht MÜLLERS Überlegung, dass die Beschreibung der literarischen Transformation ein wichtiger Schritt zum Verständnis eines autobiographischen Textes sei:

hinzukommen muß, mit welchen poetischen Mitteln eine bestimmte Autobiographie ihren Stoff darstellt, wie sie ihn stilisiert. Die Besonderheit der Autobiographie ist ja diese, daß etwas Reales, etwas Selbsterlebtes beschrieben und erzählt wird, daß man also zumindest theoretisch die Möglichkeit hat, die zugrundeliegende historische Realität und die dargestellte Realität zu vergleichen;³²⁹

³²⁵ Siehe: MÜLLER 1989, S. 303.

³²⁶ MÜLLER 1989, S. 304.

³²⁷ Zur Problematisierung dieses Begriffs siehe: HELKAMP 1996/97.

³²⁸ SCHWOB 1979, S. 141.

³²⁹ MÜLLER 1989, S. 307.

Das Entscheidende sei aber die poetische Umformung, die aus dem Erlebten einen poetischen Stoff mache:

durch die schriftliche Fixierung und literarische Formung wird ganz unausweichlich eine *stilisierende Umformung*, eine *Transformation des Erlebten*, die bekannte Vermischung von „Dichtung“ und „Wahrheit“ erfolgen: diese gilt es festzustellen, zu beschreiben und dann eventuell zu begründen.³³⁰

Auch SCHWOB merkt an, er hätte sich „die Denkarbeit zu einfach gemacht“, wenn er „aus einem mit Sicherheit konstatierbaren Erlebnishintergrund auf ‚realistische‘ Darstellung‘ schliesse“³³¹. Eine so extreme Situation wie eine Gefangenschaft müsse „von den Betroffenen keineswegs empirisch beschrieben worden sein“³³². SCHWOB kommt schließlich zu dem Schluss, dass Oswald durch „Selektion und Stilisierung [...] aus realen Fakten eine neue poetische Wirklichkeit gemacht“³³³ habe. Individuelles und Reales funktioniere in seinen Liedern als Kontrastmittel für das Typische, das dadurch veranschaulicht und bestätigt werde.

Aber nicht nur das Verhältnis von „Dichtung und Wahrheit“ muss laut MÜLLER festgestellt werden, sondern „hinzukommen muß, mit welchen poetischen Mitteln eine bestimmte Autobiographie ihren Stoff darstellt, wie sie ihn stilisiert“³³⁴, wozu „die Kenntnis der literarischen Tradition und/oder historische Zeugnisse als Bezugs- und Vergleichsebene“³³⁵ notwendig sei.

Für Oswald stellt SCHWOB in dieser Hinsicht fest, dass die Stilisierung des Realen „nach Maßgabe des Liedthemas“ erfolge, was die Lieder mit der Tradition des Minnesangs und nicht mit der autobiographischen Gefangenschaftsliteratur verbinde.³³⁶ In diesem Zusammenhang bestünden zwar Parallelen in Bezug auf den Erlebnishintergrund, weniger jedoch unter literarischem Aspekt. „Ganz anders“, so SCHWOB, „steht es im den Beziehungen zum Minnesang“³³⁷. Als Beispiel führt er den Vergleich zu Ulrich von Liechtensteins „Frauendienst“ an, zu dem zahlreiche Ähnlichkeiten in den untersuchten Liedern Oswalds bestünden, und zwar in den Minneliedern und der erzählten Liebesgeschichte, nicht aber in der

³³⁰ MÜLLER 1989, S. 307/308)

³³¹ SCHWOB 1979, S.17.

³³² SCHWOB 1979, S. 17. Tatsächlich scheint ein solches Erlebnis sich für literarische Verwendung anzubieten, wie es Vergleiche mit mittelalterlichen bis hin zu neuzeitlichen Autoren zeigen. Siehe z.B. TOMAŠEVSKIJ 2009: „So nutzte Puškin eine Verbannung in den Süden als poetisches Exil, und die Motive des Exils und des Umherreisens ziehen sich in verschiedenen Variationen durch seine Gedichte. Es ist wahrscheinlich, dass das Puškin einige Fakten seines Lebens poetisch übertrieb“. TOMAŠEVSKIJ 2009 S. 55.

³³³ SCHWOB 1979, S. 232.

³³⁴ MÜLLER 1989, S. 307.

³³⁵ MÜLLER 1989, S. 304.

³³⁶ SCHWOB 1979, S. 232.

³³⁷ SCHWOB 1979, S. 232.

Gefangenschaftsepisode.³³⁸ Oswald habe im Übrigen keine radikale literarische Veränderung beabsichtigt. Vielmehr erkennt SCHWOB in seiner Dichtung das Bestreben, „nach Wiederherstellung der guten alten Ordnung, in der sowohl der Ritterstand wie die hergebrachten literarischen Normen wieder Geltung haben können“³³⁹. Diese konventionelle Dichtung habe er modernisiert, indem er „die konventionelle Figur des klagenden Liebhabers mit der persönlichen Gefangenschaftsrealität aufgefrischt“ und damit den Beweis für die „immer noch vorhandene Lebensfähigkeit einer Adelsdichtung im herkömmlichen Sinn“³⁴⁰ erbracht habe.

b) SPICKER

Ähnlich kommt SPICKER in seiner Untersuchung zur poetischen Stilisierung und artistischen Kompetenz bei Oswald zu dem Schluss, dass literarisches Handeln

der Repräsentation und Unterhaltung, damit zur Affirmation eines adligen Selbstverständnisses, der Selbststilisierung und Gruppenbestätigung [dient]. In diese adlige Selbststilisierung bindet sich der Autor/Sänger Oswald ein.³⁴¹

Inszenierung von Literatur sei

funktionales gesellschaftliches Sprachhandeln, [...] integrativer Bestandteil einer exklusiven Spielform, die wechselseitig die artistische Kompetenz von Sänger wie Rezipienten zugleich einklagt und herausstellt.³⁴²

Bezogen auf MÜLLERS Konzept von Autobiographie kommt er hierbei also auf die künstlerische Originalität der *Transformation* an.

c) HARTMANN Authentizität als „geniale“ literarische Neuerung

HARTMANN geht bei der Bewertung Oswalds nicht vor, indem sie die Qualität der künstlerischen Arbeit, also den eben beschriebenen kreativen Prozess bestimmt, sondern sie stellt fest, dass Oswald als „genial“ gilt und fragt, worin Oswalds Genie bestehe:

³³⁸ SCHWOB 1979, S. 232.

³³⁹ SCHWOB 1979, S. 232.

³⁴⁰ SCHWOB 1979, S. 234.

³⁴¹ SPICKER 1993, S. 233.

³⁴² SPICKER 1993, S. 233.

So manche der jüngsten Untersuchungen legen sogar die Schlussfolgerung nahe, dass mit Oswald von Wolkenstein einer der genialsten Lyriker der gesamten deutschen Literaturgeschichte wieder entdeckt worden sei. Worin aber besteht Wolkensteins Genialität? Welches sind die genialen Neuerungen, die Oswald in die deutsche Lyrik eingeführt hat?³⁴³

Ihre Antwort lautet: „Und das ist das ganz Neue an Oswalds Lyrik: seine neue Sprache sinnlicher Wahrnehmung“³⁴⁴. Damit ist eine Darstellung gemeint, die vor allem Sinneseindrücke und körperliche Vorgänge beschreibt, also sehr lebendig und anschaulich ist. Dadurch werde eine „Unmittelbarkeit“ geschaffen, die dem Zuhörer/Leser direkten Zugang zu Oswalds Innerem verschaffe. So schreibt sie in Bezug auf die Schilderung der Todesangst in Kl. 6:

Durch diesen poetischen Kunstgriff wandeln sich Oswalds Metaphern irdischer Todesbedrohung zu einem unmittelbaren Ausdruck ganz persönlich erlebter Ängste. Damit eröffnet Oswald von Wolkenstein der deutschen Lyrik erstmals die Möglichkeit einer individuellen, wirklichkeitsbezogenen Selbstdarstellung.³⁴⁵ (14)

Der genannte poetische Kunstgriff besteht dabei darin, wie mit „den Mitteln einer modernen Filmsequenz“ die „Bilder seiner realen existentiellen Nöte vor seinem inneren Auge in raschster Folge“ abzuspielen und die heutigen Leser „zu Zeugen“ werden zu lassen.³⁴⁶

Zu dieser unterstellten Authentizität steht allerdings die literarische Form selbst im Widerspruch, also die Tatsache, dass Oswald sein „Sündenbewußtsein, eine Ängste vor dem Tod und der ewigen Verdammnis“ als „reale Probleme“³⁴⁷ in Reimform und ein kompliziertes Metrum bringt. Die Formulierung eines Gedanken in Gestalt eines poetischen Textes impliziert immerhin eine unterhaltende Absicht im Hinblick auf einen Empfängerkreis.

³⁴³ HARTMANN 2005, S. 349.

³⁴⁴ HARTMANN 2005, S. 352.

³⁴⁵ HARTMANN 2005, S. 352.

³⁴⁶ HARTMANN 2005, S. 352.

³⁴⁷ HARTMANN 1980, S. 62.

4.3.2. Aspekt der Rezipientenseite

HARTMANN vernachlässigt in ihrer Darstellung den von MÜLLER als *Motivation* bezeichneten Aspekt; dass nämlich ein literarischer Text stets auf einen Zuhörer/Leser hin bewusst angelegt ist; dass, wie MUKAŘOVSKÝ anmahnt,

[...] nämlich der Künstler, indem er sein Werk schuf, an andere Menschen gedacht hat und ihretwegen sein Werk geschaffen hat. Denn andernfalls wäre das, was er geschaffen hat, für ihn nicht das, was wir ein Kunstwerk nennen, sondern etwas anderes. So z.B. – um anschaulich zu werden – ein Schauspieler spielt nicht und kann nicht für sich selbst spielen.³⁴⁸

Der kreative Prozess, das Feilen an der Sprache, an der Organisation der Worte, relativiert die „Authentizität“ der literarischen Äußerung: „Zwischen dem Künstler und seinem Werk gibt es viele Dinge“³⁴⁹, weil „der Autor die Absicht hat, eben ein Kunstwerk zu schaffen“³⁵⁰. Die poetische Arbeit, die aufgewendet werden muss, um das Kunstwerk zu erzeugen, ist Ausweis dafür, dass die eigene Empfindung zu einem literarischen Stoff und damit objektiviert, also vom ursprünglichen „Besitzer“ losgelöst wird: „Kunst wird für andere gemacht, für Zuhörer, für Zuschauer, kurz für Annehmende“.³⁵¹

Wenn der Sprecher seine Äußerung vorträgt, so rechnet er schon vorher damit, wie ihn der Hörer verstehen wird, er formuliert sie in Hinblick auf den Hörer. Genauso ist es beim Kunstwerk. Auch dieses ist dazu bestimmt, daß der Aufnehmende es in der gleichen Weise versteht wie der Autor; der Autor achtet bei seinem Schaffen auf den Aufnehmenden, blickt auf ihn, und der Aufnehmende wiederum begreift umgekehrt das Werk als Äußerung und fühlt hinter ihm den Autor.³⁵²

In dieses Kommunikationsverhältnis treten natürlich auch heutige Leser Oswalds‘ Texte ein, und wenn HARTMANN Oswalds Motivsprache eine „unvergleichliche poetische Suggestivkraft“³⁵³ zuschreibt, so beschreibt sie die (von ihr empfundene) Wirkung der Texte auf jene modernen Leser. MÜLLER mahnt jedoch an, dass „die Wirkung, vor allem in späteren Zeiten, eine andere als die beabsichtigte sein kann.“³⁵⁴ Diese beabsichtigte Wirkung müsse aber in der Interpretation erschlossen werden, denn der Text sei auf einen bestimmten Empfängerkreises hin konzipiert worden:

³⁴⁸ MUKAŘOVSKÝ 2009, S.68.

³⁴⁹ MUKAŘOVSKÝ 2009, S. 76.

³⁵⁰ MUKAŘOVSKÝ 2009, S. 76.

³⁵¹ MUKAŘOVSKÝ 2009, S. 69.

³⁵² MUKAŘOVSKÝ 2009, S. 71.

³⁵³ HARTMANN 2005, S. 362.

³⁵⁴ MÜLLER 1989, S. 304.

Es ist ohne weiteres klar, daß man zu anderen Darstellungsformen und –mitteln greift, wenn man [...] autobiographische Verteidigungsschriften, [...] mystische Gottheits- und Selbsterforschungen für seelsorgerische Zwecke, oder [...] autobiographische Repräsentationsallegorien entwirft: jedes Mal wird ein anderes Publikum angezielt.³⁵⁵

Ähnlich verweist auch BEIN auf die Erwartungen des zeitgenössischen Publikums an die poetische Gestaltung eines zeittypischen Themas als wichtigen Faktor zum Verständnis eines Textes:

Literarische Kommunikation ist im Mittelalter sehr viel stärker polarisiert und konzentriert, als dies in der Moderne der Fall ist. Wir müssen, bei aller Problematik im Allgemeinen und Besonderen, auch darum bemüht sein, zu rekonstruieren in welchen politischen, sozialen, kulturellen und literarischen *Kontexten* ein je individueller Text sein *primäres* Leben hatte, was der Text für sein *primäres* Publikum bedeuten sollte welcher kommunikative Akt ihm inhärent war.³⁵⁶

Als Oswalds primäres Publikum (zumindest für die „Gefangenschaftslieder“) wird etwa von SCHWOB ein Kreis von Freunden und Parteigängern der Starckenberger bezeichnet³⁵⁷. Allerdings verweist SPICKER darauf, dass die Lieder in „unterschiedlichen Kommunikationszusammenhängen“³⁵⁸ mit jeweils unterschiedlicher Funktion gedacht werden könnten. Auf jeden Fall darf in jeder Aufführungssituation eine unterhaltende Funktion angenommen werden, wobei die artistische Händelung der „exklusiven Spielform“³⁵⁹ adlige Literatur als ein wesentlicher Unterhaltungsfaktor anzusehen ist. Genau diese Wirkung sei in den Liedern auch angelegt: „[S]eine Lieder sind in der Regel nicht auf eine Vermittlung wichtiger Inhalte und Informationen angelegt, sondern auf die Vorführung ihrer Literarizität“³⁶⁰.

Zu den rezeptionsseitigen Aspekten kommt, im Hinblick auf den geistlichen Charakter hier zu besprechenden Lieder, die Blüte der geistlich-lehrhaften Literatur im 15. Jahrhundert als ein Ausdruck der zeittypischen Geisteshaltung.

³⁵⁵ MÜLLER 1989, S. 310.

³⁵⁶ BEIN 1999, S. 318.

³⁵⁷ SCHWOB 1978, S. 172.

³⁵⁸ SPICKER 1993, S. 117.

³⁵⁹ SPICKER 1993, S. 233.

³⁶⁰ SPICKER 1993, S. 233.

4.4. Literatur- und geistesgeschichtlicher Hintergrund

Gegen eine Lesart, nach der Oswald einen eigenen momentanen emotionalen Zustand darstellen wolle, spricht, dass die beschriebene Sorge um das Seelenheil eine zeittypische Empfindung ist, die sozusagen „in der Luft liegt“. Oswald verleiht einer allgemeinen Stimmung Ausdruck und es ist davon auszugehen, dass viele seiner Zuhörer sich mit dem Sänger-Ich identifizieren konnten. Sie werden sich mindestens ebenso in ihren eigenen Empfindungen angesprochen gefühlt wie die des Sängers zur Kenntnis genommen haben.

Der Umgang mit der eigenen Sterblichkeit, die Fragen nach dem Sinn des Lebens und das Nachdenken darüber, wie es gestaltet werden sollte, sind Gedanken, die wohl jeden Menschen beschäftigen, wenn auch die Dringlichkeit je nach Lebenslage und äußeren Umständen variiert. Oswald und seine Zeitgenossen sind auf jeden Fall stark mit diesen Fragestellungen konfrontiert. Die allgemeine Lebenserwartung ist verglichen mit heutigen Verhältnissen gering. Durch Krankheiten oder im Kriegsdienst hätte Oswald früh sein Leben verlieren können und die 60 Jahre, die er erreicht haben soll, stellen ein beachtliches Alter dar. Dazu kommt die Erfahrung der großen Pestepidemie, die um 1350 erhebliche Teile der europäischen Bevölkerung hinwegrafft, die den damaligen Menschen die Endlichkeit ihres Daseins eindringlich vor Augen gestellt haben muss.

Die Erfahrung gravierender Krisen, besonders des Großen Peststerbens [...], gibt diesen Ängsten vor der eigenen Schuld, vor Satan und seinen Agenten und vor dem Zorn Gottes, der sich strafend gegen die Menschen wendet, eine noch bedrohlichere Dramatik. Die Pest forciert eine extreme Finalisierung und Eschatologisierung des gesamten Lebens auf die Sterbestunde hin, und das bedeutet zugleich, dass das persönliche Gericht unmittelbar nach dem Tod mit der Aussicht schrecklicher Jenseitsstrafen – ob Fegefeuer oder Hölle – in eine quälende Erlebnissnähe rückt.³⁶¹

Religion bietet eine – für Oswald und seine Zeitgenossen die wichtigste – Möglichkeit, mit dieser Situation umzugehen und gerade das 15. Jahrhundert ist bestimmt vom Auftreten spiritueller Bewegungen, wachsendem Interesse der Laien an theologischer Bildung sowie einer enormen Produktion und Rezeption erbaulicher Literatur.

Als kennzeichnend für diese Stimmung nennt Berendt HAMM die „nahe Gnade“³⁶². Einerseits seien es die Menschen selbst, die in ihren existenziellen Seelennöten die Hilfe der Kirche suchen, andererseits sei diese im ausgehenden Mittelalter auch näher am einfachen Gläubigen

³⁶¹ HAMM 2004, S. 544

³⁶² HAMM 2004, S. S. 541-557.

und stelle entsprechende Gnadenmittel zur Verfügung. Eine besondere Stellung nehmen hierbei die Bettelorden ein:

Wie sich der armselige Jesus zu den armen Menschen herabneigt und ihnen nahe kommt, so wollen die neugegründeten Bettelorden des 13. Jahrhunderts im Zuge ihres Armutsideals und ihrer Lebensform des Apostolats aus der kontemplativen Zurückgezogenheit der traditionellen Orden heraustreten und die Menschen in den Städten seelsorgerlich erreichen. So kommt es zu einem pastoralen Schub, einer Intensivierung und Expansion der Seelsorge im Spätmittelalter, die auch außerhalb der Bettelorden einflussreiche Multiplikatoren und Programmatiker [...] findet.³⁶³

Selbst in der akademischen Theologie werden die Laien „entdeckt“. Jean Gerson³⁶⁴, Kanzler der Universität zu Paris, sieht in ihnen die Unmündigen, denen der Herr geoffenbart hat, was den Weisen verborgen bleibt (Mt. 11,25), und hält es daher nicht nur für wichtig, sich den einfachen Gläubigen überhaupt zuzuwenden, sondern erkennt auch an, dass diese religiöse Mysterien begreifen könnten, die sich dem Theologen in noch so vielen gelehrten Überlegungen nur schwer erschließen:

Die Sympathie Gersons für die „Kleinen“ hängt mit seiner Überzeugung zusammen, dass die mystische Theologie als Einführung in das Geheimnis Gottes im Vergleich zur scholastischen Theologie, die häufig ganz unzureichend dieses Geheimnis zu erklären versucht, den absoluten Vorrang verdient. [...] Der gelehrte Theologe ist daher nicht nur Lehrer einfacher Menschen, sondern selbst Lernender, weil seine eigene Frömmigkeit von Glaube, Hoffnung und Liebe der *illiterati* profitieren kann.³⁶⁵

Dem Bedürfnis der Laien, etwas für ihr Seelenheil zu tun, kommt die Kirche zum Beispiel dadurch entgegen, dass für bestimmte Gebets- oder Bußübungen Ablässe gewährt werden.

Tatsächlich geht die gesamte Entwicklung allerdings eher auf das Interesse bestimmter Bevölkerungsgruppen als auf eine gezielte Initiative von kirchlicher Seite zurück, denn erst

[s]eit dem 12. Jahrhundert beginnt sich innerhalb der Kirche trotz des Widerstandes weiter Kirchenkreise die Ansicht durchzusetzen, daß es den Laien zu ihrem Seelenheil nützlich sein könnte, wenn sie geistliche Schriften in ihrer Muttersprache lesen. Diese Entwicklung verstärkt sich im 14. und besonders im 15. Jahrhundert – die Zahl geistlicher, erbaulicher, volkssprachlicher Literatur in dieser Zeit ist Legion.³⁶⁶

Eine Aufgabe dieser Literatur ist es demnach auch, theologischen Irrtümern entgegenzuwirken:

³⁶³ HAMM 2004, S. 542.

³⁶⁴ Siehe: ROTH 2004, S. 329-339.

³⁶⁵ ROTH 2004, S. 330.

³⁶⁶ ROTH 1991, S. 157.

In diesem vorreformatorischen Jahrhundert erschien religiöse Unterweisung der Laien als besonders vordringlich, denn dieses Jahrhundert war zwar eine Zeit tiefer Frömmigkeit und echter, innerlicher Religiosität, aber es war auch die Zeit der Irrlehrer und Schwarmgeister, welche die Kirche in einen ständigen Abwehrkampf gegen diese Erscheinungen drängten und sie veranlassten, die Bedeutung der Beichte und Buße und ihre Eigenschaft als Sakramente, die nur von der Kirche verliehen werden konnten, besonders zu betonen und hervorzuheben, um den Alleinvertretungsanspruch der Kirche in allen Angelegenheiten des Seelenheils klar herauszustellen.³⁶⁷

Nach Ansicht der Kleriker soll Literatur für Laien demnach schlicht und einfach sein, nicht von der kirchlichen Lehre abweichen, zur Verbesserung des Lebenswandels beitragen und Furcht vor der Hölle sowie die Liebe zum himmlischen Vaterland erwecken, sie soll weiterhin über Glaubensartikel, Sakramente, Tugenden und Laster, biblische Gebote und Räte unterrichten. Die katechetische Literatur ist demzufolge weniger philosophischer und theologisch anspruchsvoller Natur, sondern hat vor allem anleitenden, an der Praxis orientierten Charakter. Konkret tritt sie in der Form mehr oder weniger ausführlich kommentierte Tugend- und Lasterkataloge in Erscheinung, bis hin zu umfangreichen und in ihrer Konzeption selbständigen Beicht- und Bußtraktaten. Häufig handelt es sich um lateinisch-deutsche Mischtexte, was ihre Doppelfunktion als Anleitung von Laien und Hilfe für Pastoralarbeit verdeutlicht.

Abgesehen davon, daß die christliche Beichte Sündenvergebung aufgrund des Bekenntnisses bewirken sollte, schuf sie ein festgefügtes System der Selbstbeobachtung und ist damit eindeutig Wegbereiter der bekenntnismäßigen Form der Autobiographie. [...] Von noch größerer Bedeutung für die Entwicklung der Autobiographie war die Form, die das Schuldbekenntnis zu dem Zeitpunkt angenommen hatte, als sich neue Anregungen zur Erweiterung des Ichbewußtseins boten.³⁶⁸

„Als Führer zur Erforschung des individuellen Gewissens waren diese Pönitentialien in der Tat der Mutterboden für die Autobiographie der frühen Renaissance“³⁶⁹.

In konzentrierter Form sind diese Phänomene in den Gemeinschaften der *Devotio Moderna*³⁷⁰ zu finden. Beseelt von diesem Geist neuer Frömmigkeit schließen sich Laien zusammen, um entsprechend dem biblischen Wort ein Leben mitten in der Welt zu führen ohne Teil der Welt zu sein. In ihren Häusern, wo sie in Frauen- oder Männergemeinschaften ohne Ordensgelübde leben, nehmen sie teil an einem lebendigen Prozess der Entstehung und des Austausches von

³⁶⁷ HABERKERN 2001, S. 24/25.

³⁶⁸ ZIMMERMANN 1989, S. 345.

³⁶⁹ ZIMMERMANN 1989, S. 350.

³⁷⁰ Siehe zur *Devotio moderna* und der zugehörigen Literatur: BOLLMANN 2004; NEUMANN; REHM; REICHSTEIN 2001.

Literatur. Neben Beichtbüchern, Lebensregeln, und Ratgebern für die begleitenden Seelsorger ist die Kontrafaktur in diesem Zusammenhang besonders hervorzuheben. Es findet eine rege Umwandlung bekannter weltlicher in geistliche Lieder statt.

Oswald hat diese katechetisch-erbauliche Literatur seiner Zeit nicht nur zur Kenntnis genommen, sondern war mit ihren Formen und Inhalten vertraut, und hielt es offenbar für wichtig, mit eigenen Beiträgen die entsprechenden Kenntnisse unter Beweis zu stellen. Das Beichtlied Kl. 39 ist ein eindrückliches Beispiel dafür.

Ein Lied, das keinem normierten Form- oder Inhaltstyp entspricht wie etwa diese Musterbeichte ist Kl. 6. HARTMANN führt es als besonders eindrückliches Beispiel für Oswalds neuartige poetische Sprache an. Die Motive des Liedes aber entstammt dem traditionellen Inventar geistlicher Lyrik und die ausgedrückte Sorge um das ewige Heil entspricht der soeben geschilderten zeitgenössischen Stimmung. Daher eignet es sich gut, die eingangs dargestellte Diskussion zu veranschaulichen.

4.5. Kl. 6 als Beispiel für Selbstdarstellung

Mit Kl. 6 sei „eine neue Art lyrischer Gewissenserforschung geschaffen, die als Modell für die neuen Formen einer individuellen christlichen Eigenverantwortung dienen konnten“³⁷¹, so HARTMANN. Weiterhin habe Oswald hier durch seine neuartige „Sprache der sinnlichen Wahrnehmung“ der deutschen Lyrik „erstmalig die Möglichkeit einer individuellen, wirklichkeitsbezogenen Selbstdarstellung“³⁷² eröffnet.

Zweifelloso gelingt in Kl. 6 eine eindringliche, berührende Schilderung von beklemmender Sorge um das Seelenheil. Handelt es sich jedoch tatsächlich um ein persönliches Bekenntnis oder doch eher um die überzeugende Umsetzung einer zeittypischen Stimmung? Spricht Oswald seinen Zuhörern nicht ebenso aus der Seele wie sich selbst? Und wäre dies tatsächlich eine Reduktion seiner künstlerischen Leistung? Um diese Fragen zu beantworten, sollen im Folgenden die rhetorisch-stilistischen Mittel sowie die Bezüge zur literarischen Tradition genau analysiert werden.

Zunächst jedoch eine kurze inhaltliche Übersicht:

³⁷¹ HARTMANN 2005, S. 366.

³⁷² HARTMANN 2005, S. 366.

Strophe	1. Stollen	2. Stollen	Abgesang
I	Monolog des Sängers: Ichs: Sänger schildert seine Angst vor dem nahen göttlichen Gericht in Bildern von einem apokalyptischen Tier, das ihn verschlingen will.	Dem Tier kann er nicht entkommen, da seine Tage gezählt sind.	Der Sänger sieht sich zum „Tanz“ aufgefordert, bei dem er einen Kranz aus seinen begangenen Sünden trägt, wofür ihm die Rechnung präsentiert wird. Gott aber kann durch diese Rechnung „einen Strich“ machen.
II	Klage des Sängers: Bleibe ihm noch ein Jahr Lebenszeit, könnte er seine Schuld verringern.	Sänger wendet sich an die eigene Seele und fragt, was aus ihr werde.	Sänger wendet sich an die „Freunde“ und klagt sie an, sich nur um seine Hinterlassenschaft zu sorgen, nicht aber um sein Seelenheil.
III	Sänger wendet sich an Gott und bittet ihn um Rettung.	Sänger wendet sich an die Muttergottes, sie möge für ihn Fürsprache halten	Sänger wendet sich an die Welt und entsagt ihr, am Ende nochmals Reue darüber, der Welt und nicht Gott gedient zu haben, Anrufung Gottes, ihm, Wolkenstein, den Weg zu weisen.

HARTMANN stellt als künstlerisch neuartig und ausschlaggebend die anschauliche Bildsprache, mit der die Ängste geschildert werden, und den Blick auf das eigene Innere heraus, der „wie vor Schreck erstarrt, auf sich selbst gerichtet“ bleibe. Sie fasst das Dargestellte wie gesagt als eine Momentaufnahme aus Oswalds Seelenleben auf, die einen Zeitpunkt quälender Angst vor dem göttlichen Strafgericht nach dem Tod widerspiegelt.

Ganz sicher kommt zum Beispiel in folgenden Zeilen eine solche Sorge überzeugend zum Ausdruck:

Erst deucht mich wol,
solt ich neur leben aines jares lenge
vernünftiklich in dieser welt,
so wolt ich machen enge
mein schuld mit kleinem widergelt,
der ich laider gross von stund bezalen müss.
Darumb ist vol
Das herzen mein von engestlichen sorgen,
und ist der tod die minst gezalt.
o sel, wo bistu morgen?
wer ist dein tröstlich ufenthalt,
wenn du verraiten solt mit haisser buss?
O kinder, freund, gesellen rain,
wo ist eur hilf und rat?
Ir nempt das güt, lat mich allein
hin varen in das bad,
da alle münz hat klainen wird,
neur güte werck, ob ich der hett gemert.

Diese Worte klingen alles andere als formell und musterhaft. Berechtigt dieser persönlichere Ton jedoch wirklich zu dem Urteil, hier lasse Oswald alle literarische Konvention fallen um radikal sein Innerstes nach außen zu kehren?

4.5.1. Oswalds poetische Sprache

4.5.1.1. Typische rhetorische Mittel bei Oswald

HARTMANN liest das Lied als persönliches Bekenntnis, aus dem sie gar eine neue literarische Form als Entsprechung für neue philosophisch-theologische Ideen ableitet; „eine neue Art lyrischer Gewissenserforschung [...], die als Modell für die neuen Formen einer individuellen christlichen Eigenverantwortlichkeit“³⁷³ diene. Durch den Einsatz bildreicher Sprache mache Oswald in den Zeilen den Zuhörer zum Zuschauer einer Art „Seelenfilms“:

Die drängende Fülle seiner Todesängste beschwört Wolkenstein wie mit den Mitteln einer modernen Filmsequenz. So werden wir zu Zeugen, wie die Bilder seiner realen existenziellen Nöte vor seinem inneren Auge in raschester Folge abspulen. Durch diesen poetischen Kunstgriff wandeln sich Oswalds Metaphern irdischer Todesbedrohung zu einem unmittelbaren Ausdruck ganz persönlich erlebter Ängste. Damit eröffnet Oswald von Wolkenstein der deutschen Lyrik erstmals die Möglichkeit einer individuellen, wirklichkeitsbezogenen Selbstdarstellung.³⁷⁴

³⁷³ HARTMANN 2005, S. 366.

³⁷⁴ HARTMANN 2005, S. 366.

Das poetische Verfahren bestünde hier also im Wesentlichen darin, Gefühle in Bilder zu übersetzen, mit dem Ziel, dem Zuhörer direkten Anteil an diesen Empfindungen zu ermöglichen. Gegenstand des Liedes sei somit Oswalds innerer Zustand in einer bestimmten Situation. Diese Argumentation lässt allerdings offen, warum der Gebrauch von Metaphern einen unmittelbaren Ausdruck des dargestellten Gefühls bewirke. Dass eine bildhafte Sprache anschaulicher und ausdrucksstärker ist als eine abstrakte Benennung liegt auf der Hand. Trotzdem ist das Bild nicht mit der ausgedrückten Empfindung gleichzusetzen, zumal Oswald in seinen Motiven häufig bekannte Topoi verarbeitet, wie noch zu zeigen sein wird.

Weitere „poetische Kunstgriffe“, in Oswalds Sprache sieht sie in „dichtesten Reihungen“ und „in synonymen Häufungen“.³⁷⁵Tatsächlich gehören diese Mittel fest zu seinem rhetorischen Repertoire.

Eines der Mittel, das Oswald am häufigsten verwendet, ist die Reihung. Dies wurde anhand der geographischen Kataloge und der Fragereihungen im Zusammenhang mit Kl. 11 und 12 bereits gezeigt. Aber auch im Kleinen kommt es sehr oft vor; allein in den Liedern Kl. 1-7 lassen sich etliche Beispiele finden:

Kl. 1, II, 7: perg, holz, gevild
Kl. 1, VII, 4: den dag, die nacht, den morgen
Kl. 4, II, 5: hoffart, unkeusch, der geitig spot
Kl. 4, II, 8: wi si nicht sehen, hören, greiffen, smecken
Kl. 4, II, 11: den leib, die werlt, des teufels list
Kl. 4, III, 4: bett, barhoubt, vasten, possen
Kl. 5, I, 8: houbt, rugk und bain, hend, füss das alder meldet
Kl. 5, I, 13: Mir swert herz, müt, zung und die tritt
Kl. 5, II, 13: Mein ringen, springen, louffen snell
Kl. 5, III, 9: mit vasten, betten, kirchengän

Weiterhin ist die von HARTMANN genannte synonyme Häufung, daneben oft eine Steigerung oder auch correctio häufig zu finden:

Kl. 1, V, 7: lieb, süsser hort
Kl. 4, I, 8: ze got, von dem si kompt, daran si hafftet
Kl. 4, I, 13: Des schönen glanz, der süssen zeit
Kl. 5, II, 7: Plöd, ungevar
Kl. 6, III, 14: trag hin, vergiss mein bald
Kl. 7, II, 1-2: Traut, sêlig weib, / keuschliche maid, frau, mütter gottes kinde
Kl. 7, III, 4: forcht, sorg, die hab ich funden
Kl. 7, III, 9: O lange nacht, ellender tag

³⁷⁵ HARTMANN 2005, S. 358.

Auch bestimmte Ausdrücke, Wortgruppen und inhaltliche Motive treten immer wieder auf. Zum Beispiel hat die folgende Zeile aus Kl. 4 eine fast wörtliche Entsprechung in Kl. 111:

Kl. 4, III, 13: *Den leib mit armüt, frost und hitz*

Kl. 111, I, 13: *Gross ellend, armüt, frost und hitz*

Der Verweis auf die Reisen: *Perg, hoz, gevild / in manchem land, ders ich vil hab erritten* (Kl. 1, II, 7-8) ist eine Kurzform dessen, was bekanntermaßen bei Oswald in anderem Zusammenhang möglich ist.

Die Anrede an „die Freunde“ in verschiedenen Varianten ist ein weiteres inhaltliches Motiv, das häufig vorkommt:

Kl. 11, VI, 1: *Ach freunt, gesell*

Kl. 10, VII, 1: *Freund, wiltu weissheit, tugent an dich breisen*

Kl. 9: V, 1: *Ach lieber freund [...]*

Ein genauerer Blick auf die gesamte Struktur von Kl. 6 lässt ein weiteres wichtiges Stilmittel Oswalds erkennen. Wie aus der Übersicht hervorgeht, wechselt zum Beispiel mehrmals die „Sprechrichtung“ oder der Adressat der Rede. Dies trägt erheblich zur emotionalen Wirkung des Liedes bei. Die Wechsel erfolgen meist unerwartet, wie an der folgenden Stelle, wo der Sänger sich plötzlich an seine Seele selbst richtet:

Kl. 6, II, 7-10

Darumb ist vol
das herzen mein von engestlichen sorgen,
und ist der tod die minst gezalt.
o sel, wo bistu morgen?

Erwartungsgemäß müsste die Zeile wie der übrige Text als Aussage formuliert werden oder zumindest als rhetorische Frage. Die unerwartete Wendung an die Seele selbst aber wirkt wie ein emotionaler Ausbruch. Die Rede wechselt von der an ein Publikum gerichteten Darstellung zu einem Selbstgespräch, bei dem die Zuhörer mithören können. Dieses klingt verzweifelt:

Kl. 6, II, 10-12

o sel, wo bistu morgen?
wer ist dein tröstlich ufenthalt,
wenn du verraiten solt mit haisser buss?

Die direkte Aneinanderreihung von Fragen lässt den Eindruck des Drängens und der emotionalen Aufgeregtheit entstehen. Eine weitere Steigerung wird durch den anschließenden erneuten Wechsel der „Sprechrichtung“ erreicht. Plötzlich wendet sich der Sänger direkt an das Publikum, noch dazu mit Vorwürfen:

Kl. 6, II, 13-18

O kinder, freund, gesellen rain,
wo ist eur hilf und rat?
Ir nempt das güt, lat mich allein
hin varen in das bad,
da alle münz hat klainen werd,
neur güte werck, ob ich der hett gemert.

Wieder werden literarische Mittel geschickt eingesetzt, etwa in Zeile 13 eine erneute Aufzählung oder die in sich gesteigerte Anrufung in Zeile 11, die als rhetorische Figur häufig bei Oswald vorkommt. Nach dem „Ausbruch“ erfolgt eine Beruhigung, indem der Sänger bei der Beschreibung des Bades *da alle münz hat klainen wert*, wieder zur ursprünglichen Redeform zurückkehrt.

Dieser mehrfache plötzliche Wechsel der Redeweise, verbunden mit den beschriebenen rhetorischen Mitteln, lässt die Vorstellung von einem verzweifelten, in seiner Angst die „Untätigen“ anklagenden Menschen entstehen.

Ein solcher Wechsel in der Rederichtung wird auch in der ähnlichen siebenten Strophe von Kl. 1 verwendet. Zunächst spricht der Sänger über seine Sorgen. Dann folgen ein plötzlicher Klageruf und schließlich die Hinwendung an *Maria kind*:

Kl. 1, VII, 1-7:

Mein herz das swindt
in meinem leib und bricht von grossen sorgen,
wenn ich bedenck den bitteren tod
den dag, die nacht, den morgen –
ach we der engestlichen not! –
und waiss nicht, wo mein arme sel hin fert.
O Maria kind!

Die von HARTMANN als „individuelle[], wirklichkeitsbezogene[] Selbstdarstellung“³⁷⁶ bezeichnete eindringliche Rede kommt zustande, indem die Worte so ausgewählt und kombiniert werden, dass sie in Verbindung mit einer vorgegebenen musikalischen und metrischen Form die größtmögliche Aussagekraft entfalten. Die Ergriffenheit, die sich beim Zuhörer oder heutigem Leser einstellt ist also „gemacht“; durch sorgsame Wortauswahl- und Anordnung kalkuliert. Nicht die Tatsache, dass ein heftiges Gefühl dargestellt wird, sondern die gekonnte Vermittlung dieses Gefühls durch geschickt eingesetzte literarische Mittel ruft die Wirkung hervor. Liegt diesem Aufwand tatsächlich ein „offenkundige[r] Drang zur Selbstdarstellung“³⁷⁷ zugrunde oder spielen eher künstlerische Überlegungen eine Rolle?

Die eben aufgezeigten Mittel lassen sich jedenfalls auch bei anderen Liedern entdecken. Es handelt sich offensichtlich um gern und oft genutzte Textbaumethoden Oswalds.

Ein besonders anschauliches Beispiel für den Adressatenwechsel ist die zweite Strophe von Kl. 7, in dem diese Wechsel mit der Abfolge der metrischen Einheiten zusammenfallen. Zunächst wendet sich der Sänger zunächst an die Muttergottes:

Kl. 7, II, 1-6:

Traut, sällig weib,
keuschliche meid, frau, mütter gottes kinde,
der uns durch dich all hat erlosst
von hellischem gesinde,
des nim zu hilf und gib mir trost,
da mit ich nicht verzag in meiner not.

Mit dem Beginn des zweiten Stollens spricht der Sänger dann zu sich selbst, indem er erst seinen Leib, den Sitz der fleischlichen Begierden, anredet:

Kl. 7, II, 7-12

³⁷⁶ HARTMANN 2005, S. 366.

³⁷⁷ HARTMANN 2005, S. 367.

O swacher leib,
sündiger balg, der wirt hat dich emphanen;
ich fürcht, er well bezalet sein,
was du je hast begangen
mit deiner grossen sünden schein,
er fordert dich, gib mir das bettenbrot.

Im Abgesang wendet er sich an das Herz:
Kl. 7, II, 13-17

O herz, hastu ie süss erkant,
da nim das sawer für;
da wider trawren spür;
also slach ains gein andern ab:
wirdiger got, köstlich sind dein gab!

Mit den eben aufgezeigten literarischen Mitteln gelingen lebendige, eindringliche, zuweilen dramatische oder komische Darstellungen. Dies belegt, dass Oswald über ein gewisses rhetorisches Inventar verfügt und es geschickt handhabt. Die überzeugende Vermittlung einer Stimmung ist jedoch erstens kein Beweis dafür, dass der Vermittler selbst sich in eben dieser Stimmung befindet oder zweitens dafür, dass er explizit darstellen will, wie *er* sich fühlt. Offensichtlich steht jedoch eine Wirkabsicht hinter den beschriebenen literarischen Verfahren, die sich auf den Zuhörer und *dessen* Stimmung bezieht.

4.5.1.2. Oswalds Motivsprache

HARTMANN sieht das Neuartige an Oswalds Sprache vor allem in der Darstellung von Sinneswahrnehmungen beziehungsweise der sich an äußeren Sinneseindrücken orientierenden Bildlichkeit. Mehrmals spricht sie von der „poetische[n] Suggestivkraft“³⁷⁸ seiner sprachlichen Bilder, was allerdings eine subjektive Zuschreibung ist. Wiederum lässt sich die Rückführung der besonderen Lebendigkeit und Anschaulichkeit auf plastische Beschreibungen wie die der gehörnten Bestie aus Kl. 6 leicht nachvollziehen.

Aber für das Etikett „genial“ kommt zum geschickten Umgang mit Sprache ein weiterer Aspekt hinzu:

³⁷⁸ HARTMANN 2005, S. 362.

Denn bei dem aktuellen Forschungsstand vermögen wir lediglich zu erahnen, dass Wolkensteins offenkundiger Drang zur Selbstdarstellung und seine ebenso evidente Freude an sprachlicher Gestaltung sinnlicher Wahrnehmung einem inneren Bedürfnis des Autors entspringen müssen. Diese Annahme lässt sich vorerst aus der Beobachtung ableiten, dass sich Oswalds dichterische Phantasie immer wieder an Sinnesphänomenen entzündet, ganz gleich, ob er seinen Blick nach außen auf seine Umwelt richtet oder nach innen, um das menschliche Herz bis in seine innersten Winkel auszuleuchten.³⁷⁹

Demnach seien seine sprachlich überzeugendsten Lieder eben jene, in denen es um Autobiographisches gehe. Dort

zieht der Dichter alle Register seiner neuen Sprache sinnlicher Wahrnehmung. Dank seiner außerordentlichen Beobachtungsgabe und seines neuartigen Stils unmittelbaren Erlebens wirken seine Selbstinszenierungen so wirklichkeitsnah und so lebendig, dass wir den genialen Selbstdarsteller durch alle poetischen Maskierungen hindurch leibhaftig vor uns sehen: Oswald von Wolkenstein, unverkennbar, kraft seiner Sprache, unverwechselbar.³⁸⁰

Allerdings gibt es in Kl. 6 gar keine Verweise auf persönliche Erfahrungen des Sängers – ein Widerspruch, den HARTMANN auflöst, indem sie Allegorisches und Überindividuelles in Bezüge zu real Erlebtem umdeutet. So bezieht sie zum Beispiel die Angst vor dem Gericht in Kl. 6 auf einen tatsächlichen juristischen Fall in Oswalds Leben, worauf später eingegangen wird.

Einzuwenden ist auch, dass die rhetorischen Mittel, die Bildlichkeit und bestimmte Schlüsselbegriffe bei Oswald immer wieder auftauchen; in (unterstellt) autobiographischen und gemeinhin als gelungen geltenden Liedern genauso wie in Liedern, die in der Literatur als weniger interessant empfunden werden.

So fallen bei Kl. 6 im Vergleich mit den schon besprochenen Liedern schnell thematische Parallelen zu Kl. 11 auf. Zum einen wird wieder das gottgefällige Leben als *vernünftiglich* (II, 4) dargestellt, zum anderen spielt das Geldmotiv eine Rolle. Hier ist zum einen häufig von einer Rechnung die Rede, die nach dem Tode zu bezahlen ist, von Schulden, die mit *klainem widergelt* (II, 5) beglichen werden müssen. Am Ende des Liedes fordert der Sänger die Welt auf, ihr den *lon* zu geben. Die Ansprache an die Freunde ist mit dem Vorwurf verbunden, die Angeredeten nähmen (nach dem Tod) „das güt“ des Sprechers ohne sich um ihn selbst viele Gedanken zu machen - ein Motiv, das ebenfalls aus Kl. 11 und Kl. 9 bekannt ist.

³⁷⁹ HARTMANN 2005, S. 364.

³⁸⁰ HARTMANN 2005, S. 363.

II, 13-18:

O kinder, freund, gesellen rain,
wo ist eur hilf und rat?
ir nempt das güt, lat mich allain,
hin varen in das bad,
da alle münz hat klainen wird,
neur güte werck, ob ich der hett gemert.

Gedanken von einer „fälligen Rechnung“ werden auch in Kl. 7 formuliert: *sündiger balg, der wirt hat dich emphanen; / ich fürcht, er well bezalet sein* (II, 8/9). Eine andere auffällige Ähnlichkeit zu Kl. 7 ist die Bitte an die Muttergottes:

Kl. 6, III, 7-12

Maria, maid,
erman dein liebes kind des grossen leiden!
seit er all cristan hat erlost,
so well mich ouch nicht meiden,
und durch sein marter wird getrost,
wenn mir die sel fleusst von des leibes drouch.

Kl. 7, II,1-6

Traut, sellig weib,
keuschliche maid, frau, mütter gottes kinde,
der uns durch dich all hat erlosst
von hellischem gesinde,
den nim zu hilf und gib mir trost,
da mit ich nicht verzag in meiner not.

Der Beginn *Traut, selig weib* hat übrigens eine wörtliche Parallele in Kl. 91; und genau wie in der zitierten Strophe wird auf *weib leib* gereimt.

Ein weiterer Gedanke, den Oswald öfter formuliert, ist die Überlegung, in einem zusätzlichen Lebensjahr ließe sich die angehäuften Schuld durch „vernünftige“ Lebensweise verringern;

II, 1-6

Erst deucht mich wol,
solt ich neur leben aines jares lenge
vernünftliklich in diser welt,
so wolt ich machen enge
mein schuld mit klainem widergelt,
der laider gross von stund bezalen müss.

In Kl. 10 heißt es ganz ähnlich:

Kl. 10, I, 9-15

Ich wais wol, das noch kompt die stund,
und het ich aller werlde grund,
dorumb geb ich sei geren,
das ich nach gottes willen leben solt ain jar,
der ich vil manches laider uppiklichen zwar
in sünden nie wolt widerstän
so müss ich sein emberen.

Auch in den anderen Strophen lassen sich bekannte Motive finden, etwa in der Klage *hett ich dem herren für dich schon / gedient in wildem wald* (III, 15,16), was an die Waldmetapher in Kl. 95 erinnert. Die Eingangsworte *Ich spür ain tier* setzt Meinolf SCHUMACHER wiederum in Verbindung mit dem Beginn von Kl. 16, *Ich spür ain lufft* und mehr noch mit dem Beginn der zweiten Strophe von Kl. 95, *Ich speur dreu tier*.³⁸¹

Während in Kl. 95 die Tiere als Allegorie für Tugenden oder Laster als mehr oder weniger begehrte Jagdbeute stehen, was dem „Spüren“ eine zusätzliche Bedeutung verleiht, ist das Verhältnis von Jäger und Gejagtem in Kl. 6 umgekehrt. Entgegen der Darstellung HARTMANNs, dass in Kl. 6 Todesängste „in Bildern, wie wir sie von keinem anderen Dichter des Mittelalters kennen“³⁸² geschildert werden, lassen sich zahlreiche Verbindungen zu biblischen Quellen und deren zeitgenössischer Verarbeitung finden.

Das Tier trägt hier natürlich die Züge der apokalyptischen Bestie, die aus dem Meer steigt. Jutta GOHEEN verweist auf eine Ähnlichkeit zur Jagd des Menschen durch das Einhorn in Rudolf von Ems *Barlaam und Josaphat*.³⁸³ Besonders auffällig sind aber die Ähnlichkeiten zum 21. Psalm (EÜ 22. Psalm):

circumdede runt me vituli multi tauri pingues vallaverunt me / aperuerunt super me os suum quasi leo capiens et rugiens / sicut aqua effusus sum et separata sunt omnia ossa mea factum est cor meum sicut cera liquefacta in medio ventris mei / aruit velut testa fortitudo mea et lingua mea adhesit palato meo et in pulverem mortis detraxisti me / circumdede runt me venatores concilium pessimorum vallavit me vinxerunt manus meas et pedes meos / numeravi omnia ossa mea quae ipsi respicientes viderunt in me / [...] salva me ex ore leonis et de cornibus unicornium exaudi me (Ps. 21,13-22)³⁸⁴

³⁸¹ SCHUMACHER 2001, S. 257/258.

³⁸² HARTMANN 2005, S. 364.

³⁸³ Siehe GOHEEN 1989, S. 11.

³⁸⁴ EÜ Ps. 22, 13-22: Viele Stiere umgeben mich, Büffel von Baschan umringen mich. / Sie sperren gegen mich ihren Rachen auf, reißende, brüllende Löwen. / Ich bin hingeschüttet wie Wasser, gelöst haben sich all meine Glieder. Mein Herz ist in meinem Leib wie Wachs zerfließen. / Meine Kehle ist trocken wie eine Scherbe, die Zunge klebt mir am Gaumen, / du legst mich in den Staub des Todes. / Viele Hunde umlagern mich, eine Rotte von Bösen umkreist mich. / Sie durchbohren mir Hände und Füße. / Man kann all meine Knochen zählen; sie

HARTMANN verweist zwar ebenfalls auf diese Parallelen, wendet sich aber dagegen, darin einfach die Verarbeitung einer literarischen Tradition zu sehen. Schließlich greife er nicht auch die Einhornmetapher auf, deren Wirkkraft sich durch jahrhundertlangen Gebrauch ins Formelhafte abgeschwächt habe.³⁸⁵ Oswald verwerfe diese Phrase, weil sie für die Darstellung seiner innersten Seelenqualen nicht ausreiche; denn

darum allein geht es in Oswalds Dichtung: Um seine persönlichen Ängste vor dem unausweichlichen Tod, der mit der Gewalt einer wilden Bestie [...] über ihn hereinzubrechen droht. [...] Persönliches Überwältigtsein und individuelle Erlebnisintensität schließt die Allegorie aber aus, da sich ihr Darstellungsstil, ihrem an die Allgemeinheit gerichteten lehrhaften Zweck entsprechend, notwendigerweise auf Typisches beschränken muss.³⁸⁶

Auch weitere Bezüge zum Motiv- und Themeninventar mittelalterlicher Literatur, wie Jedermannichtung und Totentanz bezieht sie auf den Erlebnishintergrund, hält es aber immerhin für nachvollziehbar, die entsprechenden Bilder „zunächst“³⁸⁷ nicht wörtlich zu nehmen. Da sie aber, ausgehend von der vermuteten Entstehungszeit des Liedes, die zweite Gefangenschaft und die Überführung vor das Gericht Herzog Friedrichs 1427 als „das einzige Ereignis, worauf sich die Todesvisionen des betreffenden Liedes beziehen könnten“ ansieht, lassen sich die Worte von Schulden und der Rechnung, durch die Gott einen Strich machen möge, doch äußerst einleuchtend auf Oswalds konkrete Situation beziehen und schon

enthüllt die Feststellung des Dichters, „ir nempt das güt, lat mich allain“ (V. 33) doch mehr von der finanziellen Bedrängnis und den faktischen Ursachen für die Angst des Dichters vor dem Tod und dem Sündengericht, als die rein religiöse Behandlung der Todesproblematik [...] zunächst vermuten ließ[.]³⁸⁸

Und sei „man erst einmal hellichtig“ für eine derartige konkrete Verweisebene geworden, falle es auch nicht schwer „die anderen Details zu entdecken, die sich [...] auf seine bevorstehende Abrechnung vor dem herzoglichen Landesgericht reimen“.³⁸⁹

Dieser Gedanke ist zweifellos reizvoll und eröffnet auf den ersten Blick tatsächlich eine überraschend originelle Lesart. Allerdings gibt es keinen wirklichen Anhaltspunkt für diesen

gaffen und weiden sich an mir. [...] Rette mich vor dem Rachen des Löwen, vor den Hörnern der Büffel rette mich Armen!

³⁸⁵ Siehe HARTMANN 1980, S. 179-186.

³⁸⁶ HARTMANN 1980, S. 187.

³⁸⁷ HARTMANN 1980, S. 188.

³⁸⁸ HARTMANN 1980, S. 194.

³⁸⁹ HARTMANN 1980, S. 194.

Bezug zur zweiten Gefangenschaft außer der Entstehungszeit „zwischen 1425 und 1427“, deren Bestimmung ja auch nur eine Vermutung ist, die sich auf gewisse Überlieferungsmerkmale der Handschriften stützt.³⁹⁰ Dazu datiert Erika TIMM in ihrer maßgeblichen Untersuchung zur Überlieferung der Lieder Oswalds die Entstehungszeit des Liedes auf *nach* 1427.³⁹¹

Ein anderer Einwand ergibt sich aus HARTMANNs Auffassung, der „Zweck“ des Liedes sei Selbstdarstellung, nicht Lehre. Demzufolge hätte Oswald das Lied nur im Kreise Eingeweihter aufführen können, noch dazu in der entsprechenden Zeit, in der er sich in genau diesem emotionalen Zustand befand. Aber wie wahrscheinlich ist es, dass er angesichts seiner drohenden Gefangenschaft Freunde versammelt und ihnen ein Lied vorgesungen hat, um ihnen zu zeigen, wie er sich fühlt? Bei einer Aufführung nach der Gefangenschaft verliert ja die zusätzliche Bedeutungsebene ihre Wirkkraft. Oder hätte Oswald das Lied nur „für sich“ geschrieben und als Erinnerung an eine schwere Zeit in seine Handschrift aufnehmen lassen? Selbst wenn man annimmt, dass es Oswald allein um die Darstellung seiner Empfindungen ging, so ist doch nicht auszuschließen, vielmehr dringend anzunehmen, dass seine Zuhörer die entsprechenden Bilder eben doch vor allem als Bezüge zur mittelalterlichen Literatur erkannten und den Sänger vielleicht als Beispiel eines in der *desperatio* Gefangenen.

Diesen Bezug zur *ars moriendi* erläutert Meinolf SCHUMACHER³⁹², indem er die Versuchung zur Verzweiflung an der göttlichen Barmherzigkeit beschreibt:

Die Dämonen, die in den illustrierten Fassungen der Sterbekunst in tierähnlicher Gestalt erscheinen, halten dem Sterbenden seine Sünden vor, was mit Hilfe von Personifikationen, Corpora delicti und einem schriftlichen Sündenregister geschieht. [...] Hinter der „Ars moriendi“ steht eine alte und verbreitete Vorstellung, nach der alle Taten des Menschen [...] schriftlich festgehalten sind, sei es in der juristischen [sic!] Form von Anklageschriften, sei es in der mehr auf das Finanzwesen verweisenden Bildlichkeit von Bilanzbüchern oder von Schuldverzeichnissen.³⁹³

SCHUMACHER konzentriert sich bei seiner Untersuchung von Kl. 6 vor allem auf den Gebrauch der Bilder, in die Oswald die Schrecken des jenseitigen Gerichts kleidet und stellt sie in Bezug zur mittelalterlichen Literatur.

Er sieht nicht wie HARTMANN in den englischen Jedermann-Spielen die hauptsächliche Parallele zu Oswalds Rechnung, sondern zum Mönch von Salzburg, und zwar in der Technik der Katachrese (Bildbruch oder Bilderhäufung). Gemeint sind die letzten fünf Zeilen der ersten

³⁹⁰ Siehe: HARTMANN 1980, S. 189 und zur Einordnung TIMMS: TIMM 1972, S. 48.

³⁹¹ HARTMANN handelt dies ihrerseits als Behauptung, für die kein Beweis erbracht werde, in einer Fußnote ab. Siehe HARTMANN 1980, S. 189, Anm. 448.

³⁹² SCHUMACHER 2001, S. 260.

³⁹³ SCHUMACHER 2001, S. 260.

Strophe, in denen bei wörtlichem Verständnis die Aussage entsteht, die Sünden des Sängers-Ichs seien zu einem Kranz geflochten, durch den Gott einen Strich machen möge:

all meiner sünd ain grosser kranz,
der rechnung mir gebürt.
doch wil es got, der ainig man,
si wirt mir pald ain strich da durch getan.

Belege für Kränze im Zusammenhang mit dem letzten Gericht findet SCHUMACHER etwa in apokryphen Schriften, und zwar sowohl als Tugendkranz, der den Gerechten krönt, als auch als Sündengeflecht. So heißt es im *Testament Abrahams*:

Wenn es aber ein Sünder ist, gehe ich zu ihm in großer Bitterkeit, und alle seine Sünden machen sie zu einem Kranz auf meinem Haupt in großer Furcht. Und ich erschrecke ihn sehr.³⁹⁴

Als künstlerische Leistung Oswalds benennt SCHUMACHER hierbei, dass er *ars moriendi* und Totentanz verbindet.³⁹⁵ Weitere Bild- und Motivtraditionen, zu denen er Verbindungen in Kl. 6 nachweist, sind etwa der Aufschub des Gerichts (*solt ich neur leben aines jares lenge / vernünftiglich in diser welt; II,2,3*), die juristische Fachsprache in Bezug auf das göttliche Gericht, die Badmetapher³⁹⁶ oder dem mit unlauteren Mitteln mitmischenden Teufel (*überraiten* als „überevorteilen“ gedeutet).³⁹⁷ Weiterhin deutet SCHUMACHER die Verabschiedung des Sängers-Ichs von der Welt nicht (nur) als leiblichen Tod, sondern als Aufbruch in ein geistliches Leben:

Näher liegt es deshalb, den ‚Wald‘ der ‚Welt‘ gegenüberzustellen und das Dasein eines Einsiedlers zumindest konjunktivisch mit der Weltabsage zu verbinden. [...] Mit der Thematik eines Abschieds von der Welt durch Sterben wirbt Oswalds Lied demnach für eine Weltentsagung zu Lebzeiten.³⁹⁸

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die ausdrucksstarken Bilder, mit denen Oswald hier Ängste und Sorgen veranschaulicht, sich durchaus im Einklang mit der literarischen

³⁹⁴ JANSSEN 1980, S. 246; zit. nach: SCHUMACHER 2001, S. 263.

³⁹⁵ Siehe SCHUMACHER 2001, S. 265.

³⁹⁶ Hier verweist SCHUMACHER auf den Lukas-Kommentar des Ambrosius, wo es um Lk 12,59 geht: „[S]o erinnert Ambrosius [...] daran, daß man diese kleine Münze (quadrans) gewöhnlich in Bädern als Eintrittspreis entrichte; sowie man dort damit die Möglichkeit erhalte, seinen Körper zu waschen, könnte man sich hier von Sündern reinigen, indem man den geistlichen Eintrittspreis im Bad ‚bezahlt‘, d.h. nute der Kompensationsleistung der Liebe [...] von seinen Sündenstrafen sich befreit“. SCHUMACHER 2001, S. 267.

³⁹⁷ Siehe SCHUMACHER 2001, S. 264-269.

³⁹⁸ SCHUMACHER 2001, S. 271.

Tradition und Praxis seiner Zeit befinden und der Bezug auf die bevorstehende irdische Gerichtsverhandlung möglich und reizvoll, aber erstens nicht belegbar und zweitens für das Verständnis des Liedes nicht notwendig ist.

4.6. Unterstellter Bruch in Oswalds Persönlichkeit und Liedern

Im Zusammenhang mit Kl. 111 und Kl. 12 wurde die Vermischung von Geistlichem und Weltlichem als typisches Merkmal sowohl Oswalds als auch der (spät)mittelalterlichen Dichtung an sich benannt. In Kl. 1-7 ist dieses dichterische Prinzip ebenfalls präsent und führt dementsprechend zu Problemen, die Lieder eindeutig einer Gattung zuzuordnen. So äußert SCHWOB im Zuge seiner Besprechung von Kl. 1, es gebe verschiedene „Äußerungen über die Gattung, der das Lied angehört“, und diese seien „zum Teil mit großer Sicherheit vorgebracht“ worden, ihm scheine aber „keine dieser Lösungen völlig zutreffend zu sein“³⁹⁹. Schließlich kommt er zu dem Schluss, dass jegliche Zuordnung gleichbedeutend mit einer verengten Sichtweise sei, die wesentliche andere Merkmale außer Acht lasse:

Versuche einer gattungstypologischen Zuordnung von Kl. 1 müssen letztlich an der Eigenständigkeit spätmittelalterlicher Dichtung allgemein und an der Eigenart von Oswalds Lyrik im besonderen scheitern.⁴⁰⁰

Bisher wurde gezeigt, wie durch die Verwendung von sowohl geistlich als auch weltlich besetzten sprachlichen Motiven Ambiguität erzeugt wird. Weitere Verbindungen geistlicher und weltlicher Dichtung finden sich, wenn beispielsweise Elemente des klassischen Minnesangs und geistliche Lehre nebeneinander stehen wie in Kl. 1 oder wenn die religiöse Unterweisung gar mit schwankhaftem Erzählen verbunden wird wie in Kl. 2 und Kl. 3.

HARTMANNs Auffassung, dass Oswald in seinen Liedern psychische Momentaufnahmen wiedergebe, ist verbunden mit der Wahrnehmung eines inhaltlichen Bruchs innerhalb seines Liedschaffens: „Die Momentaufnahmen schaffen [...] ein Nebeneinander von höchst widersprüchlichen Bewertungen“. Sie zeigt sich äußerst erstaunt darüber, dass Themen wie Tod und Liebe auf unterschiedliche Weise dargestellt werden:

So erscheint der Tod einmal als beseligende Utopie und ein anderes Mal als eine zerstörerische Gewalt von bestialischer Grausamkeit. Ähnlich verhält es sich mit den Darstellungen weltlicher Liebe. Während Oswald die Geschlechterliebe in seiner gesamten Liebeslyrik als das höchste menschliche Glück preist, schildert er sie in seinen geistlichen Liedern als eine trügerische Macht, welche ihn in die tiefste Versündigung

³⁹⁹ SCHWOB 1979, S. 102.

⁴⁰⁰ SCHWOB 1979, S. 111.

seines Lebens gestützt hätte.⁴⁰¹

Den Grund für diese widersprüchlichen Darstellungen sieht sie in der Komplexität Oswalds' Lebens, „da der Dichter seine widersprüchlichen Erfahrungen und Erlebnisse [...] zum Thema seiner geistlichen Lieder macht“⁴⁰².

Auch innerhalb einzelner Lieder komme ein solcher Widerspruch zum Ausdruck. So wundert sie sich in Bezug auf Kl. 4:

„Der religiöse Ernst seines Bekehrungseifer [sic!] scheint uns in Frage gestellt, wenn man bedenkt, daß Oswald, kaum aus der Haft entlassen, sein bisherigen Leben mit unverändert diesseitigem Streben nach ‚weltlichem‘ Ansehen und Besitz fortsetzt“⁴⁰³.

Allerdings sei die Ernsthaftigkeit des Anliegens „zumindest in dichterischer Hinsicht“ durchaus „nicht zu unterschätzen“⁴⁰⁴. Auch Jean Gerson habe seine großen Bekehrungsschriften einer persönlichen Krise zu verdanken. Es zeige sich in seinen Schriften „die wachsende Bedeutung persönlicher Erfahrung auch in der Argumentationsweise moraltheologischer Erörterungen“⁴⁰⁵. Weiterhin verweist sie explizit auf die geistesgeschichtlichen Parallelen der von ihr beschriebenen Haltung Oswalds; die ambivalente Schlussnote des Liedes Kl. 4 erscheine „als individueller Ausdruck einer allgemeinen religiösen Verunsicherung, in der jeder die Glaubenswahrheiten nach seiner Vorstellung und seinem persönlichen Vorteil und Nutzen“⁴⁰⁶ auslege. Umso eigenartiger erscheint die Verwunderung darüber, dass diese für seine Zeit so allgegenwärtigen Gedanken auch bei Oswald vorkommen, dass jemand wie Oswald, der doch „so wenig mystisch-visionäres Temperament“ besitze, Gedanken in seine Dichtung einfließen lässt, die ausgerechnet mystischen Zeitströmungen entstammen.

Nun sind weder widersprüchliche Lebenserfahrungen an sich noch entsprechende künstlerische Varianten etwas Außergewöhnliches. Darauf verweist auch Jutta GOHEEN im Zusammenhang mit Oswalds lehrhafter Dichtung: „Den entschiedenen Gegensatz von Weltfreude und Weltklage vereinigt bereits Walther von der Vogelweide in seiner Dichtung“⁴⁰⁷. Ist es nicht vielmehr ein Ausweis von künstlerischem und auch intellektuellem Anspruch, die Komplexität des Lebens zu erkennen und facettenreich darzustellen? Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden.

⁴⁰¹ HARTMANN 2005, S. 367.

⁴⁰² HARTMANN 2005, S. 367.

⁴⁰³ HARTMANN 1980, S. 139.

⁴⁰⁴ HARTMANN 1980, S. 139.

⁴⁰⁵ HARTMANN 1980, S. 139.

⁴⁰⁶ HARTMANN 1980, S. 140.

⁴⁰⁷ GOHEEN 1989, S. 14.

4.6.1. Beispiel Kl. 1: Realität als Enttarnung des literarischen Klischees

Auf eine andere Art als in den bisher besprochenen Liedern verbinden sich in Kl. 1 Elemente geistlicher und weltlicher Dichtung. Hier stehen gebetsartige und lehrhafte Passagen direkt neben solchen, die typisch für Minnelyrik sind. Das Thema des Liedes, das Unglück, das aus sündhafter weltlicher Liebe entsteht, wird anhand der eigenen Erfahrung des Sängers veranschaulicht, womit das Lied bekanntermaßen zu einem hauptsächlichen Ausgangspunkt der Betrachtung Oswalds religiöser Dichtung unter autobiographischen Fragestellungen wird. Die Bezüge zur literarischen Tradition in Kl. 1 wurden mehrfach herausgearbeitet.⁴⁰⁸ Im Folgenden soll vor allem geklärt werden, ob die Funktion dieser Bezüge darin besteht, in Verbindung mit den unterstellten authentischen Elementen einen Widerspruch in Oswalds Wesen und Werk widerspiegeln.

Für HARTMANN ist das geschilderte Leid des Sängers als Einbruch der Realität in eine von überlieferten sprachlichen Formeln und tradierten Motiven geprägten Darstellung das Mittel, mit dem ein literaturhistorischer Wandel vollzogen werde. HARTMANN sieht einen solchen Umbruch in der Kontrastierung von klassischer „Minnesprache“ und tatsächlich erlebtem Leid in Strophe II:

Ain frauen pild,
mit der ich han mein zeit so lang vertriben,
wol dreuzen jar und dennoch mer
in treuen stet beliben
zu willen nach irs herzen ger,
das mir auf erd kain mensch nie liebers ward.
Perg, holz, gevild
in manchen land, des ich vil hab erritten,
und ich der güten nie vergass,
mein leib hat vil erlitten
nach ir mit seinklichem hass,
ir rotter mund hett mir das herz verschart.
Durch si so han ich vil betracht
vil lieber hendlin los,
ir freuden si mir manig nacht
verlech ir ermlin blos.
mit trauren ich das überwind,
seid mir die bain und arm beslagen sind.

⁴⁰⁸ Siehe: SCHWOB 1979, S. 66-101, HARTMANN 1980, S. 45-88, SPICKER 2007, S. 111-114.

In den Stollen ist diese Darstellung vom treuen und aufwändigen Minnedienst an einer *güten* Dame mit *rottem mund* stark von traditionellen Minnemotiven geprägt. Allerdings erkennt HARTMANN darin eine besondere Funktion, die sich vom klassischen Minnesang unterscheidet. Dienten dort die „stereotypen Metaphern und Topoi der Minnenot [...] allerdings auch nicht der Darstellung realer Leiden“⁴⁰⁹, sondern dazu, die Unerfüllbarkeit des Liebesverlangens zu symbolisieren. Im Abgesang dieser Strophe wird jedoch die Erinnerung an ein solches erfülltes Liebesglück gezeigt und in den Gegensatz zur misslichen Lage im Kerker gesetzt, in dem sich das Sänger-Ich befindet.

Der Sänger schildert also seine vergangene Liebe als „Bilderbuchromanze“, in der er selbst die Rolle des ritterlichen Minnedieners gespielt hat. Die Darstellung der schönsten Momente jedoch wird mit der plötzlichen Erwähnung des traurigen gegenwärtigen Zustandes kontrastiert. Dabei finden in der Tat mehrere plötzliche Umdeutungen statt. Nach der Schilderung des klassisch-ritterlichen Minnedienstes kommt die Beschreibung der freudvollen Nächte im Abgesang recht unerwartet, wenn auch nicht ohne literarische Vorbilder.⁴¹⁰ Nachdem sich der Zuhörer nun also auf ein „Happy End“ eingestellt hat, wird diese Erwartung wieder unterlaufen, indem erst von *trauren* berichtet wird, das man zunächst auf eine räumliche Trennung oder sonstigen Liebeskummer beziehen könnte, und dann, ganz am Ende, die Kerkersituation als wahrer Grund und als „Setting“ des Liedes enthüllt wird. Diese unerwartete Wendung in der vorletzten Zeile ist übrigens ein sprachliches Mittel, das Oswald häufig einsetzt. Jedenfalls verfehlt es seine Wirkung nicht.

Für HARTMANN steckt in diesen Zeilen allerdings mehr als ein wirkungsvoll inszenierter Kontrast. Die dargestellte Erfüllung des Liebesverlangens sieht sie als „realistisch-sinnliche[s]“ Element an, durch das die klassischen Textpassagen „schlagartig als literarische Schablone für eine andersartige Wirklichkeit“⁴¹¹ entlarvt werde. Schon die Zeitangabe für die Dauer des Liebesverhältnisses von 13 ½ Jahren fasst sie als realistisch auf.

Dagegen steht wieder eine auch von SCHWOB aufgezeigte Parallele zu Ulrich von Liechtensteins Leich, in dem ebenfalls ein vergangenes Liebesverhältnis von 13 ½ Jahren beschrieben wird: „Die Parallelen zum Oswald-Text sind unübersehbar“⁴¹². Auch die Belohnung des überaus anstrengenden ersten Minnedienstes, bevor das kurze Glück dann durch die geheimnisvolle Missetat beendet wird, findet sich im „Frauendienst“. Diese Parallelen relativieren den Realismus der Darstellung; Oswald bricht hier nicht aus dem Rahmen der

⁴⁰⁹ HARTMANN 1980, S. 72.

⁴¹⁰ Siehe auch: HERZOG 1975, S. 508.

⁴¹¹ HARTMANN 1980, S. 73.

⁴¹² SCHWOB 1979, S. 78. Daneben: SPECHTLER 1987.

poetischen Stilisierung aus. Ebenso zeigt er in Bezug auf die Deutung der Gefangenschaft als Strafe Gottes für begangene Sünden und Angebot zur Umkehr entsprechende literarische Traditionen auf.⁴¹³

Da Oswald das Minneideal also mit dem für das Leid zur Verfügung stehende Inventar tradierter Motive und Ausdrücke kontrastiert, findet kein Bruch zwischen der „schablonenhaften“ Darstellung der Liebesvergangenheit und dem Realismus des Liebeskummers statt.

Anders verhält es sich in den Liedern Kl. 2 und Kl. 3, in denen tatsächlich ein Wechsel in der Darstellungsweise vorgenommen wird, und zwar vom Ernstest-Belehrenden zum Schwankhaft-Selbstironischen. Dieser Wechsel ist aber wieder effektiv voll inszeniert, so dass sich erneut die Frage stellt, ob tatsächlich ein widersprüchliches Selbstbild des Autors dadurch zum Ausdruck kommt oder dessen performative Kompetenz.

4.6.2. Rollendualität und Umbruch ins Komische in Kl. 2 und Kl. 3: Ausdruck innerer Zerissenheit oder rhetorischer Kompetenz?

4.6.2.1. Beispiel Kl. 2

Kl. 2 gilt im Allgemeinen nicht als eines der gelungensten Werke Oswalds. Häufig wird es formal und inhaltlich in Beziehung zu Kl. 1, als weniger überzeugende Umsetzung desselben Themas, gesetzt.⁴¹⁴ Das Lied beziehe seine Wirkung „aus größtmöglicher Allgemeinverständlichkeit und Allgemeingültigkeit sowie aus der Anschaulichkeit seiner Exempel“⁴¹⁵, so SCHWOBS Einschätzung. Sein Gedankenaufbau sei „extrem schlicht“⁴¹⁶. Wenig begeistert lautet die Zusammenfassung, es zeige sich „bereits in den beiden Eingangszeilen eine vorwiegend didaktisch-erbauliche Haltung, die bis zum Schluß durchgehalten“⁴¹⁷ sei.

Hinsichtlich der inhaltlichen Einheitlichkeit und des beschriebenen Charakters des Liedes ergeben sich jedoch bei genauerer Betrachtung Unstimmigkeiten.

Zunächst einmal fällt auf, dass Lied in zwei thematische Hälften geteilt ist:

I	II	III	IV
Predigt, Gottesfurcht		Weltliche Liebe, Folter auf Geheiß der bösen Frau	

⁴¹³ Siehe SCHWOB 1979, S.17-22.

⁴¹⁴ Siehe SCHWOB 1979, S. 142ff.

⁴¹⁵ SCHWOB 1979, S. 144.

⁴¹⁶ SCHWOB 1979, S. 44.

⁴¹⁷ SCHWOB 1979, S. 44.

Eine kurze Übersicht über den gesamten inhaltlichen Verlauf verdeutlicht diese Zweiteilung:

	1. Stollen	2. Stollen	Abgesang
I	Weckruf: der Zuhörer wird mit seiner Verstrickung in Sünden konfrontiert und aufgefordert, Gott zu fürchten	Mensch soll seinen Verstand gebrauchen und sich zu Gott bekehren, solange noch Zeit ist. Nur Gott hat die Macht, den Menschen aus den sündhaften Verstrickungen zu lösen und ihn so vor dem Höllenfeuer zu bewahren.	Beschreibung der wunderbaren Schöpfung, angesichts derer keiner an Gott zweifeln könne
II	Fragenreihung: Wer ist der Schöpfer des Alls? Antwort: Die Natur bezeugt Gottes Sohn	Beschreibung des Wirkens Gottes in der Natur, durch das alles wohl geordnet ist und bleibt	Fragereihung: Wer sorgt dafür, dass die natürliche Ordnung erhalten bleibt? Antwort: der Gottes unendliche Herrschaft
III	Er, der all dies geschaffen hat und erhält, möge dem Sänger Gnade und der Frau, auf <i>der gebot man mir zerbricht die schin</i> , zu einer guten Beichte verhelfen	Der Sänger erzählt, wie es sich mit der „bösen Frau“ zugetragen hat: Sie hat ihn verführt und dann um sein Geld gebracht.	Einst gab sie ihm Liebe, nun legt sie seine Füße in Eisen.
IV	Daraus soll die Lehre gezogen werden, dass weltliche Liebe vergänglich ist.	Erneute Beschreibung der Folter und Andeutung, wie die Gefangennahme sich ereignet hat	Erneute Beschreibung der Folter und Klage <i>o frau, wie bitter ist dein sals!</i> Akzeptanz der misslichen Lage als Strafe für begangene Sünden

Aus dieser Übersicht geht hervor, dass zunächst einmal nichts auf das spätere Thema der bösen Frau als Kerkermeisterin hindeutet. Auch HARTMANN verweist auf diese Zweiteilung. Denn mit der Bitte, die *frau* zur Beichte zu mahnen „könnte die Dichtung abgeschlossen sein“. SCHWOB fasst den „Böse-Frau-Teil“ einfach als rhetorisch angemessenes Mittel auf, er sei „einerseits das Märe zur vorangehenden ‚Predigt‘, andererseits offensichtlich die Motivation für die

eingangs demonstrierte Frömmigkeit des ‚Predigers‘⁴¹⁸. Die Aussagen in der Predigt werden also mit Exempeln belegt, die aus der persönlichen Erfahrung des sich als Negativbeispiel bezeugenden Predigers stammen. Zusätzlich erkennt SCHWOB in diesen Exempeln eine politische Absicht: „Die gegnerische Partei, als deren Vertreter aus literarischen Erwägungen die Hausmannin auftritt, soll vernichtend diffamiert werden“⁴¹⁹. Allerdings scheinen die Exempel zum Thema der Predigt nicht recht zu passen. In diesen wird geschildert, welche Folgen die weltliche Liebe nach sich ziehen kann; im ersten Teil geht es eher darum, Gott in seinem Wirken in der Schöpfung zu erkennen. HARTMANN liest diesen Themen- als Rollenwechsel des Sängers⁴²⁰ vom Prediger zum übertölpelten, genarrten Liebhaber und rückt die Darstellung in die Nähe zum Schwank. Sie bezieht die Darstellung zunächst auf die Form des geistlichen Tageliedes, was ja durch den aufrüttelnden Beginn nahegelegt wird:

Kl. 2, I, 1-6:

Wach, menschlich tier,
brauch dein vernunft, ir frauen und ouch manne!
wie bistu gar erphlumen so
in deiner sünden wanne,
das du nicht fürchst des herren dro,
der dir dein leib und sel verlihen hat.

Wie im weltlichen Tagelied die Schönheit der erwachenden Natur oft als Gegensatz zur gefährvollen Situation der geweckten Liebenden geschildert wird, so wird hier die Darstellung der wunderbaren göttlichen Schöpfung mit der Mahnung verbunden, den Schöpfer und sein weises Wirken in dieser zu erkennen und die richtigen Schlüsse für das eigene Leben daraus zu ziehen.

Die Art und Weise, wie der Wechsel vom ersten zum zweiten rhetorischen Teil erfolgt, stützt eine ironisch-satirische Lesart wie HARTMANN sie vorschlägt. Mit den schon bekannten Mitteln inszeniert Oswald dann einen überraschenden Übergang von einem Thema zum nächsten.

Nach der mahnenden Einleitung beschreibt der Sänger also die Schönheit der Schöpfung als Gottesbeweis. In der sich anschließenden zweiten Strophe wird genau dieser Gedanke fortgeführt, indem die Frage nach dem Urheber dieser Schöpfung gefragt wird. Es folgt die Darstellung, wie Gott in der Natur wirkt, um sie zu erhalten:

⁴¹⁸ SCHWOB 1979, S. 144.

⁴¹⁹ SCHWOB 1979, S. 148.

⁴²⁰ Diesen grenzt sie, wie SCHNYDER auch in Bezug auf Kl. 3 kritisiert, nicht vom Autor ab. Siehe HARTMANN 1980, S. 91ff und SCHNYDER 1996, S. 3.

II, 7-12

In tieffer timel
so freit er fisch, da mit si nicht ertrinken,
er habt die vogel in der höh,
das si nicht abher sincken,
er zieret perg und tal, die löch
mit manchem klaid, das niemd erdenken kann.

Dann folgen in diesem Sinne wieder eine Fragereihung und schließlich die erneute Feststellung, dass Gottes Allmacht dies alles bewirkt. Diese Darstellungen erinnern an entsprechende Schöpferpreisungen aus den Psalmen, wie etwa in Psalm 103, 10-13 (EÜ Ps. 104):

qui emittis fontes in convallibus ut inter medios montes fluant / ut bibant omnia animalia
regionum et reficiat onager sitim suam / super ea volucres caeli morabuntur de medio
nemorum dabunt vocem / qui inrigas montes de cenaculis tuis de fructu operum tuorum
implebitur terra.⁴²¹

Ähnlichkeiten bestehen hier auch zu Kl. 8, das ebenfalls mit einer Anrede an „den Menschen“ beginnt (*Du armer mensch*), und in dem stropfenweise Gottes Schöpfermacht dargestellt und in Widerspruch zur Gleichgültigkeit des Menschen gestellt wird:

IV, 1-4:

Der wolken krafft, das firmament mit klarem schein
und all die freud, als si zu himel mag gesein,
mensch, die genad von got folgt all dem dinste dein,
dannocht well wir in denklich nicht erkennen.

Wieder wird dieser gedankliche Faden dann über den Strophenübergang hinaus fortgeführt, indem sich eine Zusammenfassung anschließt, in der der Sänger den, der also *aller frucht, mensch, tier und vich ain underschaid kan geben*, um Gnade bittet. Diese Bitte fügt sich ganz nahtlos und logisch in das bisher Gesagte. Vollkommen unerwartet schließt sich aber an diese Bitte der Wunsch *und weiss die fraun gütlicher beicht, in der gebot man mit zerbricht die schin*. Diese Wendung ist nicht nur verblüffend, sondern auch voller Selbstironie: Nach einer langen, frommen Rede über den weisen Schöpfergott sagt der Sänger: „Dieser Gott möge mir gnädig

⁴²¹EÜ Ps. 104, 10-13: Du lässt Quellen hervorsprudeln in den Tälern / sie eilen zwischen den Bergen dahin. / Allen Tieren des Feldes spenden sie Trank, die Wildesel stillen ihren Durst daraus. / An den Ufern wohnen die Vögel des Himmels, / aus den Zweigen erklingt ihr gesang. / Du tränkst die Berge aus deinen Kammern, aus deinen Wolken wird die Erde satt.

sein - und außerdem möge er der Frau zu einer guten Beichte verhelfen, die mir gerade die Beine brechen lässt“. Diese Stelle lässt sich im Vortrag sehr wirkungsvoll gestalten, und zwar mit dem Ziel, ein Lachen oder zumindest ein Schmunzeln bei den Zuhörern hervorzurufen.

Die folgenden Verse sieht HARTMANN wie gesagt als Schwank und macht dies vor allem an der Darstellung des übertölpelten Sängers und der wenig vornehmen *frau* fest, die aus dem „Kontrast zwischen dem höfisch-Verfeinerten und ungehobelter Grobheit [...] ihre Pointe in der ‚Übertrumpfung‘ eines scheinbar überlegenen Gegners durch List oder ‚Rücksichtslosigkeit‘“⁴²² findet.

So wird die *frau* als habgierig und ordinär beschrieben:

III, 6-12

An weiplich zucht
kompt si mir selden auss den oren,
wie si die barschaftt von mir drung;
si tüt micht vil betoren,
und das si als ain zeisel sung;
zwar meinen schatz, den hat si pald dahin

Die folgenden Darstellungen des „in der Tinte sitzenden“ Sängers sind demnach also eher selbstironisch als selbstmitleidig aufzufassen:

III, 13-18

Was ich si man der lieben mër,
die si ainst an mich lait,
und das si mir ain eisen swër
von meinen füssen tët
und liess die andern dannocht stan,
dam mit traib ich si ferr von mir hindan.

Wenn er die einstige Geliebte, so klagt der Gefangene, nur darum bitte, um der früheren Liebe willen doch wenigstens ein Eisen von seinen Füßen zu nehmen – die anderen könnte sie ja dort lassen – dann jage er sie weit von sich. Dabei, so schließt die nächste Strophe an, sei ihr früher kein Weg zu weit gewesen, um ihm in Nöten beizustehen:

⁴²² HARTMANN 1980, S. 93.

IV, 1-5

Dabei, so merkh,
weltliche lieb, wie pald si hat verpranget!
Wër ich ainst hundert meil gewesen,
ir leib hett mich erlanget,
da mit ich wër durch si genesen

HARTMANN fasst die Stelle so auf, dass der Hinweis auf die Beichte, der „natürlich eine verschleierte Freilassungsbitte“⁴²³ enthalte, als „Scharnier zwischen dem Aufruf zur Sündenabkehr im ersten und den Klagen über seine Kerkermeisterin im zweiten Teil“ fungiere. Indem der Sänger im zweiten Teil seinen materiellen Verlust beklage, offenbare er eben jene weltlichen Abhängigkeiten, die er zu Beginn des Liedes als verwerflich gegeißelt habe:

Mit den Vergänglichkeitsklagen der letzten Strophe und mit den Klagen über gefährdetes Gut in der Gefangenschaft seiner hinterlistigen Geliebten beweist der Dichter in der Rolle des betrogenen Liebhabers seine Anhänglichkeit an die Werte dieser Welt, vor deren Sündhaftigkeit er zuvor in seiner Rolle als geistlicher Wächter gewarnt hat.⁴²⁴

Vom mahnenden Wächter, der „von oben herab“ dem *menschlich tier* weise Einsichten vermitteln will, wird der Sänger zur Witzfigur, an dessen Beispiel man ja sehen kann, wohin die weltliche Liebe führt.

Bei dieser humorvollen Lesart will es HARTMANN jedoch nicht belassen und so schreibt sie der Darstellung deshalb eine tragische Dimension zu. Sie bezieht das Lied auf die Schilderung der Gefangenschaft als göttliche Strafe in Kl. 1. Dort habe die böse Frau im Auftrag Gottes gehandelt, hier jedoch folge sie nur profanen Interessen. Dies bedeute eine Profanierung des gesamten Gefangenschaftserlebnisses, dem in Kl. 1 eine gewisse religiöse Weihe zugekommen sei:

Da die Liebe der Bedeutung der Sünde und die Gefangenschaft der Bedeutung einer Bußstrafe entkleidet ist, verliert das gesamte Erlebnis die Dimension einer seelischen Erschütterung, eines Wendepunkts im Leben des Dichters und schrumpft auf die Komik eines persönlichen Reinfalls.⁴²⁵

⁴²³ HARTMANN 1980, S. 92.

⁴²⁴ HARTMANN 1980, S. 97.

⁴²⁵ HARTMANN 1980, S. 95.

Deshalb scheine auch die Rollendualität „sowohl gedanklich als auch künstlerisch nur oberflächlich motiviert“, denn gerade hierdurch werde die „Tiefe des Widerspruchs, welcher das Denken Oswalds“ durchziehe deutlich. Dieser Widerspruch bestehe darin, dass Oswald vor der trügerischen Welt warne, aber „als Individuum seine Selbstbestätigung [...] und sei es auch nur als Betrogener und Gefangener selbst, einzig in der Welt“⁴²⁶ finde.

Für dieses Verständnis des Liedes muss vorausgesetzt sein, dass erstens die Lieder Kl. 1 und Kl. 2 aufeinander bezogen sind und zweitens ein Widerspruch in Oswalds Denken existiert.

Beides jedoch kann faktisch nicht festgestellt werden. Im ersten Fall können verschiedene Darstellungsformen eines Stoffes beobachtet werden, aber dass Oswald die selbstironische Variante bewusst gegen die religiös Überhöhte stellt, um seine als tragisch empfundene weltgebundene Identität darzustellen, bleibt eine Möglichkeit, die sich nicht belegen lässt. Schließlich lassen sich widersprüchliche Konzepte von Liebe oder „dem Leben“ durchaus auf die literarische Tradition beziehen. Darüber hinaus wurde schon mehrfach festgestellt, dass plötzliche thematische Brüche von Oswald ein häufiges und stets überaus geschickt inszeniertes literarisches Mittel darstellen. Demnach zeugen sie eher von performativer Kompetenz als von inneren Widersprüchen, wie im Folgenden gezeigt wird.

4.6.2.2. Beispiel Kl. 3

Wie oben beschrieben, zielen das Spiel mit den Erwartungen und der überraschende Umschwung in Kl. 2 wohl eher auf Erheiterung als auf Nachdenklichkeit.

Eine ebensolche Lesart hat André SCHNYDER für Kl. 3 aufgezeigt.⁴²⁷ Auch hier beginnt der Sänger mit einer gelehrten Abhandlung, und zwar über die Gefahren, die von einem *schön, böse weib* ausgehen. Es handelt sich um die beispielhafte Darstellung bekannter Minnetoren von Adam über Methusalem und anderen alttestamentlichen Gestalten über antike Helden wie Alexander bis zum Heiligen Johannes dem Täufer.

Es handelt sich erneut um Aufzählung die, wie SCHNYDER⁴²⁸ nachweist, allen rhetorischen Ansprüchen gerecht wird, und an deren Ende der Sänger sich wieder mit geschickt kalkuliertem Überraschungseffekt selbst ins Spiel bringt:

⁴²⁶ HARTMANN 1980, S. 97.

⁴²⁷ SCHNYDER 1996.

⁴²⁸ Siehe SCHNYDER 1996, S. 4ff.

Ain heilger leib,
hiess sant Johans baptista, ward enthoubet
durch weibes räch, da vor uns Crist
behüt, ouch ward betoubet,
gevangen durch ains weibes list
der von Wolkenstein, des hanck er manchen tritt.

Nach einer langen Reihe von biblischen Größen erwartet niemand einen solchen Umschwung. Nicht umsonst wird die tatsächliche Namensnennung Wolkensteins ja auch bis in die letzte Stollenzeile hinausgezögert. Dazu kommt, dass das *ouch* bewusst Beiläufigkeit erzeugt. „Wie tönt es denn? Doch wohl absichtlich komisch“⁴²⁹, kommentiert SCHNYDER diese Zeilen und führt anschließend aus, wie das Lied dieser Deutung nach aufgefasst werden kann:

Man bedenke: Da baut sich dieses Sänger-Ich in der Pose des Weltweisen auf und gibt am Schluß einen Ratschlag, der zwar in seiner Formulierung genau kalkuliert, dazu mit Naturallegorese aufgeputzt und handwerklich sauber gemacht erscheint, aber – möglicherweise – auch etwas trivial, jedenfalls gar nicht anwendbar ist: Wie sollten die geplagten Männer, Adressaten und - hoffentlich – dankbare Empfänger guten Rates, wissen, ob nun ein böses Weib oder eine gute Frau vor ihnen stand? [...] Schließlich mag es noch ärger kommen: Das gute Rateswort stammte nicht bloß von unberufener Seite, formulierte nicht bloß eine Binsenwahrheit und war nicht nur schwer anwendbar: Es fiel wohl auch kaum auf fruchtbaren Boden! Die Schlußmahnung kann nämlich als Ausdruck der Illusion, die immer wieder neue Minnetoren hervorbrachte, gelesen werden: Passiert mir doch nicht! Meine ist ganz anders!⁴³⁰

Für Sieglinde HARTMANN hat die oben beschriebene Stelle nichts Komisches. Sie bemerkt im Vergleich zu einer Ballade Villons⁴³¹, dass Oswald sich „zwar eben falls den wirkungsvollen Schlußplatz in seiner Exempelsammlung“ einräume, dabei aber „von sich unpersönlich und versachlichend in der dritten Person“ spreche. Überdies widme er der Darstellung seiner Geschichte viel weniger Verse als den Beispielen und Villon habe seiner den meisten Platz eingeräumt. Dagegen ist zunächst einmal zu halten, dass der Gebrauch der dritten Person sehr wohl selbstironisch klingen kann wie etwa: „und daneben hat es übrigens auch – den Herrn von Wolkenstein getroffen.“ Wenn Sänger und Hintergrundgeschichte dem Publikum bekannt sind, ist darüber hinaus eine Andeutung für einen „Lacher“ völlig ausreichend oder sogar besonders geeignet.

⁴²⁹ SCHNYDER 1996, S. 7.

⁴³⁰ SCHNYDER 1996, S. 7/8.

⁴³¹ Siehe HARTMANN 1980, S. 103.

HARTMANN empfindet aber einen solchen Wechsel des Liedcharakters als „künstlerische Schwäche“⁴³². Entsprechend wichtig scheint es ihr, die oben beschriebene tragische Dimension aufzuzeigen. Ebenso sieht sie seinen unterschiedlichen Frauendarstellungen einen Widerspruch.

SCHNYDER äußert, wie bereits an anderer Stelle dargestellt, im Zusammenhang mit Kl. 3 Kritik an dieser Vermengung von Textanalyse und Psychoanalyse. Darüber hinaus formuliert er aber auch Einwände gegen ihre (und RÖLLS) Interpretation des Liedes sowie das eben erläuterte Konzept vom Widerspruch der Frauenbilder bei Oswald.

Schon ihre generelle Einschätzung der Minnetorendarstellung als kaum variierenden und deshalb wenig aussagekräftigen Topos⁴³³ findet er „nicht sehr überzeugend“⁴³⁴, weil sie die Funktionsweise von Topoi verkenne: „Sie überzeugen ja potentiell gerade, weil sie sich als unoriginell, auf Tradition beruhend zu erkennen geben, weil sie als Resultat aus der Erfahrung von zahlreichen Generationen erscheinen“⁴³⁵.

Die Idee von einem neuen Frauenbild bei Oswald sei zu relativieren, denn dass er

damit etwas formuliere, was vorher als Gedanke nicht schon existiert habe, leuchtet ja nur dann ein, wenn man – um bloß ein Gegenbeispiel zu nennen – etwa die ambivalente Krimhid-Figur, das *vil edel magedin* und die *valandinne* vergisst.⁴³⁶

Vielmehr hätten gleichzeitig frauenfeindliche und idealisierende Frauenbilder jahrhundertlang im kollektiven Bewusstsein existiert. Der „vorschnellen“ Feststellung von literaturhistorischen Entwicklungsschritten gegenüber sei es angemessen, „die Ausgestaltung dieser kollektiven Vorstellungen nuanciert zu beschreiben“.⁴³⁷

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die einander widersprechenden Konzepte von Frauen und Liebe bei Oswald sich auf entsprechende literarische Traditionen beziehen lassen. Wechsel von einem Genre ins andere (geistlich-weltlich, lehrhaft-schwankhaft) ist ein literarisches Mittel, das Oswald offenbar gern einsetzt und sprachlich überaus geschickt inszeniert.

Anhand der Bezeichnung Oswalds als „Genie“ und Schöpfer von „Innovationen“ wird ein weiteres Problem dieser Argumentation deutlich: Warum ist der unterstellte Gehalt an „echten“

⁴³² HARTMANN 1980, S. 97.

⁴³³ Siehe HARTMANN 1980, S. 102.

⁴³⁴ SCHNYDER 1996, S. 2.

⁴³⁵ SCHNYDER 1996, S. 3.

⁴³⁶ SCHNYDER 1996, S. 3.

⁴³⁷ SCHNYDER 1996, S. 3.

Empfindungen ein Ausweis literarischen Fortschritts? Diese Auffassung ist in der Tat verbunden mit einem gewissen Autorenkonzept und der Vorstellung vom kreativen Prozess überhaupt. Dieses Konzept und die Anwendung auf Oswald sollen im Folgenden problematisiert werden.

4.7. Begrifflichkeit: Oswald als „Genie“

4.7.1. Argumentative Parallelen von Geniekonzept und künstlerischer Beurteilung Oswalds

Ein sprachliches Kennzeichen von Argumentationen für die Auffassung von Oswald als Verfasser autobiographischer Lyrik ist die Rede von Oswald dem „Genie“ und die Verbindung dieser Benennung mit einer unterstellten Nähe seiner Kunst zur Renaissance oder wenigstens Distanzierung vom Mittelalter. Wiederholt wird seine „Genialität“ aus seinem angenommenen Charakter hergeleitet. Ein so stürmischer und leidenschaftlicher Mensch könne einfach nicht nach vorgegebenen Mustern dichten oder fremde Melodien verwenden. Zu dieser Einschätzung gehört auch HARTMANNs Unterscheidung von „[l]ehrhaft abstrakter Erörterung“ von religiöser Dichtung, bei der sich „Oswalds dichterische Phantasie immer wieder an Sinnesphänomenen“ entzünde, und die darauf ziele, „das menschliche Herz bis in seine innersten Winkel auszuleuchten“⁴³⁸. Hinter diesen Begriffen steht eine bestimmte Auffassung vom Künstler und der Art und Weise wie Kunstwerke entstehen. Die Angemessenheit dieser Auffassung in Bezug auf Oswald soll an dieser Stelle hinterfragt werden.

Ein Charakteristikum dieser Auffassung ist die vom „authentischen“, unmittelbaren Ausdruck subjektiver Empfindungen des Autors - die Nichtabgrenzung von Autor und lyrischem Ich, von Margarete SUSMAN als „Irrtum“ beschrieben, der sich aus bestimmten geistesgeschichtlichen Entwicklungen erklären lässt und der jenseits dieses Kontextes „umso unbegreiflicher“⁴³⁹ werde. Ganz grundsätzlich gibt Martha WOODMANSEE im Zusammenhang mit historischer Buchproduktion zu bedenken, dass allein schon die Vorstellung vom Autor als wesentlicher Größe bei der Herstellung von Texten vor dem 18. Jahrhundert fremd ist. Sie legt dar,

dass der Begriff des Autors im modernen Sinne, historisch betrachtet, nicht nur eine relativ neue Erfindung darstellt, sondern darüber hinaus zeitgenössische Schreibpraktiken nur unzureichend reflektiert. Eine nähere Prüfung dieses Begriffs lässt sogar Zweifel an seiner grundsätzlichen Vereinbarkeit mit dem Schreibvorgang überhaupt aufkommen.⁴⁴⁰

⁴³⁸ HARTMANN 2005, S. 367.

⁴³⁹ SUSMAN 1999, S. 224.

⁴⁴⁰ WOODMANSEE 2009, S. 298.

Sie verweist darauf, dass

etwa bis in die fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts hinein der Schriftsteller stets nur als einer unter zahlreichen anderen Handwerkern angesehen wurde, die an der Produktion eines Buches beteiligt waren, d.h. er wurde mit den anderen Produktionskräften auf eine Ebene gestellt [...].⁴⁴¹

Auch TOMAŠEVSKIJ weist darauf hin, dass das Konzept von Autorschaft das Resultat einer geistesgeschichtlichen Entwicklung ist:

Es gab Epochen, in denen die Person des Künstlers das Publikum überhaupt nicht interessierte. [...] Doch in der Epoche des individuellen Schaffens, in der Epoche, die den Subjektivismus in der künstlerischen Konstruktion kultivierte, schieben sich Name und Person des Autors nach vorn, und das Interesse des Lesers dehnt sich vom Werk auf den Schöpfer aus.⁴⁴²

Neben der Unterstellung von Authentizität sind weitere typische Züge des Genie-Begriffs, wie er sich im 18. Jahrhundert herausbildet und die sich in HARTMANNs Oswaldbild wiederfinden:

- der Gegensatz von genialer Dichtung und der Anwendung von Regeln, die aus vorbildhaften Kunstwerken gewonnen werden
- die charakterlich-psychologische Determinierung des Genies
- die Gegensätzlichkeit von Gelehrsamkeit und genialer Dichtung

Im Folgenden sollen diese Punkte, in ihrem literaturhistorischen Zusammenhang erläutert werden, um dann die Angemessenheit für Oswald zu prüfen.

4.7.1.1. Emanzipation von der Autorität der Regeln

Eine umfassende Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik hat Jochen SCHMIDT 1985 vorgelegt.⁴⁴³ Allein der zeitliche Ausgangspunkt seiner Untersuchung um 1750 verdeutlicht die Problematik der Beschreibung spätmittelalterlicher Kunst mit Kategorien, die einer Jahrhunderte später entstandenen Gedankenwelt entstammen. Die Entwicklung des Geniekonzepts sieht SCHMIDT als Teil der allgemeinen sozialgeschichtlichen Entwicklung an. Es entstände als Ausdruck der Emanzipation der Dichter

⁴⁴¹ WOODMANSEE 2009, S. 299.

⁴⁴² TOMAŠEVSKIJ 2009, S. 50/51.

⁴⁴³ SCHMIDT 1985.

von den Fremdbestimmungen des Hofes, künstlerisch-handwerklicher Regeln und ihrer oft „hauptberuflich“ ausgeübten Gelehrtentätigkeit.

Erst die Entstehung eines bürgerlichen Publikums, so SCHMIDT, ermögliche freies Schriftstellertum, und dieses befände sich im expliziten Gegensatz zu Gelehrsamkeit und Hof: „Das Genie mit seinem Anspruch auf Authentizität steht programmatisch gegen den Gelehrten, so wie es programmatisch gegen die höfische Kultur und ihre Rituale steht“⁴⁴⁴.

In diesem Sinne sei der Genie-Gedanke auch Ausdruck der bürgerlichen Emanzipation im 18. Jahrhundert; das Genie lehne sich eben gegen die Autoritäten im künstlerischen Bereich auf. So schwingt in dem Begriff „Genie“ auch die Bedeutung des göttlichen Schöpfers mit, die zuvor nur Gott, nicht aber reimenden Menschen zugekommen sei. Damit verbunden ist die gesellschaftliche Aufwertung von Dichtung und Dichter.

Galt Dichtung zu Anfang des 18. Jahrhundert nach dem Horazischen Rezept [...] als ergötzliche und belehrende Angelegenheit, so erhält sie schon bald nach der Jahrhundertmitte das Pathos und die einmalige Verbindlichkeit einer Offenbarung von Wahrheiten, die nur dichterisch zugänglich sind und deshalb nur vom Dichter vermittelt werden können.⁴⁴⁵

Diese Entwicklung des Dichters führt SCHMIDT auf die Loslösung der Dichtkunst vom Fürstenhof sowie von der Gelehrtenzunft zurück.⁴⁴⁶ So habe die Dichtkunst im Rahmen des ständischen Selbstverständnisses der Dichter als Gelehrter eine untergeordnete Rolle gespielt:

Poesie stand weitgehend im Dienste der Gelehrsamkeit und ging im gelehrt-technischen Wissen von den Verfahrensweisen: in der Rhetorik, oder aber in der übergeordneten Wissenschaftssystematik auf.⁴⁴⁷

Der Hofdichter hätte Wertvorstellungen und Geschmack des Fürsten bedienen müssen und sei ein im Hofbetrieb angestellter gewesen, dem keine Sonderrolle und kein besonderer Freiraum zur kreativen Entfaltung zuerkannt worden sei.⁴⁴⁸

Die Schriftsteller des 18. Jahrhunderts hingegen – in erster Linie Voltaire – waren nicht nur Schriftsteller, sondern auch Figuren des öffentlichen Lebens.⁴⁴⁹

⁴⁴⁴ SCHMIDT 1985, S. 3.

⁴⁴⁵ SCHMIDT 1985, S. 1.

⁴⁴⁶ Siehe SCHMIDT 1985, S. 1-3.

⁴⁴⁷ SCHMIDT 1985, S. 2.

⁴⁴⁸ Siehe SCHMIDT 1985, S. 1-2.

⁴⁴⁹ TOMAŠEVSKIJ 2009, S. 51.

Boris TOMAŠEVSKIJ führt in seinem Aufsatz über „Literatur und Biographie“ (1923) aus, wie das Leben des Autors zu dieser Zeit zur Inszenierung genutzt wird. Den Beginn macht er bei Voltaire aus, bei dem Kunst, Leben und politische Botschaft verschmelzen:

Voltaire machte das künstlerische Schaffen zur Propagandawaffe, und eine ebensolche demonstrative und herausfordernde Propagandawaffe war sein Leben [...] Die Anhänger seines Werkes waren Verehrer seiner Person, die Gegner seiner Schriften waren seine persönlichen Feinde.⁴⁵⁰

Später gelten solche Inszenierungen weniger der Verdeutlichung politischer Inhalte als dem Errichten einer Aura des Geheimnisvoll-Authentischen:

Die Elegien-Dichter des späten 18. Jahrhunderts, Parny und Bertin, schrieben ihre Elegienbücher mit einer klaren Orientierung auf die Autobiographie. Sie ordneten ihre Elegien so an, dass dem Leser suggeriert wurde, ihre Gedichte wären Fragmente eines realen Romans, ihre Eleonoren und Euchariden wären lebendige Frauen. [...] Der Leser brauchte eine vollkommene Illusion, eine Lebensillusion. Und der Leser unternahm Wallfahrten zu den Sterbeplätzen von Helden der unwahrscheinlichsten Romane.⁴⁵¹

Der Dichter wird also zu einer besonderen sozialen Figur und seine Arbeit gewinnt in hohem Maße an Wertschätzung und Bewunderung.

In Oswalds Liedern hingegen wird die künstlerische Betätigung wiederholt gerade nicht als etwas Ehrenhaftes und Bewunderungswürdiges dargestellt, zu dem nur wenige befähigt sind, sondern als oberflächliches, profanes Vergnügen. Der Auftritt vor dem Fürsten, wo sich der Sänger auch selbst zum Gegenstand des Gelächters macht, widerspricht eher der Würde des von Gott Geschaffenen. Auch lange nach dem Ausgang des Mittelalters gilt der Künstler bei Hofe noch eher als Entertainer: „Der Dichter war bei Hofe in der Regel ein zwar geehrter, aber doch dem fürstlichen Ruhm- und Amüsierbedürfnis Dienender“⁴⁵².

⁴⁵⁰ TOMAŠEVSKIJ 2009, S. 52.

⁴⁵¹ TOMAŠEVSKIJ 2009, S. 53.

⁴⁵² SCHMIDT 1985, S. 1.

4.7.1.2. Psychisch-charakterliche Determinierung des Genies

In den eben geschilderten geistesgeschichtlichen Zusammenhang gehört auch die psychologische Annäherung an Literatur. Die Aufmerksamkeit auf den Künstler und seine innere Verfassung zu richten und nicht auf das Kunstwerk, sei eine neue Ästhetik, die im Gegensatz zu der an Regelmäßigkeiten orientierten des 17. Jahrhunderts stehe:

Die klassische Ästhetik orientierte sich hauptsächlich am Kunstwerk. In ihm sah sie die Objektivierung eines Regelsystems. Sie ist objektivistisch und zugleich – da sie das Kunstwerk als rationale Organisation ansieht – rationalistisch. Die neue empirische Ästhetik dagegen fragt nicht nach den durch Regeln a priori festgelegten Strukturen des Werks, sondern nach den inneren Vorgängen im Kunstschöpfer und Kunstbetrachter.⁴⁵³

Der Gedanke, dass ein solcher Künstler ganz bestimmte Wesenszüge aufweisen müsse, entstammt ebenfalls diesem geistesgeschichtlichen Hintergrund. Als typisch, wenn nicht gar notwendig, wurde hierbei die Melancholie angesehen, die „Krankheit der Dichter“. Diese Verbindung von poetischer Begabung und Melancholie führt SCHMIDT bis auf die pseudoaristotelischen *problemata* zurück. Der Begriff umfasse dabei nicht nur den Aspekt der Schwermut. Deshalb werde

die Wirkung der Melancholie mit der des Weines verglichen, der für kurze Zeit die Wirkungen zeitige, welche der Naturanlage der Melancholie dauerhaft zukomme, indem er bald begeisternd wirkt, bald ermüdet und die Stimmung drückt.⁴⁵⁴

Dass mit einem Autor ein bestimmtes Charakterbild, das von der Norm abweicht, verbunden wird, behält noch länger Gültigkeit. So schreibt TOMAŠEVSKIJ noch über das Autorbild im 19. Jahrhundert:

Der Leser rief: „Der Autor, der Autor!“ – aber er forderte, dass auf diesen Ruf hin ein schlanker Jüngling im Umhang mit einer Lyra und einem rätselhaften Gesichtsausdruck erscheinen sollte.⁴⁵⁵

Von einem Künstler wird „Gefühl“ erwartet und ein gewisser Grad an Irrationalität wird vorausgesetzt, wie Genie und Wahnsinn häufig miteinander verbunden werden.⁴⁵⁶ Zur Grundlage von „genialer“ Poesie werden, so SCHMIDT, Natur und Leidenschaften bei HAMANN:

⁴⁵³ SCHMIDT 1985, S. 9.

⁴⁵⁴ SCHMIDT 1985, S. 106.

⁴⁵⁵ TOMAŠEVSKIJ 2009, S. 55.

⁴⁵⁶ SCHMIDT 1985, S. 106-110.

Inspiziert von Bacons Vorurteilslehre, von englischen Empirismus und Sensualismus [...] führt er den Kampf im Namen der Natur und des natürlichen, unmittelbaren, leidenschaftlichen Empfindens. Als Grundbedingung schöpferischen Tuns feiert er die Natur und die Leidenschaften durchgehend in den „Aesthetica in nuce“, die deshalb für die Sturm-und-Drang-Genies zu einer Grundschrift wurden.⁴⁵⁷

Das Mittel, eine solche Dichtung zu schaffen, sieht er wie HAMANN übrigens im Gebrauch intensiver, ausdrucksstarker Bilder, sein Ideal findet er in der „bilderreichen, schöpferischen Sprache der Bibel“⁴⁵⁸. Daneben bedürfe es der Einbildungskraft und „regelmäßiger Unordnung“.

4.7.1.3. Geniale Dichtung im Gegensatz zu Gelehrsamkeit

Das angemessene Mittel, diese wahrhaftigen Empfindungen unmittelbar auszudrücken kann also nicht eine an Regeln und Mustern orientierte Poetik sein. Genauso ist eine allzu große Gelehrsamkeit, der Verständigung „von Herz zu Herz“ hinderlich, wie sie sich beispielsweise im Gebrauch des Lateinischen anstelle der Volkssprache zeigt. Das Buch- und Gelehrtenwesen des 18. Jahrhunderts sei eine spezifisch bürgerliche Errungenschaft gewesen, die jedoch „um die Mitte des Jahrhunderts ein als erstickend empfundenen Ausmaß“⁴⁵⁹ angenommen habe. Diese übermäßige Bildung sei als Entfremdung gegenüber dem Natürlichen empfunden worden, wie es in Werthers Ausruf „Wir Gebildeten – zu Nichts Verbildeten!“ besonders deutlich würde.⁴⁶⁰ Die Ablehnung des gelehrten Dichters; die „Entgegensetzung von Poeta doctus und Genie“ stünden dabei „in einer fest etablierten Tradition“⁴⁶¹. Auch diese Auffassung wirkt noch bis ins 20. Jahrhundert hinein nach. Jedenfalls kann TOMAŠEVSKIJS Beobachtung eines besonderen Autorentyps in dieser gedanklichen Tradition gesehen werden:

Im 20. Jahrhundert tauchten Schriftsteller mit der Biographie eines besonderen Typs auf, die demonstrativ ausriefen: „Schaut her, wie schlecht und schamlos ich bin. [...] Und sie alle riefen um die Wette, dass sie nichts gelernt hätten, weil man sie aus den Gymnasien und Realschulen geworfen hatte, dass sie nur zerlumpte Hosen mit wenigen Knöpfen hätten – und das alles deswegen, weil sie einfach auf alles pfeifen würden.“⁴⁶²

⁴⁵⁷ SCHMIDT 1985, S. 111.

⁴⁵⁸ SCHMIDT 1985, S. 113.

⁴⁵⁹ SCHMIDT 1985, S. 121.

⁴⁶⁰ SCHMIDT 1985, S. 121.

⁴⁶¹ SCHMIDT 1985, S. 79.

⁴⁶² TOMAŠEVSKIJ 2009, S. 59.

Auf die gegen die abstrakte Gelehrsamkeit gerichtete Haltung führt SCHMIDT auch die Wertschätzung des Volkstümlichen zurück, die „ideologische Hinwendung zum genuin und genialisch Humanen und zu dessen alsbald romantisierten Kollektiv, dem ‚Volk‘“⁴⁶³, die schnell mit der Ablehnung fremder kultureller Einflüsse verbunden werde, wie sie etwa im Französischen und im Lateinischen bestünden.

Neben dem Gebrauch einer Fremdsprache erschwert die „Verbildung“ aber auch ganz allgemein die Kommunikation, weil sie den direkten Zugang zum ursprünglich-menschlichen verhindert. So wendet Goethe sich gegen den *poeta doctus*.

Wieder lautet die Forderung, dass der Ausdruck des Inneren im Kunstwerk zum Vorschein kommen müsse. Das Gefühl wird somit auch zum Maßstab der Beurteilung von Kunstwerken.

Der Ablösung des Poeta doctus durch das Genie oder jedenfalls dessen Vorformen entspricht die Ablösung des bloß auf seine Gelehrsamkeit und Regelkompetenz vertrauenden Kunstrichters durch den mit einem besonderen Sensorium ausgestatteten Kunst- und Literaturkritiker [...]. Die Grundlage der Kunstkritik ist nicht ein apriorisch feststehender, abstrakter Maßstab, sondern die Fähigkeit zur erlebnishaften Identifikation mit dem Kunstwerk.⁴⁶⁴

Kritik erfolgt nicht mehr anhand von objektiven Kriterien wie eben der Umsetzung eines formalen oder auch inhaltlichen Topos, sondern in Bezug auf die Empfindung, die das Werk im Rezipienten hervorzurufen vermag.

Die Geniezeit erreicht ihren Höhepunkt mit Goethe. Mit den sich anschließenden kulturgeschichtlichen Wandlungen wechselt auch die Vorstellung vom Autor, wobei der Gedanke, es müsse sich um eine besondere Persönlichkeit handeln, lange fortbesteht:

Wir haben die Periode durchgemacht, in der ein Schriftsteller unbedingt ein „guter Mensch“ sein musste. Wir haben die Gestalten dieser gebrochenen Dulder, dieser unterdrückten und schwindstüchtigen Dichter ertragen. Wir haben all das bis zur Übelkeit durchgemacht.⁴⁶⁵

Dabei verweist die Forderung, die an die Persönlichkeit des Autors gestellt wird, auf den jeweiligen philosophisch-kulturellen Kontext. Verschiedene Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts setzen sich bekanntermaßen kritisch mit der eben nachgezeichneten Auffassung

⁴⁶³ SCHMIDT 1985, S. 121.

⁴⁶⁴ SCHMIDT 1985, S. 83.

⁴⁶⁵ TOMAŠEVSKIJ 2009, S. 58.

von Autorschaft auseinander bis hin zu der Annahme, dass zum Verständnis des Textes die Kenntnis der Autorpersönlichkeit überhaupt nicht nötig sei.⁴⁶⁶

Der hier erfolgte Abriss hat verdeutlicht, dass Sieglinde HARTMANNs Interpretation und Einordnung Oswalds‘ Lyrik den Ideen folgt, die im eben beschriebenen Genie-Begriff über den künstlerischen Schaffensprozess ausgedrückt werden:

- die Auffassung, Oswalds Lieder spiegelten unmittelbar seine eigenen Empfindungen wider
- die direkt darauf bezogene Wertschätzung der Lieder
- die Konzentration auf Oswalds psychologische Verfasstheit an sich
- die Etablierung einer bestimmten Vorstellung von Oswalds Charakter als temperamentvoll, emotional, nicht rational bestimmt und die Verbindung dieser Vorstellung vom Menschen Oswald mit der Beschaffenheit seiner Lieder

Die Frage ist nur, ob die Auffassung vom Autor, die sich in dieser Begrifflichkeit ausdrückt, auf einen mittelalterlichen Autor überhaupt angewendet werden kann.

Wie stellt sich die Auffassung von „Genialität“ in Oswalds eigenem kulturhistorischen Kontext dar?

4.7.2. Nachahmung oder Neuschöpfung?

Die Verwendung des Begriffs „Genie“ im Sinne eines Künstlers, der ein Neues schafft, das besser, „künstlerischer“ ist, als jede Vorlage, beginnt erst mit dem Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert und ist verbunden mit einer Debatte um die richtige Kunstauffassung, die unter der Bezeichnung *Querelle des anciens et des modernes* zusammengefasst wird. Dabei geht es um die Frage, ob die antiken Vorbilder als zeitlos gültiges Schönheitsideal in Literatur und Kunst nachzuahmen seien oder ob die kreative Arbeit, die Neues hervorbringt, zur wahren Kunst führt, die die Vorbilder sogar übertreffen könne: „[a]us der ‚Imitatio‘ wird die ‚Aemulatio‘ des schöpferischen Dichters, womit sich implizit die Möglichkeit eröffnet, die antiken Musterautoren zu übertreffen“⁴⁶⁷.

Die Auffassung, dass Kunst geschaffen wird, indem mustergültige Formen nachgeahmt werden, ist also ein Gedanke, der noch lange nach Oswald Gültigkeit besitzt. Die Abgrenzung

⁴⁶⁶ Siehe: JANNIDIS/LAUER/MARTINEZ/WINKO 2000.

⁴⁶⁷ BUCK 1973 S. 9.

zum Mittelalter erfolgt zunächst über die Neubestimmung der als mustergültig angesehenen Vorbilder:

Zunächst fühlten sich die Humanisten bereits durch ihr Bekenntnis zur Wiederbelebung der Antike der unmittelbaren Vergangenheit geistig überlegen, in welcher es für sie nur Barbarei und Ignoranz gegeben hatte.⁴⁶⁸

Nachahmung der Natur und Nachahmung der antiken Vorbilder sind die ästhetischen Prinzipien künstlerischer Arbeit der Renaissance. „Imitatio“ beschreibt August BUCK als „Grundgesetz der Renaissance“, und Literatur als „den Bereich, in welchem sich die ‚Imitatio‘ am stärksten ausgewirkt“⁴⁶⁹ habe.

Anzumerken ist noch, dass die Wahrnehmung der antiken Vorbilder nicht losgelöst von zeittypischen Vorstellungen und Projektionen aufgefasst werden kann, denn „sowenig wie *die* Natur gibt es *die* Antike, sondern nur Interpretationen der Antike, die jeweils den Geist der Zeit spiegeln, aus der sie entstammen“⁴⁷⁰.

Dass die zeitgenössischen Künstler und Philosophen fähig sind, Gleichrangiges und Besseres als ihre antiken Vorgänger zu schaffen, können dagegen die Vertreter der „Modernen“ an zahlreichen Beispielen belegen:

[I]n einer Fülle von Biographien und Sammelbiographien huldigte die Renaissance ihren großen Männern und zugleich ihrem Selbstbewußtsein, das sich im Kult der Berühmtheit bestätigt finden mußte.⁴⁷¹

Zumindest eine Neuerung gilt allgemein als Verbesserung, nämlich die christliche Lehre. Schon Petrarca habe

zugegeben, daß die Moderne so sehr sie auch in seinen Augen der Antike geistig unterlegen war, dennoch ‚ihr im Besitz der göttlichen Offenbarung überlegen ist‘. Dank der Neubelebung des religiösen Gefühls im Barock sollte später diese auf die Überlegenheit des Christentums rekurrierende Argumentation eine noch stärkere Beweiskraft in der „Querelle“ gewinnen.⁴⁷²

⁴⁶⁸ BUCK 1973, S. 8.

⁴⁶⁹ BUCK 1973, S. 9.

⁴⁷⁰ SCHMIDT 1985, S. 14.

⁴⁷¹ BUCK 1973, S. 13.

⁴⁷² BUCK 1973, S. 13. Zitiertes Zitat aus: HEITMANN 1958, S. 258.

BUCK macht außerdem darauf aufmerksam, dass das Bild vom Renaissancekünstler, der „die Renaissance beseelende Glaube in die schöpferischen Fähigkeiten des Menschen“, schon früh einer gewissen Skepsis ausgesetzt ist:

Von Anfang an begleitet die Renaissance wie ein dunkler Schatten ein Dekadenbewußtsein, für das die Welt ihrem Untergang entgegengeht. Die Hoffnung, das Individuum wie die Gesellschaft mit Hilfe des Rückgriffs auf die Antike regenerieren zu können, stand eine müde Resignation angesichts eines unaufhaltsamen Verfalls gegenüber.⁴⁷³

Wenn HARTMANN also Optimismus und ein „positives Selbstbildnis“ als renaissancetypisch auffasst, übersieht sie diesen Aspekt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der eben skizzierte kulturgeschichtliche Hintergrund die bisherige Skepsis gegenüber einer genieästhetischen Auffassung von Oswald von Wolkenstein zu bestätigen. Ein Blick auf Bruno STÄBLEIN'S These von Oswald als „Schöpfer des Individualliedes“ zeigt, dass in Bezug auf sein musikalisches Können ganz ähnliche Argumente vorgetragen werden wie bei der Darstellung Oswalds als „Schöpfer des autobiographischen Liedes“:

- Unterstellte musikalische Neuerungen; Oswald als Vorläufer von Renaissancekünstlern
- Argumentation aufgrund von angenommenen Charaktermerkmalen Oswalds
- Negative Darstellung von Neutextierungen im Gegensatz zu individuell auf einen Text hin konzipierten Melodien

Deshalb soll auch diese These kurz dargestellt und entsprechend problematisiert werden.

4.8. Exkurs: „Individuallied“ bei Oswald?

4.8.1. These

Bruno STÄBLEIN begründet in seinen Arbeiten die These von Oswald von Wolkenstein als „Schöpfer des Individualliedes“. Der musikalische Fortschritt zeige sich den einstimmigen Liedern. Immerhin stellt die Überlieferung der Melodien zu den einstimmigen Liedern oder solchen, die eine einfache, „Stehgreif“-Mehrstimmigkeit aufweisen, durchaus eine Besonderheit dar, die auch Ivana PELNAR auf Oswalds künstlerisches Selbstbewusstsein

⁴⁷³ BUCK 1973, S. 16.

zurückführt. Der Stolz auf sein Werk sei Grund dafür, „daß diese sonst nur zufällig schriftlich festgehaltene Praxis in die Sphäre der Kunstmusik gehoben wurde“⁴⁷⁴.

Entgegen der zeitgenössischen Praxis, in Tönen zu dichten, also ein metrisch-musikalisches Schema immer neu zu textieren, seien in gewissen einstimmigen Liedern Oswalds Text- und Musikebene so eng aufeinander bezogen, dass „andere Inhalte nur bei seltenen, besonders gelagerten Fällen in das für diesen primären Inhalt geschaffene Kleid schlüpfen können und sich mit ihm zur Deckung bringen lassen“⁴⁷⁴.

Ähnlich wie RÖLL (siehe oben) sieht STÄBLEIN in Oswalds Charakter den Drang zur Überwindung des Alten begründet. Er falle im Vergleich zu seinen direkten Vorgängern und Zeitgenossen (Mönch von Salzburg, Heinrich Laufenberg) „durch seine gänzlich andere Art [...] aus dem Rahmen“⁴⁷⁵. Sein „kraftvolles, unbändiges Temperament und der unbändige Ausdruckswille, der sich seinen Zuhörern möglichst packend [...] mitteilen musste“⁴⁷⁶, habe seinen künstlerischen Gestaltungswillen in die Richtung des Individualliedes gelenkt. In diesem Sinne stellt STÄBLEIN Oswald als Vorreiter einer musikgeschichtlichen Entwicklung dar, die eigentlich als Neuerung des 16. Jahrhunderts gilt und mit dem Namen Claudio Monteverdis verbunden ist⁴⁷⁷:

Daß in der melodischen Führung gewisse Text-Inhalte sichtbar bzw. hörbar werden, hat man, abgesehen von manchen Niederländer-Künsten, die auf theologischen Inhalten basieren, erst im Madrigal und der *Seconda pratica* um 1600 gesehen. Doch bedarf dieses Geschichtsbild einer Korrektur.⁴⁷⁸

STÄBLEIN stützt seine These vor allem auf seine Beobachtung, dass in den entsprechenden Liedern Reimhäufungen im Text eine Parallele in der Melodie haben, das heißt, den Reimworten sind identische oder ähnliche musikalische Gestalten unterlegt. Die Reimhäufung in diesen Liedern habe – im Unterschied zu ihrem hergebrachten Vorkommen als bloßer Schmuck oder „rationalistische[r] Spielerei“⁴⁷⁹ - die Funktion, inhaltliche Dramatik zum Ausdruck zu bringen; gesteigerte Reimhäufung im Verlauf eines Liedes sei Ausdruck eines „inhaltliche[n] Crescendo[s]“⁴⁸⁰. Auch der umgekehrte Fall sei möglich, also eine Reduzierung der inhaltlichen Dramatik, die sich in einem vergrößerten Abstand zwischen den Reimen

⁴⁷⁴ STÄBLEIN 1972, S. 114.

⁴⁷⁵ STÄBLEIN 1972, S. 115.

⁴⁷⁶ STÄBLEIN 1971, S. 115.

⁴⁷⁷ Siehe z.B.: LEOPOLD 2004 (MGG-Artikel), Sp. 389-421. DAHLHAUS, 1967 (Artikel im Riemann Musik Lexikon) S.861.

⁴⁷⁸ STÄBLEIN 1972, S. 114.

⁴⁷⁹ STÄBLEIN 1970, S. 192.

⁴⁸⁰ STÄBLEIN 1972, S. 135. Außerdem: STÄBLEIN 1970, S. 179-195.

widerspiegelt. Dabei geht STÄBLEIN bei seiner These aber nicht streng von voller Identität der musikalischen „Reime“ aus, sondern von ähnlichen Gestalten, bei denen bestimmtes *tertium comparationis* dafür sorgt, dass sie als verwandt wahrgenommen werden.⁴⁸¹

Jedenfalls werde durch Abbilden der unterschiedlichen Reimintensität auf der musikalischen Ebene ein direkter Bezug der Melodie zum Inhalt hergestellt.

Gegen STÄBLEINS Darlegungen lassen sich verschiedene Einwände erheben. Zum einen relativieren sich seine Beobachtungen bei genauerer Betrachtung erheblich. Andererseits ist, wie im Falle der literaturwissenschaftlichen Diskussion, die Frage nach der Angemessenheit von Begriffen wie „Individuallied“ und „Komponist“ im Hinblick auf den kulturgeschichtlichen Hintergrund zu stellen.

4.8.2. Konkrete Einwände: Varianz in den Handschriften und Aussagekraft der Beispiele

a) Varianz in den Handschriften

STÄBLEIN selbst führt an, dass unterschiedliche melodische Fassungen in den Handschriften überliefert sind und bewertet diese als Ausdruck sich entwickelnder musikalischer Reife:

In der älteren der beiden großen, von ihm bzw. unter seiner Aufsicht angelegten Sammelhandschriften [...] wird das Prinzip der Deckung von Reimverdichtung und Melodie im allgemeinen konsequenter durchgeführt, während in der jüngeren [...] nicht wenige solcher Stellen melodisiert sind. Wir müssen daraus schließen, daß dem Musiker später das strenge System weniger wichtig erschien, als der melodiöse liedmäßige Vortrag.⁴⁸²

Weitaus näher liegend scheint es allerdings, diese Beobachtung in Beziehung zu den Begriffen „Varianz“ und „Mouvance“ zu setzen. Es ist davon auszugehen, dass diese vorliegenden Varianten als „eingefrorene Vortragspraxis“ nur festgehaltene Beispiele dafür sind, wie die Melodien im Einzelfall realisiert werden konnten⁴⁸³ und dass Erkenntnisse aus der formalen Analyse deshalb stets relativ gesehen werden müssen, wenn sie sich auf so kleine Einheiten wie musikalische Zwei-, oder Viertongestalten beziehen.

⁴⁸¹ STÄBLEIN 1987, S. 123.

⁴⁸² STÄBLEIN 1987, S. 122.

⁴⁸³ Siehe: HUCKE Helmut 1981, S. 180-191. ZUMTHOR 1972.

b) Formelhaftigkeit der Melodien

Die mittelalterliche Musiktheorie sowie das zeitgenössische musikästhetische Empfinden geben bei der Formung einer Melodie einige Regeln und Einschränkungen vor.⁴⁸⁴ So sind etwa bestimmte Intervalle zu vermeiden oder Tonsprünge auf bestimmte Weise „auszugleichen“. Andererseits unterliegt die Gestaltung des Zeilenendes bestimmten Regeln. Aufgrund dieser Art und Weise des Melodiebaus formen sich bestimmte wiederkehrende melodische Gestalten oder Formeln heraus, wie etwa die sogenannte *cambiata*:



Josef WENDLER hat in seiner umfassenden Studie zur Melodiebildung bei Oswald dargestellt, wie sich auch dessen Melodien aus stets wiederkehrenden Bauelementen (Viertonformeln) zusammensetzen:

Weitgehend benützt Oswald formale und inhaltliche Schemata und eine formelhafte Sprache – allerdings in eigenwilliger, lebensnaher Abwandlung, zum Teil von neuen Inhalten erfüllt und aus der persönlichen Erfahrung heraus bereichert [...]. Das musikalische Vorstellungsvermögen, aus dem heraus Oswald von Wolkenstein seine Lieder singt, ist ursprünglich gebunden an einen festen Vorrat von melodischen Formeln.⁴⁸⁵

Außerdem kann bereits für das Mittelalter eine musikalische Figurenlehre für die adäquate Umsetzung des Textes in der Musik nachgewiesen werden (Sprünge bei Jubel, langsamer Anstieg bei Flehen, Tonwiederholung: Trauer, Schmerz).⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ Siehe zur mittelalterlichen Melodiebildung z.B.: de la MOTTE 1993; Ders. 1994; JEPPESEN 1985.

⁴⁸⁵ WENDLER 1961, S. 13.

⁴⁸⁶ Siehe als Übersicht zur Theorie des Text/Musik-Verhältnisses im Mittelalter: LOENERTZ 2003, S. 19-62. Außerdem: ZAMINER 1987, S. 17-29. Verschiedene mittelalterliche Traktate behandeln die Möglichkeiten und Regeln der Textausdeutung durch die Musik, sodass durchaus Konventionen erkennbar sind. Ein eindrucksvolles Beispiel ist das Cantiguum Heinrich Egers, in dem er unter anderem u.a. den Gebrauch der Kirchentonarten und Intervalle entsprechend dem Inhalt erläutert. Siehe HÜSCHEN [Hrsg.]1952.

Dies allein relativiert den Grad der individuellen Zuordnung von Text und Musik, im Zusammenhang mit STÄBLEIN ist jedoch vor allem WENDLERS Hinweis auf die Beziehung zwischen Binnenreim und Melodieverlauf interessant:

Erst recht unterscheiden sich demnach durch Binnenreim auf der vierten Silbe unterteilte Zeilen in ihrem melodischen Verlauf nicht von den in sich geschlossenen Zeilen – gerade ihre Häufigkeit ist ein Hinweis mehr auf die Zusammensetzung sowohl des Textes aus Dipodien als auch der melodischen Gestalt aus Viertongestalten. Die gleiche Zeilenformel kann einmal mit, das andere Mal ohne Binnenreim stehen.⁴⁸⁷

Nach dem Gesagten dürfen wir nur noch mit Vorsicht von einer Auswirkung des Binnenreimes auf die Melodiegestalt sprechen. Dort, wo er mit den Dipodien zusammengeht, fördert oder unterstreicht er bloß die Selbständigkeit der Viertongestalten, auch wenn er, wie in Kl. 50 α als weiblich-voller Reim auftritt. In den Fällen, in denen er dem dipodischen Zeilenaufbau geradezu entgegengesetzt wird, überspielen ihn die Viertongestalten [Herv. A.K.].⁴⁸⁸

In der Melodie wird also die Zäsur, die durch zwei aufeinandertreffende Reime entsteht, gemindert oder ganz undeutlich. Das gilt auch für den Schlagreim: „Selbst Schlagreime, die nach meistersingerlicher Terminologie als ‚Pausen‘ das Metrum dehnen, finden ihre musikalische Realisation in Viertongestalten“⁴⁸⁹. Die Melodie bildet demnach nicht die Reime ab, betont sie nicht, sondern verringert ihre Wirkung.

c) Aussagekraft der Beispiele

Die Aussagekraft der Beispiele, die STÄBLEIN als Belege anführt, verringert sich häufig bei genauerer Betrachtung. Hier soll nur auf einige Fälle eingegangen werden.

Völlig zurückzuweisen sind Fälle, in denen einfach eine ganze Zeile wiederholt wird. So führt STÄBLEIN die ersten beiden Zeilen von Kl. 13 als Beispiel⁴⁹⁰ für das Aufeinandertreffen von sprachlichen und musikalischen Reimen an:

⁴⁸⁷ WENDLER 1961, S. 18.

⁴⁸⁸ WENDLER 1961, S. 27

⁴⁸⁹ WENDLER 1961, S. 28.

⁴⁹⁰ STÄBLEIN 1972, S. 154

1. Wer ist, die da durch-leuch-tet für al-ler sun-nen glanz
 2. und ketik-li-chen durch-feuch-tet uns den ver-dor-ten kranz?

Da jedoch die gesamte Wiederholung als musikalischer „Reim“ aufgefasst werden muss, kann von einer besonderen Hervorhebung der Reimworte überhaupt keine Rede sein. Aus demselben Lied führt STÄBLEIN auch das folgende Beispiel⁴⁹¹ an:

Ain ed-le junk-frau klar-
 die war,
 für war,
 ain sun-ge-bar-

Es soll verdeutlichen, wie die Reimworte *Klar / war / für war / gebar* durch die Melodie hervorgehoben, bei *war, für war* sogar „wörtlich“ wiederholt werden. Was bei dieser so von STÄBLEIN gewählten Art der Wiedergabe aus dem Blick gerät, ist die Tatsache, dass es sich hierbei um nur zwei Zeilen handelt. Er selbst macht in einer Anmerkung darauf aufmerksam, dass seine „Schreibweise [...] die Zeilen den Reimen zuliebe auseinanderreißt“⁴⁹² und deshalb nicht erkennbar sei, dass „diese Reimgefüge [...] noch in einer Kantilene eingebettet sind“⁴⁹³.

⁴⁹¹ STÄBLEIN 1972, S. 156 Anm. 96.

⁴⁹² STÄBLEIN 1970, 193 Anm. 12.

⁴⁹³ STÄBLEIN 1970, S. 183.

Und tatsächlich: In der normalen Gestalt betrachtet, beschreibt die zweite Zeile eine einfache schrittweise Abwärtslinie und der musikalische „Reimgehalt“ wird zweifelhaft.



Nun könnte der Sänger natürlich im Vortrag die beiden *war* hervorheben und entsprechende Pausen einfügen. Genauso könnte er jedoch über diese Reimworte hinweg- und auf das Zeilenende hinsingen. Vom Notenbild her betrachtet, zeigt dieses Beispiel jedenfalls eher, wie die Melodie Reime überspielt, anstatt sie zu betonen.

Als Intensivierung bezeichnet STÄBLEIN nun die folgenden Zeilen, weil hier „die Melodie durch die Gleichheit der Verse 9 und 10 die Absicht der Reimglieder unterstützt“⁴⁹⁴. Da es sich jedoch um die melodische Wiederholung einer ganzen Zeile handelt, muss, wie bereits an anderer Stelle, eingewendet werden, dass sich in der Melodie eben alles „reimt“.

Die Ligaturen am Zeilenende als Beispiel für die besondere Hervorhebung von Reimen anzuführen, überzeugt ebenfalls nicht. Weder melismatische Bewegung der Melodie noch sprachliche Reime stellen als Zeilenschluss eine Besonderheit dar. Auch gerade in Liedern, die STÄBLEIN nicht zu den „Individualliedern“ zählt, treffen ähnliche Zeilenendligaturen und Reimworte oder -Silben aufeinander.

4.8.3. Angemessenheit der Begriffe im wissenschaftlichen Diskurs: Oswald als „Genie“, „Komponist“, „Vorläufer Monteverdis“

STÄBLEINs Bild von Oswald als genialem Neuerer, dessen unbändiger Schaffenswille die Konventionen sprengt und ihn, unverstanden von den Zeitgenossen, bedeutende Entwicklungen vorwegnehmen lässt, wurde von einigen Forschern aufgegriffen. Peter GÜLKE bewertet Oswalds Beitrag zur Musikgeschichte ganz in diesem Sinne:

⁴⁹⁴ STÄBLEIN 1970, S. 183.

Wolkenstein bezieht Text und Musik in seinen besten Liedern so feinsinnig und detailliert aufeinander, daß sie nicht voneinander abgelöst werden können [...] In solchen „Individualliedern“ beginnt die Musik auf eine Weise zu reden, die erst das „imitar le parole“ des 16. Jahrhunderts voll einzulösen vermochte.⁴⁹⁵

Mirjam SCHADENDORF stellt ihrer Untersuchung zur Liedgruppe Kl. 33-36 die Aussage voran:

In den siebziger Jahren hat Bruno Stäblein überzeugend den Begriff vom Individuallied des Oswald von Wolkenstein geprägt und dies an seinem einstimmigen Liedschaffen nachgewiesen.⁴⁹⁶

Die Zustimmung zu STÄBLEINS Thesen ist allerdings keineswegs so uneingeschränkt wie von SCHADENDORF unterstellt. „Oswald als Komponist?“ fragt Walter SALMEN schon in seinem 1978 erschienenen Aufsatz und kommt zu dem Schluss, dass „das seit nahezu 200 Jahren übliche Rühmen des Dichter-Sängers auch als eines Komponisten nur mit Vorbehalten zu tätigen“⁴⁹⁷ sei. Seine Lieder seien „gewiß nicht“ anzusehen im Sinne „einmaliger integerer Setzungen, die als entäußerter Wille eines dafür einstehenden Autors keine Veränderung zulassen“⁴⁹⁸.

Grundlage dieser skeptischen Bewertungen sind häufig WENDLERS Studien zu den Viertongestalten, die STÄBLEIN im Übrigen unbeachtet lässt. So kommt BEYSCHLAG unter Verweis auf diese Arbeit gerade zu dem gegenteiligen Schluss, dass Oswalds kompositorische Leistung nicht in den einstimmigen, sondern in den mehrstimmigen Liedern⁴⁹⁹ zu finden sei. Erika TIMM, ebenfalls in Anlehnung an WENDLER, verweist darauf, dass „der Begriff Originalität auch hier nicht voll im heutigen Sinne gefaßt werden“⁵⁰⁰ dürfe. Es beständen vielmehr

[z]wischen den Melodieformeln und –gerüsten Oswalds untereinander sowie zwischen ihnen und dem übrigen Melodiegut seiner Zeit vielfältige und enge motivische Beziehungen. Außerdem gibt es sehr konkrete Anhaltspunkte dafür, daß mehrere der einstimmigen Melodien Oswalds verselbständigte Tenöre aus mehrstimmigen Sätzen sein müssen.⁵⁰¹

⁴⁹⁵ GÜLKE 1975, S. 168.

⁴⁹⁶ SCHADENDORF 1996/97, S. 239.

⁴⁹⁷ SALMEN 1978, S. 186.

⁴⁹⁸ SALMEN 1978, S. 185. Siehe auch: LOMNITZER 1978, S. 70. Er erklärt, wenn auch eher im Vorbeigehen, die Aussagen STÄBLEINS für teilweise überholt und bezeichnet es als hauptsächliches Verdienst der Studie, die „Aufmerksamkeit der Forschung [...] wieder auf die musikalische Seite der Lieder Oswalds gelenkt zu haben“.

⁴⁹⁹ Dabei meint er vor allem die Wort-Ton-Zuordnung und sprachlich „treffende“ Umgestaltung etwa französischer Vorlagen. Siehe: BEYSCHLAG 1970, S. 40.

⁵⁰⁰ TIMM 1972, S. 324 (Anm. 49)

⁵⁰¹ TIMM 1972, S. 324/325, Anm. 49.

Gegen die Wahrscheinlichkeit einer solchen Übernahme bei einstimmigen Melodien durch Oswald hatte sich STÄBLEIN leidenschaftlich ausgesprochen; es sei „schlechthin ein Ding der Unmöglichkeit“⁵⁰², obwohl bereits SALMEN (1953)⁵⁰³ auf solche Beziehungen hingewiesen hatte. Schließlich hat Rainer BÖHM mit der Entdeckung der Melodievorlage zu Kl. 100 hierfür den entscheidenden Beleg erbracht.⁵⁰⁴ Seine Bewertung zu Oswalds musikalischer Kompetenz lautet: „[E]in Komponist war er ganz sicher nicht“⁵⁰⁵.

Schließlich verweist Elke LOENERTZ darauf, dass Wechselwirkungen zwischen Melodie und Text durchaus schon vor Oswald in der mittelalterlichen Musiktheorie und –praxis möglich und üblich sind. Sie macht darauf aufmerksam, dass

[d]er Wunsch, Modernität zu entdecken, [...] jedoch übersehen lassen [kann], daß es in der gesamten mittelalterlichen Musiktheorie eine kontinuierliche und explizite Auseinandersetzung mit dem Problem der Textvertonung, d.h. dem Verhältnis von *materia* und *cantus* gibt.⁵⁰⁶

STÄBLEIN sieht, wie bereits dargestellt, im „Individuallied“ weniger das Ergebnis musikwissenschaftlich-kompositorischer Reflexion als vielmehr den Mangel an Willen und Fähigkeit zu einer solchen Arbeit. Hierin besteht eine gewisse Übereinstimmung mit TIMMS skeptischen Überlegungen zu Art und Umfang seiner musikalischen Ausbildung. Darin jedoch einen Vorgriff auf Monteverdi zu sehen, erscheint jedoch zu weit gegriffen.

4.8.4. Fazit

Die Idee von Oswald als Schöpfer des Individualliedes wird mit derselben Argumentation vorgetragen wie die Auffassung seiner Texte als unmittelbare Wiedergabe innerster Empfindungen. Ähnlich wie HARTMANNs Abneigung gegen die Darstellung Oswalds als Variationskünstler scheint STÄBLEINs Geringschätzung formaler „Wiederverwertung“ in einem etwas schwärmerischen, genieästhetisch gefärbten Oswald-Bild begründet.

Beiden Ansätzen stehen wiederum auf musikalischer und sprachlicher Ebene ähnliche Eigenheiten der Lieder entgegen. In beiden Bereichen konnte ein enger Bezug zu literarisch-musikalischen Mustern nachgewiesen werden. Daneben offenbaren die Analysen sowohl der

⁵⁰² STÄBLEIN 1974, S. 306.

⁵⁰³ Siehe: SALMEN 1953, S. 172.

⁵⁰⁴ BÖHM 2001/2002, S. 269-278. Die Melodie des Liedes *O wunniklicher, wolgezierter mai* (Kl 100) geht auf den Tenor eines französischen dreistimmigen Rondaus *Triste plaisir* von Gilles Binchois zurück. Den Inhalt, eine höfisches Liebeslied mit klagendem Inhalt hat er in ein fröhliches Mailied umgewandelt (siehe S. 274).

⁵⁰⁵ BÖHM 2001/2002, S. 278.

⁵⁰⁶ LOENERTZ 2003, S. 16.

sprachlichen als auch der melodischen Strukturen ein oswaldtypisches Grundinventar an Formeln und Motiven, das – in immer neuer Zusammensetzung und Ausprägung – in seinen Liedern präsent ist.

Es scheint schließlich auch recht extrem anzunehmen, ein ritterlicher „Hobbysänger“ habe sich, weil er zu ungehobelt für feinsinnige Rhetorik war, aus den wichtigsten literarischen Traditionen seiner Zeit gelöst, und somit literarische Neuerungen vorweggenommen.

Das Bemühen, Oswald unbedingt eine literarisch/musikalische Erfindung zuschreiben zu wollen und alle Einflüsse der formellen Lyrik des Mittelalters als eigentlich für Oswald untypisch auszuklammern, scheint der starken Befürchtung zu entstammen, Oswalds Bedeutung würde sich andernfalls reduzieren. Diese Schlussfolgerung entspringt jedoch wiederum einer gewissen Geringschätzung formeller Kunst.

Aus Oswalds Werk jedoch ist zu entnehmen, dass er selbst diese Einschätzung der Tradition nicht teilt, sondern im Gegenteil bemüht ist, seine Kompetenzen im Umgang mit all ihren Erscheinungsformen herauszustellen.

5. Zusammenfassung

In Bezug auf WACHINGERS Oswald-Artikel im Verfasserlexikon äußert sich HARTMANN:

„[E]rschöpft sich [Oswalds] Genie lediglich in einer neuartigen ‚Fülle an Themen und Motiven‘ [...]? Das hieße, Wolkensteins geniale Innovationen der deutschen Liedkunst auf rein quantitative Neuerungen zu reduzieren“⁵⁰⁷. Aus dieser fast ein wenig empört klingenden Aussage ist die im vorangegangenen Kapitel dargestellte Position deutlich herauszuhören: Oswald ist ein „Genie“, aber diese Zuschreibung ist an Innovation gebunden. Diese wiederum wird von ihr in der authentischen Darstellung eigener Empfindungen ausgemacht (und von STÄBLEIN mit dem unterstellten psychologischen „Profil“ Oswalds begründet). Ob Individuallied oder autobiographisches Lied – in beiden Ansätzen erscheint die Innovation als notwendiger Faktor für Zuschreibung von künstlerischem Anspruch an Oswalds Werk.

Wie vielfach beobachtet hat Oswald von Wolkenstein immer dann Liedtypen ganz neuer und eigener Art entwickelt, wenn er seine eigene Person, seine persönlichen Erfahrungen oder sein eigenes Empfinden zum Medium dichterischer Darstellung macht.⁵⁰⁸

Nicht zuletzt deshalb sind Wolkensteins autobiographische Lieder auch am besten erforscht⁵⁰⁹.

In dieser Auffassung liegt ein Grund für die Vernachlässigung einiger Oswaldlieder in der Forschung. Ein anderer ist der Reiz, autobiographischen Verweisen in den Liedern nachzugehen und dem Menschen Oswald von Wolkenstein etwas näher zu kommen. An den Liedern im Grauen Ton lässt sich das gut nachvollziehen.

Eine Untersuchung der Lieder, die sich streng an textimmanenten Aspekten orientiert, wird sicherlich wenig Denkanstöße in Bezug auf die Persönlichkeit und das Leben Oswalds von Wolkenstein liefern. Allerdings konnten auf diese Weise wichtige Merkmale seiner künstlerischen Arbeitsweise herausgearbeitet beziehungsweise bestätigt werden. Damit zeigt sich, dass der Reiz der Lieder eben nicht an biographischen Bezügen hängt und die entsprechende Auswahl nicht gerechtfertigt ist. Die möglichen Bedeutungsebenen, die sich aus autobiographisch-subjektiven Aspekten ergeben, erweisen sich im Zusammenhang mit literarischen Traditionen und der oswaldtypischen poetischen Praxis ohnehin häufig als instabil.

⁵⁰⁷ HARTMANN 2005, S. 350.

⁵⁰⁸ HARTMANN 2005, S. 359.

⁵⁰⁹ HARTMANN 2005, S. 368.

Dagegen konnte herausgestellt werden, dass Oswald geistlich-lehrhafte Themen nicht geringachtet, sondern sein Wissen über die zeitgenössischen formalen und motivischen Normen dieser Literatur ostentativ nachweist. Der Blick auf eben diesen Umgang des Autors mit der zeitgenössischen Literatur und auf seine handwerkliche Kompetenz zeigt die eigentliche Grundlage der hohen künstlerischen Wertschätzung, die ihm zu Recht entgegengebracht wird. Dabei entsteht durch den geschickten Einsatz rhetorischer Mittel und originelle Variation bekannter Topoi wirkungsvolle, teilweise ergreifende Lyrik. Das raffinierte Spiel mit den Erwartungen der Zuhörer und überraschende Wendungen des Inhalts oder gar des Genres wurden als wichtige poetische Verfahren Oswalds bestätigt.

Ebenso konnte nachgewiesen werden, dass er sowohl musikalisches als auch sprachliches „Grundmaterial“ immer wieder aufgreift, dabei aber in neue Zusammenhänge stellt und uminterpretiert. So schafft er ein komplexes Referenzsystem, eine innerwerkliche sprachliche Metaebene.

Diese künstlerische Praxis steht aber im Widerspruch zu HARTMANNs Darstellung einer „Sprache der sinnlichen Wahrnehmung“, zumal sie auch in Liedern nachweisbar ist, die sie dem neuartigen Liedtypus „autobiographisches Lied“ zuordnet. Das hieße in ihrer Argumentation, Oswalds „geniale Innovationen der deutschen Liedkunst“ nicht mehr nur „auf rein quantitative Neuerungen zu reduzieren“⁵¹⁰, sondern seinem Werk das Innovative und damit einen besonderen künstlerischen Anspruch ganz abzusprechen. Hier lässt sich einwenden, dass diese Art und Weise der Beurteilung nur gemäß einer genieästhetischen Auffassung von Autorschaft funktioniert. Deren Angemessenheit in Bezug auf Oswald erscheint wegen des Geniebegriffs aus kulturhistorischer Perspektive problematisch. Die grundsätzliche Frage, nämlich wie Retextualisierungen oder das Aufgreifen von Mustern als künstlerisches Prinzip zu bewerten sind, und die besonders STÄBLEIN mit seiner These anrührt, ist jedoch älter. Der kurze Blick auf die *Querelle* hat den Diskurs dargestellt.

Wie und in welchem literarhistorischen Umfeld aber hat Oswald diese Frage beantwortet?

⁵¹⁰ HARTMANN 2005, S. 350.

5.1. Retextualisierungen und literarische Innovation

Dem Widerspruch zwischen seiner Definition von „Individuallied“ und der Tatsache, dass in mehreren Fällen sehr wohl neue Texte in das für den „primären Inhalt geschaffene Kleid“⁵¹¹ geschlüpft sind, begegnet STÄBLEIN mit einem Verweis auf die vermeintlich geringe Anzahl von Mehrfachtextierungen: „Dem ist entgegenzuhalten: Zunächst sind es nur 13 Melodien, die mehr als einmal textiert sind“⁵¹².

Sieht man jedoch auf die Häufigkeit der Verwendung, wird ersichtlich, dass die Lieder dieser 13 Melodien einen beträchtlichen Anteil des Gesamtwerkes ausmachen. 37 Lieder, darunter mehrere, die zwar nicht dieselbe Melodie, aber das gleiche metrische Gerüst besitzen. Dazu kommen die nachgewiesenen Kontrafakturen. Bei fast der Hälfte der ca. 130 Lieder Oswalds handelt es sich also um Retextualisierungen melodisch-metrischer Vorlagen. Das von Oswald am häufigsten verwendete Metrum überhaupt ist seine Bearbeitung des Grauen Tons, also im Grunde eine Übernahme, und es ist zu erwähnen, dass auch das zweithäufigste Metrum auf einen fremden Ton zurückgeht; und zwar auf die Große Tagweise des Grafen Peter von Arberg.⁵¹³

Ein anderes Argument, das STÄBLEIN einbringt, ist die (von ihm unterstellte) unterschiedliche literarischen „Gültigkeit“ der Texte. Auch Zweitvertonungen können Individuallieder sein, denn „daß nicht der Erst-Text, sondern ein später entstandener als der eigentlich zu einer Melodie gehörige angesehen wird, kommt in der Liedgeschichte öfter vor.“⁵¹⁴ Überdies habe Oswald selbst „nicht immer den zuerst verfaßten Text als den in erster Linie gültigen angesehen“⁵¹⁵, was sich aus der Anordnung der Lieder in den Handschriften ersehen lasse. Die „Nicht-Individuallieder“ hätten dort keine Melodie oder nur ein Melodie-Initium und gingen zudem in der Reihenfolge voran.

Auf die Problematisierung der Vorstellung von der Handschrift B als von Oswald beaufsichtigter „Ausgabe letzter Hand“ durch SPICKER wurde bereits eingegangen. Das grundlegende Problem in der Argumentation STÄBLEINS besteht jedoch in der Frage, als wie selbstverständlich heutige Maßstäbe für Originalität und künstlerischen Anspruch auf das

⁵¹¹ STÄBLEIN 1971, S. 115.

⁵¹² STÄBLEIN 1972, S. 138.

⁵¹³ Wie Walter RÖLL feststellt, handelt es sich bei der zweithäufigsten benutzten Form ebenfalls um ein übernommenes Schema, nämlich auf die *Große Tagweise* des Grafen Peter von Arberg. RÖLL hat die Überlieferung, Rezeption und Bearbeitung dieses Tones nachgezeichnet und dargestellt, wie Oswald auch diesen Ton formal variiert. RÖLL 1976. Laut WACHINGER gehen Kl. 9 und 10 auf den Vergessenen Ton Frauenlobs zurück. Siehe WACHINGERS Rezension zu TIMM, „Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein“, in: *ZfdPh* 95 (1976), S. 127.

⁵¹⁴ STÄBLEIN 1972, S. 140.

⁵¹⁵ STÄBLEIN, 1972, S. 139.

Spätmittelalter übertragen kann. BUMKE bringt die terminologischen Schwierigkeiten auf den Punkt:

Der gesamte Wortschatz der Literaturwissenschaft beruht auf der Idee des originalen Kunstwerks, der gegenüber alle Prozesse der literarischen Reproduktion als sekundär, abgeleitet, ‚unecht‘ und zweitklassig erscheinen.⁵¹⁶

Diese Einschätzung entspricht aber nicht der Kunstauffassung des (Spät)mittelalters sowie der zeitgenössischen Praxis literarischer Textbearbeitung. So macht Jutta GOHEEN⁵¹⁷ darauf aufmerksam, dass die wiederholte Verwendung auch als wiederholte bewusste Entscheidung für eine bestimmte Form gesehen werden kann:

So gilt auch die Wiederholung nicht automatisch als Zeichen geminderten Wertes des Inhalts, sondern als Manifestation der Bedeutsamkeit der Aussage. [...] Auch die Wiederholung stellt eine Wahl des Dichters dar, und es gilt, genauer zu verfolgen, was sich von Text zu Text wirklich gleich bleibt [sic!].⁵¹⁸

Franz-Josef HOLZNAGEL verweist in seinem Aufsatz über Retextualisierungen in der deutschsprachigen Lyrik des Mittelalters darauf, dass die Bearbeitung von Texten „eher in jenen Fällen wahrscheinlich [seien], in denen sich die literarischen Vorbilder einer gewissen Beachtung und Verbreitung erfreuen“⁵¹⁹.

In diesem Sinne markierten Retextualisierungen auch literaturgeschichtliche Entwicklungsmomente, wie es etwa an der Ausbildung der mittelhochdeutschen Liebeslyrik in der Auseinandersetzung mit romanischen Vorbildern sichtbar werde. Tatsächlich legt HOLZNAGEL dar,

dass nahezu alle entscheidenden Veränderungen in der Geschichte der mittelhochdeutschen Lyrik so eng mit charakteristischen Retextualisierungsphänomenen verbunden sind, dass man diese zu regelrechten Indikatoren des historischen Wandels erklären kann.⁵²⁰

Prozesse der Kanonisierung und Entkanonisierung würden dadurch sichtbar gemacht. Wie auch GOHEEN widerspricht HOLZNAGEL der Auffassung, dass die Praxis der Übernahme ein Zeichen minderer künstlerischer Wertigkeit oder ein Ausdruck mangelnder Kreativität sei:

⁵¹⁶ BUMKE 2005, S. 10.

⁵¹⁷ Siehe GOHEEN 1984.

⁵¹⁸ GOHEEN 1984, S. 19/20.

⁵¹⁹ HOLZNAGEL 2005, S. 55

⁵²⁰ HOLZNAGEL 2005, S. 55.

[I]m Gegenteil: Es lässt sich sogar der Eindruck formulieren, dass die Retextualisierungen gerade in denjenigen Œuvres sehr gut vertreten sind, die zu Recht zu den ästhetisch anspruchsvollsten der gesamten mittelhochdeutschen Lyrik zählen.⁵²¹

Als wesentliche Motivation für das Aufgreifen kanonisierter Vorbilder nennt er den Nachweis künstlerischen Könnens,

dass die besonderen poetischen Möglichkeiten, die mit einer direkten oder impliziten Bezugnahme auf vorgängige Texte und Melodien eröffnet werden, ihrer artistischen und auf ein informiertes Publikum setzenden Poetik entgegenkamen.⁵²²

Nicht umsonst sehen es die Meistersänger als besondere Fertigkeit an, in den Tönen der von ihnen verehrten Vorbilder zu dichten. Oswald nimmt mit seinem Rückgriff auf solche Muster Teil an einem künstlerischen Verfahren, das für das zeitgenössische Publikum wie auch für seine "Sängerkollegen" selbstverständlich ist und entgegen heutigem Empfinden gerade als Ausdruck von künstlerischem Können gilt. Walter SALMEN zeichnet in seiner Studie "Vom Hof zur Singschule" eindrucksvoll nach, wie ein Ton Jahrhunderte lang aufgegriffen, bearbeitet und weitergegeben wird und so der Nachwelt in den unterschiedlichsten Zusammenhängen begegnet. Das „Beherrschen“ eines Meistertons stellen die Verfasser der Meisterlieder weit über den Anspruch eigener Kreativität, was wiederum heutige Schwierigkeiten bei der Bestimmung der jeweils „echten“ Lieder bedingt. Wenn Oswald für geistlich-lehrhafte Inhalte also auf den Grauen Ton Regenbogens zurückgreift, muss das als Ausweis von Reflexion und künstlerischem Anspruch angesehen werden.

⁵²¹ HOLZNAGEL 2005, S. 56.

⁵²² HOLZNAGEL 2005, S. 57.

5.2. Ausblick

Vor diesem Hintergrund erscheint es lohnend, Oswalds religiöse Lieder sowie seine Beziehung zur zeitgenössischen Sangspruchlyrik allgemein weiter zu untersuchen. Darüber hinaus sollten wiederkehrende formale Muster, das wiederholte Aufgreifen sprachlicher „Textbausteine“ oder der immer neue Rückgriff auf ein festes motivisch-gedankliches Inventar als typische literarische Techniken Oswalds genauer erforscht und stärker herausgestellt werden, denn Vernachlässigung des autobiographischen Aspekts lässt nicht den besonderen künstlerischen Reiz der Lieder aus dem Blick geraten. Ganz im Gegenteil wird so die Aufmerksamkeit auf Merkmale gerichtet, die gerade Oswalds poetische Kompetenz belegen: die kunstvollen textlich-musikalischen Strukturen, deren komplexe wechselseitigen Beziehungen, die Intertextualität innerhalb des eigenen Werks und in Bezug auf die mittelalterliche Literatur.

6. Literatur

6.1. Quellen

- BARTSCH, Karl [Hrsg.]: Meisterlieder der Kolmarer Handschrift. Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim: 1962.
- BRUNNER, Horst / WACHINGER, Burghart [Hrsg.]: Oswald von Wolkenstein. Lieder. Frühneuhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Ausgewählte Texte herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Burghart Wachinger. Melodien und Tonsätze herausgegeben und kommentiert von Hort Brunner. Philipp Reclam jun. GmbH, Stuttgart: 2007.
- BERNHARD, Joseph [Hrsg.]: Thomas von Aquin: Die Summe der Theologie. 1. Band: Gott und Schöpfung. Band 2: Die sittliche Weltordnung. Band 3: Der Mensch und das Heil. 3. durchgesehene und verbesserte Auflage. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart: 1985 (=Kroners Taschenausgabe 105, 106, 109).
- FISCHER, Hanns [Hrsg.]: Hans Folz, die Reimpaarsprüche und Lieder. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München: 1961 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 1).
- GILLE, Hans / SPIREWALD, Ingeborg [Hrsg.]: Die Gedichte des Michel Beheim. Nach der Heidelberger Hs. cpg 334 unter Heranziehung der Heidelberger hs. cpg 312 und der Münchener Hs. cgm 291 sowie sämtlicher Teilhandschriften. Akademie Verlag, Berlin: 1968. (=Deutsche Texte des Mittelalters 60).
- HABEKERN, Ernst [Hrsg.]: Das „Beichtbüchlein“ des Thomas Peutner nach den Heidelberger, Melker, Münchner und Wiener Handschriften. Kümmerle Verlag, Göppingen: 2001 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 12).
- HAGES-WEIBFLOG, Eliabeth [Hrsg.]: Die Lieder Eberhards von Cersne. Edition und Kommentar. Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1998. (=Hermaea 84).
- HALTHAUS, Carl [Hrsg.]: Das Liederbuch der Clara Hätzlerin. Mit einem Nachwort von Hanns Fischer. Walter de Gruyter & Co, Berlin: 1966. Deutsche Neudrucke. Herausgegeben von Karl Stackmann u.a. Reihe: Texte des Mittelalters. Herausgegeben von Karl Stackmann.
- HÜSCHEN, Heinrich [Hrsg.]: Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar (1328-1408). Staufenverlag, Köln/Krefeld: 1952.
- KLEIN, Karl Kurt [Hrsg.]: Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Unter Mitwirkung von Walter Weiß und Notburga Wolf, herausgegeben von Karl Kurt Klein, Musikanhang von Walter Salmen. 3., neu bearbeitete und erweiterte Auflage von Hans Moser, Norbert Richard Wolf und Notburga Wolf. Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1987. (=Altdeutsche Textbibliothek. Nr. 55).
- JANSSEN, Enno: Testament Abrahams. In: LICHTENBERGER, Hermann [Hrsg.]: Unterweisung in lehrhafter Form. JSRZ III/2, Gütersloher Verlagshaus Mohn, Gütersloh: 1980, S. 195-256.
- MAYER, August L. [Hrsg.]: Die Meisterlieder des Hans Folz. Aus der Münchener Originalhandschrift und der Weimarer Handschrift Q. 566 mit Ergänzung und Quellen. Weidmannsche Verlagsbuchhandlung GmbH, Hildesheim: 2001 (=Deutsche Texte des Mittelalters 12).
- MAURER, Friedrich [Hrsg.]: Die Erlösung. Eine geistliche Dichtung des 14. Jahrhunderts. Aufgrund der sämtlichen Handschriften zum ersten Mal kritisch herausgegeben. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt: 1964 (=Deutsche Literatur, Reihe Geistliche Dichtung des Mittelalters 6).

- MOSER, Hans / MÜLLER, Ulrich [Hrsg.]: Oswald von Wolkenstein. Abbildungen zur Überlieferung I: Die Innsbrucker Wolkenstein-Handschrift B. Verlag Alfred Kümmerle, Göppingen: 1972 (Litterae Nr. 12). Handschrift A?
- MÜLLER, Ulrich / SPECHTLER, Franz Viktor [Hrsg.]: Oswald von Wolkenstein. Handschrift A. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 2777 der österreichischen Nationalbibliothek, Kommentar von Francesco Delbono. Graz 1977 (= »Codices Selecti« 59).
- Müller, Ulrich / Springeth, Margarete [Hrsg.]: Oswald von Wolkenstein: Leben, Werk, Rezeption. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/NewYork: 2011.
- MOSER, Hugo / MÜLLER-Blattau, Joseph: Deutsche Lieder des Mittelalters von Wolfgang von der Vogelweide bis zum Lochamer-Liederbuch. Texte und Melodien. Kleine Studienausgabe. Ernst Klett Verlag, Stuttgart: 1968.
- PFANNMÜLLER, Ludwig [Hrsg.]: Frauenlobs Marienleich. Karl J. Tübner Verlag, Straßburg: 1913. Quellen und Forschung zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker. Herausgeben von Alois Brandl, Edward Schröder, Franz Schultz. CXX.
- PÄPKE, Max [HRSG.]: Das Marienleben des Schweitzers Wernher. Aus der Heidelberger Handschrift. Zu Ende geführt von Arthur Hübner. 2., unveränderte Auflage. Weidemann Verlag, Dublin/Zürich: 1967. (= Deutsche Texte des Mittelalters Band XXVII).
- P. RAINER RUDOLF SDS [Hrsg.]: Heinrich von Langenstein. Erchantnuzz der Sund. Nach österreichischen Handschriften herausgeben von P. Rainer Rudolf SDS. Erich Schmidt Verlag, Berlin: 1969. Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Herausgegeben von Hugo Moser, Ernst A. Philippson, Karl Stackmann: begründet von Arno Schirokauer und Wolfgang Stammeler. Heft 22.
- REICHEL, Jörn [Hrsg.]: Hans Rosenplüt. Reimpaarsprüche und Lieder. Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1990. (=Altdeutsche Textbibliothek 105.)
- REICHERT, Hermann [Hrsg.]: Walther von der Vogelweide für Anfänger. 3. Vollständig überarbeitete und ergänzte Auflage. Fakultas. Wuv: Wien, 2009.
- RUNGE, Paul: Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liedhandschrift Donaueschingen. Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim: 1965.
- SCHATZ, Joseph / KOLLER, Oswald [Hrsg.]: Oswald von Wolkenstein. Geistliche und weltliche Lieder. Ein- und Mehrstimmig. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz: 1959. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich Jahrg. IX/1-Bd. 18).
- SIEBERT, Johannes [Hrsg.]: Der Dichter Tannhäuser. Leben – Gedichte – Sage. Georg Olms Verlag, Hildesheim, New York: 1980.
- SPECHTLER, Franz Viktor [Hrsg.]: Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Walter de Gruyter, Berlin; New York: 1972. (=Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 51).
- STACKMANN, Karl / BERTAU, Karl [Hrsg.]: Frauenlob (Heinrich von Meissen). Leichs, Sangsprüche, Lieder. Auf Grund der Vorarbeiten von Helmuth Thomas. Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen: 1981 (=Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. Dritte Folge Nr. 119).
- TOUBER, Anthonius H. [Hrsg.]: Das Donaueschinger Passionspiel. Nach der Handschrift mit Einleitung und Kommentar neu herausgegeben. Philipp Reclam jun., Stuttgart: 1985.
- WAECHTER, Hans / SPECHTLER Franz Viktor [Hrsg.]: Der Mönch von Salzburg: Die Melodien zu sämtlichen geistlichen und weltlichen Liedern. Kümmerle Verlag, Göppingen: 2004 (=Göppinger Arbeiten zur Germanistik Nr. 719).
- WERBOW, Stanley Newman [Hrsg.]: Martin von Amberg. Der Gewissenspiegel. Aus den Handschriften. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1958. (=Texte des späten Mittelalters).

Bibelzitate folgen den den entsprechenden Onlineausgaben auf bibelwissenschaft.de und den Seiten des Katholischen Bibelwerks:

- Einheitsübersetzung:
www.bibelwerk.de/Bibel.127790html./Einheitsübersetzung+online.12798.html
- Biblica Sacra Vulgata:
www.bibelwissenschaft.de/online-bibeln/biblia-sacra-vulgata/lesen-im-bibeltext/html

6.2. Sekundärliteratur

- AERTSEN, Jan A./PICKAVÉ, Martin: Herbst des Mittelalters? Fragen zur Bewertung des 14. und 15. Jahrhunderts. Walter de Gruyter, Berlin, New York: 2004 (Miscellana Mediaevalia 31).
- APEL, Willi: Die Notation der polyphonen Musik 900-1600. VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig: 1962.
- BAIER, Walter: Untersuchungen zu den Passionsbetrachtungen in der Vita Christi des Ludolf von Sachsen. Ein quellenkritischer Beitrag zu Leben und Werk Ludolfs und zur Passionstheologie. 1977. (=Analecta Cartusiana 44).
- BALDZUHN, Michael: Vom Sangspruch zum Meisterlied. Untersuchungen zu einem literarischen Traditionszusammenhang auf der Grundlage der Kolmarer Handschrift. Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 2002. (=Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters Band 120)
- BENNEWITZ-BEHR, Ingrid: „Fro welt ir sint gar hüpsch und schoen...“ Die ‚Frau Welt‘-Lieder der Handschriften mgf 779 und cpg 329. In: JOWG 4/1987, S. 117-136.
- BERGER, Christian / TOMASEK, Tomas: Kl. 68 im Kontext der Margarethe-Lieder Oswalds von Wolkenstein. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 1996/97, S. 157-177.
- BERGMANN, Rolf: Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters. Unter Mitarbeit von Eva P. Diedrichs und Christoph Treutwein. C. H. Besck'sche Verlagsbuchhandlung, München: 1986. (=Veröffentlichungen der Kommission für deutsche Literatur des Mittelalters der Bayrischen Akademie der Wissenschaften).
- BOESCH, Bruno: Oswald von Wolkenstein als Zeitgenosse. In: KÜHEBACHER; Egon [Hrsg.]: Oswald von Wolkenstein. Beiträge der philologisch-musikwissenschaftlichen Tagung in Neustift bei Brixen 1973. Im Auftrag des Südtiroler Kulturinstituts. Innsbruck: 1974. (=Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 1) 1974; S. 21-36.
- BÖSCH, Bruno: Lehrhafte Literatur. Lehre in der Dichtung und Lehrdichtung im deutschen Mittelalter. Erich Schmidt Verlag, Berlin: 1977 (Grundlagen der Germanistik 21).
- BÖHM, Rainer: Entdeckung einer französischen Melodievorlage zum Lied O wunniklicher wolgezierter mai (Kl 100) von Oswald von Wolkenstein. In: JOWG 13, 2001/2002, S. 269-278.
- DE BOOR, Helmut: Über Fabel und Bîspel. Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München: 1966. (=Bayrische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte 1966, Heft 1).
- BRESGEN, Cesar: Untersuchungen zum Rhythmus bei Oswald von Wolkenstein. In: KÜHEBACHER, Egon [Hrsg.]: Oswald von Wolkenstein. Beiträge der philologisch-musikwissenschaftlichen Tagung in Neustift bei Brixen 1973. Im Auftrag des Südtiroler Kulturinstituts. Innsbruck: 1974. (=Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 1), S. 51-59.

- BRINKMANN, Hennig: Der Prolog im Mittelalter als literarische Erscheinung. Bau und Aussage. In: *Wirkendes Wort: deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre*. 1964, Band 14, S. 1-21.
- BRODDE, Otto: Formen des Passionsliedes. In: *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968*. Hrsg. von Richard Baum und Wolfgang Rehm. Bärenreiter, Kassel/Basel/Paris/London/New York: 1968.
- BRUNNER, Horst: *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters im Überblick*. Philipp Reclam jun., Stuttgart: 1997.
- BRUNNER, Horst: *Die alten Meister. Studien zu Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangespruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München: 1975. (=Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters).
- BRUNNER, Horst: Oswald von Wolkenstein: Die einstimmigen Lieder. Strophenbau und Wort-Ton-Beziehungen. In: Müller, Ulrich / Springe, Margarete [Hrsg.]: *Oswald von Wolkenstein. Leben, Werk, Rezeption*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, Berlin/New York: 2011, S. 154-167.
- BUCK, August: Die „Querelle des Anciens et des modernes“ im italienischen Selbstverständnis der Renaissance und des Barocks. Franz Steiner Verlag, Wiesbaden: 1973, (Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt/Main Band 11/1).
- CLASSEN, Albrecht: Oswald von Wolkenstein und Leonardo Giustiniani. Zwei Zeitgenossen des frühen 15. Jahrhunderts. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch Band 35/1994*, S. 33-62.
- CURTIUS, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. A. Francke Verlag, Tübingen / Basel: 1993.
- DOTZLER, Bernhard J. [Hrsg.]: *Grundlagen der Literaturwissenschaft. Exemplarische Texte*. Herausgegeben von Bernhard J. Dotzler in Zusammenarbeit mit Pamela Moucha. Böhlau Verlag Köln, Weimar, Wien: 1999.
- ECO, Umberto: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. Carl Hanser Verlag, München/Wien: 1991.
- DAHLHAUS, Carl: *Seconda Pratica*. Artikel in *Riemann Musik Lexikon 1967*, Sachteil, S.861.
- DANUSER, Herrmann [Hrsg.]: *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert = Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1: Musikalische Lyrik*. Herausgegeben von Siegfried Mauser. Laaber Verlag, 2004.
- FISCHER, Hanns: *Studien zur deutschen Märendichtung. 2., durchgesehene und erweiterte Auflage*, besorgt von Johannes Janota. Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1983.
- FISCHER, Kurt von: Die Lauda „Ave Mater“ und ihre verschiedenen Fassungen. In: *Colloquium Amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*. Hrsg. von Siegfried Kross und Hans Schmidt. Verlag des Beethovenhauses, Bonn: 1967.
- FÜRBEETH, Frank: *wol vierzig jar leicht minner zwai* im Zeichen der verkehrten Welt: Oswalds *Es fügt sich* (Kl 18) im Kontext mittelalterlicher Sündenlehre. In: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 1996/97*, S. 197-220.
- GEBHARDT, Michael / SILLER, Max [Hrsg.]: *Literatur und Sprache in Tirol: von den Anfängen bis zum 16. Jahrhundert. Akten des 3. Symposiums der Sterzinger Osterspiele (10. Bis 12. April 1995)*. Innsbruck 1996 (= Schlern-Schriften 301).
- GENNRICH, Friedrich: *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*. Zweite, unveränderte Auflage. Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1970.
- GRENZMANN, Ludger / STACKMANN, Karl [Hrsg.]: In: *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und Reformationszeit*. Symposium Wolfenbüttel 1981. J. B. Metzlersche

- Verlagsbuchhandlung, Stuttgart: 1984. Germanistische Symposien Berichtsbände. Im Auftrag der Germanistischen Kommission der Deutschen Forschungsgemeinschaft und in Verbindung mit der „Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“ herausgegeben von Albrecht Schöne.
- GOHEEN, Jutta: Wach, menschlich tier / brauch dein vernunft. Oswald von Wolkensteins Beziehung und Beitrag zur spätmittelalterlichen Gnomik. In: Euphorion 83 (1989), S. 1-27.
 - GÜLKE, Peter: Mönche, Bürger, Minnesänger. Musik in der Gesellschaft des europäischen Mittelalters. Koehler & Amelang, Leipzig: 1975.
 - HAMM, Berndt: Die „nahe Gnade“ – innovative Züge der spätmittelalterlichen Theologie und Frömmigkeit. In: AERTSEN, Jan Adrianus / PICKAVÉ, Martin: Herbst des Mittelalters? Fragen zur Bewertung des 14. und 15. Jahrhunderts. Walter de Gruyter, Berlin, New York: 2004 (Miscellana Mediaevalia 31), S. 541-557.
 - HARTMANN, Sieglinde: Alterdichtung und Selbstdarstellung bei Oswald von Wolkenstein. Die Lieder 1 bis 7 im spätmittelalterlichen Kontext. Kümmerle Verlag, Göppingen: 1980. (=Göppinger Arbeiten zur Germanistik 288)
 - HARTMANN, Sieglinde: Zur Einheit des Marienliedes Kl. 34. Eine Stilstudie mit Übersetzung und Kommentar. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft Band 3 1984/85, S. 25-43.
 - HARTMANN, Sieglinde: Oswald von Wolkenstein heute: Traditionen und Innovationen in seiner Lyrik. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 2005, S. 349-372.
 - HAIMERL, Franz Xaver: Mittelalterliche Frömmigkeit im Spiegel der Gebetbuchliteratur Süddeutschlands. Karl Zink Verlag, München: 1952 (=Münchener theologische Studien, I. Historische Abteilung, 4. Band).
 - HAUG, Walter/WACHINGER, Burghart [Hrsg.]: Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters. Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1993. (=Fortuna Vitrea 12).
 - HEINZLE, Joachim: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit. II/2: Wandlungen und Neuansätze im 13. Jahrhundert. 2., durchgesehene Auflage. Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1994. Band III/1: Orientierung durch volkssprachige Schriftlichkeit von Johannes Janota. Herausgegeben von Joachim Heinzle. Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 2004.
 - HEITMANN, Klaus: Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit. Böhlau-Verlag, Köln/Graz: 1958.
 - HELKAMP, Kerstin: Die „Gefangenschaftslieder“ Oswalds von Wolkenstein. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 1996/97, S. 99-109.
 - HERZOG, Urs: Minneideal und Wirklichkeit. Zum „Frauendienst“ des Ulrich von Lichtenstein. In: DVJS 49 (1975), S. 502-519.
 - HOFMEISTER, Wernfried: Sprichwortartige Mikrotexpte. Analysen am Beispiel Oswalds von Wolkenstein. Kümmerle Verlag, Göppingen: 1990 (=Göppinger Arbeiten zur Germanistik 537).
 - Siehe HOLZNAGEL Franz-Josef: Verserzählung – Rede – Bîspel: Zur Typologie kleinerer Reimpaardichtungen des 13. Jahrhunderts. In: BERTELSMEIER-KIERST, Christa / YOUNG, Christopher {Hrsg.]: Eine Epoche im Umbruch. Volkssprachliche Literarität 1200-1300. Cambridger Symposium 2003. Max Niemeyer Verlag, Tübingen:2003, S. 291-306.
 - HOLZNAGEL, Franz-Josef / MÖLLER, Hartmut: Ein Fall von Interregionalität. Oswalds von Wolkenstein „Wach auf, mein hort“ (Kl 101) in Südtirol und in Norddeutschland. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 122. Band 2003 (Sonderheft), S. 102-134.
 - HOLZNAGEL, Franz-Josef: *Habe ime wis und wort mit mir gemeine...* Retextualisierungen in der deutschsprachigen Lyrik des Mittelalters. Eine Skizze. In: ZfdPh 124 (Sonderheft) Band 5: 2005, S. 47-81.
 - HONEMANN, Volker: Aspekte des „Tugendadels“ im europäischen Spätmittelalter. In: Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und Reformationszeit. Symposium

- Wolfenbüttel 1981. Herausgegeben von Ludger Grenzmann und Karl Stackmann. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart: 1984. Germanistische Symposien Berichtsbände. Im Auftrag der Germanistischen Kommission der Deutschen Forschungsgemeinschaft und in Verbindung mit der „Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“ herausgegeben von Albrecht Schöne. S. 247-286.
- HUBER, Christoph / WACHINGER, Burghart / ZIEGELER, Hans-Joachim: Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters. Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 2000.
 - HUCKE, Helmut: Der Übergang von mündlicher zu schriftlicher Musiküberlieferung im Mittelalter. In: Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft: Report of the twelfth congress. Berkeley: 1977 / ed. by Daniel Hertz and Bonnie Wade // International Musicological Society. Bärenreiter, Kassel [u.a.]: 1981, S. 180-191.
 - HUIZINGA, Johan: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. Hrsg. von Kurt Köster. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart: 1987.
 - JACKSON, Timothy R./PALMER, Nigel F./ SUERBAUM, Almut: Die Vermittlung geistlicher Inhalte im deutschen Mittelalter. Internationales Symposium, Roscrea 1994. Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1996
 - JAMMERS, EWALD: Ausgewählte Melodien des Minnesangs. Einführung, Erläuterungen und Übertragung. Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1963 (Altdeutsche Textbibliothek, Ergänzungsreihe 1).
 - JAMMERS, Ewald: Minnesang und Choral. In: Festschrift Heinrich Bessler zum sechzigsten Geburtstag. Herausgegeben vom Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig: 1961, S. 137-147.
 - JAMMERS, Ewald: Der Vers der Trobadores und Trouvères und die deutschen Kontrafakten. Erweiterte Abschnitte aus einer Einführung zu „Ausgewählte Melodien des Minnesangs. In: Medium aevum vivum. Festschrift für Walter Bulst. Herausgegeben von Hans Robert Jauss und Dieter Schaller. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg: 1960, S. 147-160.
 - JAMMERS, Ewald: Aufzeichnungsweisen der einstimmigen außerliturgischen Musik des Mittelalters. Arno Volk-Verlag / Hans Gerig KG, Köln: 1975 (Paleographie der Musik I/4).
 - JANNIDIS, Fotis / LAUER, Gerhahrd / MARTINEZ Matias / WINKO, Simone: Autor und Interpretation. In: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martinez Matias / Winko, Simone[Hrg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft. Philipp Reclam jun., Stuttgart: 2000, S. 7-34.
 - JANNIDIS, Fotis / LAUER, Gerhard / MARTINEZ Matias / WINKO, Simone [Hrsg.]: Texte zur Theorie der Autorschaft. Philipp Reclam jun., Stuttgart: 2000.
 - JANNIDIS, Fotis / LAUER, Gerhard / MARTINEZ Matias / WINKO, Simone [Hrsg.]: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1999.
 - JANOTA, Johannes: Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München: 1968 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 23).
 - JANTSCH, Heinz G.: Studien zum Symbolischen in frühmittelhochdeutscher Literatur. Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1959
 - JARITZ, Gerhard [Hrsg.]: Materielle Kultur und religiöse Stiftung im Spätmittelalter. Internationales Round-Table-Gespräch Krems an der Donau 26. September 1988. Herausgegeben von Gerhard Jaritz. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften Wien: 1990. (Österreichische Akademie der Wissenschaften Philosophisch-Historische Klasse Sitzungsberichte 554 / Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs 12).

- JASCHINSKI, Andreas [Hrsg.]: Notation. Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York, Prag; Metzler, Stuttgart, Weimar: 2001 (MGG prisma).
- JEPPESEN, Knud: Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie. Ins Deutsche übersetzt von Julie Schulz. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden: 1985.
- JONES, George Fenwick: Oswald von Wolkenstein's Mein sünd und schuld and the Beichtlied tradition. In: MLN 85 (1970), S. 635-651.
- JONES, George F.: Oswald von Wolkenstein. New York: 1973 (Twas 236).
- KESTING, Peter: Maria – Frouwe. Über den Einfluss der Marienverehrung auf den Minnesang bis Walther von der Vogelweide. Wilhelm Fink Verlag, München: 1965. Medium Aevum, Philosophische Studien. Herausgeben von Friedrich Ohly, Kurt Ruth, Werner Schröder. Band 5.
- KISCHKEL, Heinz: Tannhäusers heimliche Trauer. Über die Bedingungen von Rationalität und Subjektivität im Mittelalter. Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1998 (Hermaea Germanistische Forschungen, neue Folge, 80).
- KNAPP, Franz Peter: Das weibliche Schönheitsideal bei Oswald von Wolkenstein. In: ZfdA 131 (2002) S. 181-194.
- KRÜGER, Rüdiger: puella bella. Die Beschreibung der schönen Frau in der Minneliedlyrik des 12. und 13. Jahrhunderts. Helfant Edition, Stuttgart: 1993. (Helfant Texte T 6)
- KÜHN, Dieter: Ich, Wolkenstein: Eine Biographie. Inselverlag, Frankfurt am Main: 1993.
- LAUSBERG, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Franz Steiner Verlag, Stuttgart: 1990.
- LEOPOLD, Silke: Monteverdi. Artikel in der MGG 2004 Personenteil 12 Mer-Pai, Sp. 389-421
- LIPPARDT, Walther: Studien zu den Marienklagen. In: BGSL Nr. 58/1934, S. 390-444.
- LANGE, Wolf Dieser [Hrsg.]: Diesseits- und Jenseitsreisen im Mittelalter. Voyages dans l'ici-bas et dans l'au-delà au moyen âge. Bouvier Verlag, Bonn / Berlin: 1992 (Studium Universale 14).
- LOENERTZ, Elke: Text und Musik bei Oswald von Wolkenstein. Edition und Interpretation der 40 einstimmigen, einfach textierten Lieder in Fassung der Handschrift B. Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main, 2003 (= Europäische Hochschulschriften Reihe I Band 1837).
- LOENERTZ, Elke: Ich spür ain lufft (Kl. 16) – Thesen zum Verhältnis von Text und Musik bei Oswald von Wolkenstein. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 9 (1996/97), S. 221-237.
- LOMNITZER, Helmut: Wort-Ton-Probleme bei Oswald von Wolkenstein. In: KÜHEBACHER, Egon [Hrsg.]: Oswald von Wolkenstein. Beiträge der philologisch-musikwissenschaftlichen Tagung in Neustift bei Brixen 1973. Im Auftrag des Südtiroler Kulturinstituts. Innsbruck: 1974. (=Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 1), S. 68-84.
- LORENZ, Dieter: Studien zum Marienbild in der deutschen Dichtung des hohen und späten Mittelalters. Diss. München: 1970.
- LUTZ, Eckart Conrad: Wahrnehmen der Welt und Ordnen der Dichtung bei Oswald von Wolkenstein. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 1991, S. 39-79.
- MAROLD, Werner: Kommentar zu den Liedern Oswalds von Wolkenstein. Bearbeitet und herausgegeben von Alan Robertshaw. Innsbruck: 1995. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Band 52.
- MATTIG-KRAMPE, Bettina: Das Pilatusbild in der deutschen Bibel- und Legendenepeik des Mittelalters. Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg: 2001. (=Germanistische Bibliothek 9).

- MEHLER, Ulrich: Marienklagen im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Deutschland. Textversikel und Melodietypen. Rodopi B. V., Amsterdam, Atlanta: 1997 (=Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 128).
- MITTLER, Placidus (Rudolf): Melodieuntersuchungen zu den dorischen Hymnen der lateinischen Liturgie im Mittelalter. Diss. F. Schmidt, Siegburg: 1964 (=Siegburger Studien 2).
- MICHEL, Alain: Le voyage spirituel dans la littérature religieuse au Moyen Age. In: LANGE, Wolf Dieser [Hrsg.]: Diesseits- und Jenseitsreisen im Mittelalter. Voyages dans l'ici-bas et dans l'au-delà au moyen âge. Bouvier Verlag, Bonn / Berlin : 1992 (Studium Universale 14), S. 113-127.
- MOSER, Dietz-Rüdiger: Die Tannhäuser-Legende. Eine Studie über Intentionalität und Rezeption katechetischer Volkserzählungen zum Buß-Sakrament. Walter de Gruyter, Berlin / New York: 1977.
- de la MOTTE, Diether: Melodie: Ein Lese- und Arbeitsbuch. Deutscher Taschenbuch Verlag & Co. KG, München / Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, Basel, London, New York: 1993.
- de la MOTTE, Diether: Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch. Deutscher Taschenbuch Verlag & Co. KG, München / Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, Basel, London: 1994
- MÜCK, Hans-Dieter/MÜLLER, Ulrich [Hrsg.]: Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein Seis am Schlern 1977. Dem Edeln unserm sunderlieben getrewn Hern Oswaltten von Wolkchenstain. Kümmerle Verlag, Göppingen: 1978. (=Göppinger Arbeiten zu Germanistik 206)
- MÜLLER, Ulrich: Oswald von Wolkenstein. In: Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Personenteil Mer-Pai. Bärenreiter, Kassel, Baden, London, New York, Prag; Metzler, Stuttgart, Weimar: 2004, Sp. 1462-1468.
- MÜLLER, Ulrich: Beobachtungen über den Zusammenhang von Stand, Werk, Publikum und Überlieferung mittelhochdeutscher Dichter: Oswald von Wolkenstein und Michel Beheim – ein Vergleich. In: Kühnhaber, Egon [Hrsg.]: Oswald von Wolkenstein. Beiträge der philologisch-musikwissenschaftlichen Tagung in Neustift bei Brixen 1973. Im Auftrag des Südtiroler Kulturinstituts. Innsbruck: 1974. (=Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 1) 1974. S. 167-181.
- NAUMANN, Bernd: Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet. Band 1, 2. Artemis Verlag, München/Zürich: 1987 (=Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 84, 85).
- NEFF, Amy: The Pain of Compassio: Mary's Labor at the Foot of the Cross. In: The art bulletin 80/2, 1998.
- NOLTE, Theodor: *O frau, wie bitter ist dein sals / Ach frau, das ist mein zucker nar* – Bilder und Projektionen der Frau bei Oswald von Wolkenstein. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 1996/97, S. 121-138.
- OGIER, James M.: Cherchez la femme: The lady of Oswald's „In Frankreich“ and „Mich tröst ain adeliche maid“. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft Band 6 1990/91, S. 243-253.
- PESCH, Otto Hermann: Thomas von Aquin. Grenze und Größe mittelalterlicher Theologie. Eine Einführung. 3. durchgesehene und ergänzte Auflage. Matthias Grünewald Verlag, Mainz: 1995.
- PETZSCH, Christoph: Text- und Melodietypenveränderung bei Oswald von Wolkenstein. In: DVjS 38, 1964, S. 491-512.

- PETZSCH, Christoph: Text- und Melodietypenveränderung bei Oswald von Wolkenstein II. Die Bergwaldpastourelle Oswalds von Wolkenstein. In: Müller [Hrsg.]: Oswald von Wolkenstein. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt: 1980 (Wege der Forschung 526), S. 107-143.
- PETZSCH, Christoph: Frühlingsreien als Vortragsform und seine Bedeutung im Bîspel. In: DVjs 45 (1971), S. 35-79.
- Pelnar, Ivana: Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein. Textband. Hans Schneider Verlag, Tutzing: 1982. (=Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 32).
- PINDER, Wilhelm: Die dichterische Wurzel der Pietà. In: Repertorium für Kunstwissenschaft Band XLII, 1920, S.145-163.
- PROBST, Martina: Nu wache ûf, sündner traege. Geistliche Tagelieder des 13. bis 16. Jahrhunderts. Analysen und Begriffsbestimmung. Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M.: 1999. (=Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft 71)
- RETTELBACH, Johannes: Variation – Derivation – Imitation. Untersuchungen zu den Tönen der Sangspruchdichter und Meistersinger. Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1993. Frühe Neuzeit Band 14. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext. In Verbindung mit der Forschungsstelle „Literatur der Frühen Neuzeit“ an der Universität Osnabrück und der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Herausgegeben von Jörg Jochen Berns, Gotthardt Frühsorge, Klaus Garber, Wilhelm Kühlmann und Jan-Dirk Müller.
- RÖLL, Walter: Oswald von Wolkenstein und Graf Peter von Arberg. In: ZfdA 97, 1968, S. 219-234.
- RÖLL, Walter: Oswald von Wolkenstein. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt: 1981 (=Erträge der Forschung 160).
- RÖLL, Walter: Oswald von Wolkenstein und andere „Minnesklaven“. In: Mück/Müller, 1977.
- ROTH, Gunhild: Sündenspiegel im 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum pseudo-augustinischen „Speculum peccatoris“ in deutscher Überlieferung. Peter Lang Verlag, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Paris: 1991 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700, 12).
- RUH, Kurt [Hrsg.]: Abendländische Mystik im Mittelalter. Symposion Kloster Engelberg 1984. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart: 1986. Germanistische Symposien Berichtsbände. Im Auftrag der Germanistischen Kommission der Deutschen Forschungsgemeinschaft und in Verbindung mit der „Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“ herausgegeben von Albrecht Schöne VII.
- RUPP, Heinz: Deutsche religiöse Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts. Untersuchungen und Interpretationen. Verlag Herder, Freiburg: 1958.
- SALMEN, Walter: Werdegang und Lebensfülle des Oswald von Wolkenstein. In: Musica Disciplina 7/1953, S. 147-173.
- SALMEN, Walter: Oswald von Wolkenstein als Komponist? In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 19/1978, S. 179-187.
- SALZER, Anselm: Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie. Benediktinerabtei Seitenstetten, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt: 1967.
- SCHADENDORF, Mirjam: Individuallied oder Kontrafaktur – Zum Verhältnis von Text und Melodie in den Liedern Kl 33 bis 36. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 9 (1996/97), S. 239-257.
- SCHÄFER, Gerhard M.: Untersuchungen zur deutschsprachigen Marienlyrik des 12. und 13. Jahrhunderts. Verlag Alfred Kümmerle, Göppingen: 1971. Göppinger Arbeiten zur

- Germanistik, herausgegeben von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Cornelius Sommer. Nr. 48.
- SCHANZE, Frieder: Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs. Artemis Verlag München und Zürich, München: 1983. (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters Band 82)
 - SCHIENDORFER, Max: *Ain schidlichs streuen* – Heilsgeschichte und Jenseitsspekulation in Oswalds verkanntem Tagelied Kl 40. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 1996/97, S. 179-196.
 - SCHMIDT, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1954. Band 1. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt: 1985.
 - SCHMIDT, Susanna: Georg von Ehingen, „Reisen nach der Ritterschaft“: Stil und Darstellungsmuster einer Ritterbiographie am Übergang vom späten Mittelalter zur frühen Neuzeit. Diss., 1997.
 - SCHMIDTKE, Dietrich: Studien zur dingallegorischen Erbauungsliteratur des Spätmittelalters. Am Beispiel der Gartenallegorie. Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1982 (Hermaea Band 43).
 - SCHNYDER, André: Auf die Couch mit Oswald? Vorschlag für eine neue Lesart von Kl 3. In: GRM NF 46 (1996), S. 1-15.
 - SCHNYDER, André: Das geistliche Tagelied des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Textsammlung, Kommentar und Umriss einer Gattungsgeschichte. A. Francke Verlag, Tübingen / Basel: 2004.
 - SCHNYDER, André: Das erste Passionslied Oswalds von Wolkenstein. Eine Interpretation von Kl. 111 (mit einem Seitenblick auf G. 23 des Mönchs von Salzburg). In: SMA 2: 1996, S. 43-58.
 - SCHOLZ, Manfred Günter: Zur Hörerfiktion in der Literatur des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit. In: Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke. Herausgegeben von Gunter Grimm. Philipp Reclam jun., Stuttgart: 1975. S. 135-147.
 - SCHULZE-BELLI, Paola: Oswald's St Mary's Songs: Religious or Courtly Poetry? In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft. Band 13 2001/02. S. 279-294.
 - SCHUMACHER, Meinolf: Ein Kranz für den Tanz und ein Strich durch die Rechnung. Zu Oswald von Wolkenstein „Ich spür ain tier“ (Kl. 6), In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Literatur und Sprache (PBB) Band 2001, Heft 123, S. 253-273.
 - SCHWOB, Anton: Historische Realität und literarische Umsetzung. Beobachtungen zur Stilisierung der Gefangenschaft in den Liedern Oswalds von Wolkenstein. Innsbruck: 1979. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe Band 9.
 - SCHWOB, Anton: Historische Realität und literarische Umsetzung. Beobachtungen zur Stilisierung der Gefangenschaft in den Liedern Oswalds von Wolkenstein. Innsbruck: 1979 (=Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 9).
 - SCHWOB, Ute Monika: Das Schreckbild vom jähen Tod und Vorsorge für den Todfall – Die Familie Wolkenstein als Beispiel für spätmittelalterliche Verhaltensweisen. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 1996/97, S. 81-98.
 - SCHWEIKLE, Günther: Minnesang. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart: 1989. (=Sammlung Metzler 244).
 - SOMMER, Hubert: *génie*. Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes von der Renaissance zur Aufklärung. Peter Lang, Frankfurt am Main: 1998, (Artefakt. Schriften zur Soziosemiotik und Komparatistik band 6).
 - SOWINSKI, Bernhard: Lehrhafte Dichtung des Mittelalters. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart: 1971.

- SPECHTLER, Franz Viktor: Beiträge zum deutschen geistlichen Lied des Mittelalters. In: ZfdPh. 90/1971, S. 169-191.
- SPECHTLER, Franz Viktor: Beiträge zum deutschen geistlichen Lied des Mittelalters III: Liedtraditionen in den Marienliedern Oswalds von Wolkenstein. In: Mück/Müller 1977. S. 179-204.
- SPIEWOK, Wolfgang: Geschichte der deutschen Literatur des Spätmittelalters. II. Band. Die lyrische Literatur des Spätmittelalters. Reineke-Verlag, Greifswald: 1998. Wodan Greifswalder Beiträge zum Mittelalter. Herausgegeben von Danielle Buschinger und Wolfgang Spiewok. Band 73. Serie 2: Studien zur mittelalterlichen Literatur Band 10.
- SPICKER, Johannes: Singen und Sammeln. Autorschaft bei Oswald von Wolkenstein und Hugo von Monfort. In: ZfDA 126, 1997, S. 174-192.
- SPICKER, Johannes: Oswalds „Ehelieder“ – Überlegungen zu einem forschungsgeschichtlichen Paradigma. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 1996/97, S. 139-159.
- SPICKER, Johannes: Literarische Stilisierung und artistische Kompetenz bei Oswald von Wolkenstein. S. Hirzel, Stuttgart/Leipzig Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft: 1993.
- Spicker, Johannes: Geographische Kataloge bei Boppe. Eine Anregung. In: ZfdPh 119, 2000, S. 208-221.
- STÄBLEIN, Bruno: Zu den mehrstimmigen Liedern Oswalds von Wolkenstein. Fuga und Duett. In: Literatur und Geistesgeschichte: Festgabe für Otto Burger. Erich Schmidt Verlag, Berlin: 1968, S. 50-69.
- STÄBLEIN, Bruno: Das Verhältnis von textlich-musikalischer Gestalt zum Inhalt bei Oswald von Wolkenstein. In: Formen mittelalterlicher Literatur: Siegfried Beyschlag zu seinem 65. Geburtstag. Kümmerle Verlag, Göppingen: 1970 (=Göppinger Arbeiten zur Germanistik 25), S. 179-195.
- STÄBLEIN, Bruno: Oswald von Wolkenstein, der Schöpfer des Individualliedes. In: DVjS 46/1972, S. 113-160.
- STÄBLEIN, Bruno: Oswald von Wolkenstein und seine Vorbilder. In: Kühebacher, Egon [Hrsg.]: Oswald von Wolkenstein. Beiträge der philologisch-musikwissenschaftlichen Tagung in Neustift bei Brixen 1973. Im Auftrag des Südtiroler Kulturinstituts. Innsbruck: 1974. (=Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 1) 1974. S. 285-307.
- STRAUB, Henriette: *Mundi renovatio* and *Mittit ad virginem* translated by the Monk of Salzburg and Oswald von Wolkenstein. In : Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft. Herausgegeben von Sieglinde Hartmann und Ulrich Müller. Band 9 1996/97. S. 509-522.
- SUSMANN, Margarete: Ichform und Symbol. In DOTZLER, Bernhard J. [Hrsg.]: Grundlagen der Literaturwissenschaft. Exemplarische Texte. Herausgegeben von Bernhard J. Dotzler in Zusammenarbeit mit Pamela Moucha. Böhlau Verlag Köln, Weimar, Wien: 1999, S. 224-228.
- SZÖVÉRFY, Joseph: Marianische Motive der Hymnen. Ein Beitrag zur Geschichte der marianischen Lyrik im Mittelalter. Leyden Classical Folia Editions: 1985 (=Medieval Classics: Texts and Studies 18).
- TERVOOREN, Helmut: Sangspruchdichtung. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar: 1995 (=Sammlung Metzler 293).
- TERVOOREN, Helmut: Minnesang, Maria und das ‚Hohe Lied‘ – Bemerkungen zu einem vernachlässigten Thema. In: Vom Mittelalter zur Neuzeit. Festschrift für Horst Brunner. Wiesbaden: 2000, S. 15-47.
- TERVOOREN, Helmut: Schoeni uort mit süezeme sange. Philosophische Schriften. Erich Schmidt Verlag, Berlin 2000 (Philosophische Studien und Quellen 159).

- TAUBERT, Gesine: Die Marienklagen in der Liturgie des Karfreitags. Art und Zeitpunkt der Darbietung. In: DVJS 49 (1975), S. 607-627.
- THURNHER, Eugen: Wort und Wesen in Südtirol. Die deutsche Dichtung Südtirols im Mittelalter. Innsbruck: 1947, S. 124.
- TIMM, Erika: Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein. Matthiesen Verlag, Lübeck & Hamburg: 1972. (=Germanistische Studien 242)
- TRAUB, Andreas: Guillaume de Machaut und Oswald von Wolkenstein. In: Literatur und Sprache in Tirol: Von den Anfängen bis zum 16. Jahrhundert. Innsbruck: 1996. (=Schlernschriften 301). S. 173-180.
- WACHINGER, Burghart: Der Mönch von Salzburg. Zur Überlieferung geistlicher Lieder im späten Mittelalter. Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 1989 (=Hermaea 57).
- WACHINGER, Burghart: Artikel „Oswald von Wolkenstein“. In: Verfasserlexikon. Die deutsche Literatur des Mittelalters. Hrsg. v. Wolfgang Stammer und Karl Langosch. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Hrsg. v. Kurt Ruh u.a., Bd. 7, Berlin: 1989, Sp. 134-169.
- WACHINGER, Burghart: Die Welt, die Minne und das Ich. Drei spätmittelalterliche Lieder. In: Poag, James F./ Fox, Thomas C. [Hrsg.]: Entzauberung der Welt. Deutsche Literatur 1200-1500. Francke Verlag, Tübingen: 1989, S. 107-118.
- WACHINGER, Burghart: Blick durch die brow. Maria als Geliebte bei Oswald von Wolkenstein. In: Ragotzky, Hedda / Vollman-Profe, Gisela / Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Fragen der Liedinterpretation. Hirzel Verlag, Stuttgart: 2001, S. 103-117.
- WAECHTER, Hans: Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung der Melodien. Kümmerle Verlag, Göppingen: 2005 (=Göppinger Arbeiten zur Germanistik 724).
- WALTER, Michael [Hrsg.]: Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie. Wilhelm Fink Verlag, München: 1992. (Materialität der Zeichen Reihe A, 10)
- WEDDIGE, Hilker: Mittelhochdeutsch. Eine Einführung. Fünfte, durchgesehene Auflage. C. H. Beck Verlag, München: 2003.
- WEDDIGE, Hilker: Einführung in die germanistische Mediävistik. 2., durchgesehene Auflage. C. H. Beck Verlag, München: 1992.
- WENDLER, Josef: Studien zur Melodiebildung bei Oswald von Wolkenstein. Die Formeltechnik in den einstimmigen Liedern. Hans Schneider, Tutzing: 1961.
- WENZEL, Horst: Frauendienst und Gottesdienst. Studien zur Minne-Ideologie. Erich Schmidt Verlag, Berlin: 1974. (=Philologische Studien und Quellen. Herausgegeben von Wolfgang Binder und Hugo Moser Heft 74).
- WERNER, Otmar / NAUMANN, Bernd [Hrsg.]: Formen mittelalterlicher Literatur: Siegfried Beyschlag zu seinem 65. Geburtstag von Kollegen, Freunden und Schülern. Kümmerle Verlag, Göppingen: 1970 (=Göppinger Arbeiten zur Germanistik 25)
- WOLF, Norbert Richard: Oswald von Wolkenstein und der „Mönch von Salzburg“. Überprüfung einer These. In: Kühebacher, Egon [Hrsg.]: Oswald von Wolkenstein. Beiträge der philologisch-musikwissenschaftlichen Tagung in Neustift bei Brixen 1973. Im Auftrag des Südtiroler Kulturinstituts. Innsbruck: 1974. (=Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 1) 1974. S. 389-407.
- WORSTBROCK, Franz Josef: Rhetorische Formtypen der mittelalterlichen Lyrik. In: DVJS 49. Jahrgang 1975 (XLIX. Band), S. 8-31.
- WUNDERLI, Peter [Hrsg.]: Reisen in reale und mythische Ferne. Reiseliteratur in Mittelalter und Renaissance. Droste Verlag, Düsseldorf: 1993 (Studia humaniora 22).
- ZAJIC, Andreas: „Zu ewiger gedächtnis aufgericht“. Grabdenkmäler als Quelle für Memoria und Repräsentation von Adel und Bürgertum im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Das Beispiel Niederösterreichs. R. Oldenbourg Verlag Wien, München: 2004. (Mittelungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Ergänzungsband 45)

- ZIEGLER, Hans-Joachim: Erzählen im Spätmittelalter. Mären im Kontext von Minnereden, Bispeln und Romanen. Artemis Verlag München und Zürich, München: 1985. (=Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters Band 87)
- ZUMTHOR, Paul: Essai de poétique médiévale. Paris: Éditions du Seuil, Paris: 1972.

Wörterbücher:

- MÜLLER, Wilhelm / ZARNCKE, Friedrich: Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Mit Benutzung des Nachlasses von Georg Friedrich Benecke ausgearbeitet von Wilhelm Müller und Friedrich Zarncke. 3 Bde. Leipzig 1854-1866.

Kurzzusammenfassung

Oswald von Wolkenstein gilt als einer der bedeutendsten deutschsprachigen Dichter des Spätmittelalters. Innerhalb der mediävistischen Forschung bestehen allerdings unterschiedliche Auffassungen darüber, woran diese literaturgeschichtliche Bedeutung seines Werkes festzumachen ist, beziehungsweise worin genau seine besondere künstlerische Leistung besteht.

Eine bestimmende Position in diesem Diskurs, vornehmlich vertreten von Sieglinde HARTMANN, ist gekennzeichnet durch die starke Konzentration auf den autobiographischen Gehalt und eine damit verbundene psychologisierende Lesart der Lieder. Die Grundlage dieser Herangehensweise besteht in der für das Spätmittelalter sehr umfangreichen Menge an Lebenszeugnissen über Oswald, aus denen sich zahlreiche Verbindungen zu entsprechenden Schilderungen in seinen Liedern ziehen lassen. Kritiker wie Johannes SPICKER und André SCHNYDER verweisen auf Oswalds enge Verbindung zur literarischen Tradition des Mittelalters und den Spekulationsgehalt einer solchen Herangehensweise. Sie lehnen besonders Rückschlüsse auf Oswalds Charakter oder psychischen Zustand aus den Liedern ab. Während sie eine strikte Trennung von Dichter und lyrischem Ich anmahnen, fasst HARTMANN die unterstellte Authentizität der Gefühlsdarstellung als bedeutenden literaturgeschichtlichen Entwicklungsschritt und Verweise auf Oswalds artistischen Umgang mit Sprache und Tradition als Reduktion seiner künstlerischen Leistung auf. Hierin liegt auch ein Grund für die nachrangige Behandlung der geistlich-didaktischen Lieder Oswalds, denn sie weisen häufig keine autobiographischen Verweise auf.

Anhand der in der vorliegenden Arbeit ausgewählten Lieder lässt sich dieser Diskurs gut nachvollziehen und die jeweilige Argumentation überprüfen. Sie bilden eine metrische und im weiteren Sinne auch eine inhaltliche Gruppe, denn das metrische Gerüst, das ihnen zugrunde liegt, ist eine Variante der Grauen Tons, der dem Meistersinger Regenbogen zugeschrieben und im Mittelalter fest mit religiös-lehrhaften Inhalten verbunden wird. Es waren bisher nur diejenigen Lieder Gegenstand intensiver wissenschaftlicher Erforschung, die (scheinbare) biographische Bezüge enthalten, während andere wenig Interesse hervorriefen. In den häufiger besprochenen Liedern der Gruppe standen entsprechend die autobiographischen Aspekte im Fokus; als Grundlage für die Interpretation der Texte oder auch als Ausgangspunkt für Debatten über Identität und genaue Umstände der in den Liedern geschilderten Personen und Erlebnisse. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit konnte in eingehenden formalen und inhaltlichen Analysen zunächst festgestellt werden, dass die Lieder fest in der literarischen Tradition des Mittelalters

verankert sind und dass die Kenntnis dieser Traditionen und der kompetente Umgang mit ihnen durchaus von Oswald performativ herausgestellt werden. Die starke Konzentration auf innertextliche Aspekte führte zu der Erkenntnis, dass sich der literarische Anspruch nicht verringert, wenn mögliche autobiographische Bezüge außer Acht gelassen werden. Es stellte sich weiterhin heraus, dass die Wirkung der Lieder, denen höchste Authentizität unterstellt wird, auf denselben literarischen Strategien beruht, wie sie in Liedern zu finden sind, die teilweise als wenig künstlerisch überzeugend gelten. In der Tat lässt sich für die Verwendung von sprachlichen Formeln, inhaltlichen Motiven und Mitteln zur syntaktischen Strukturierung ein festes Inventar nachweisen, das von Oswald ständig aufgegriffen und variiert wird; ähnlich wie WENDLER es zur melodischen Gestaltung aufgezeigt hat.

Schließlich wurde HARTMANNs These vom „Autobiographischen Lied“ bei Oswald diskutiert. Dabei wurde ihr Begriff von Autobiographie für das Spätmittelalter überprüft und die von ihr, STÄBLEIN und anderen verwendete genieästhetisch geprägte Argumentation problematisiert, weil sie literaturhistorisch unangemessen in Bezug auf Oswald von Wolkenstein ist.

Lebenslauf

Aus Gründen des Datenschutzes wurde in dieser elektronischen Fassung der Lebenslauf nicht veröffentlicht.

Versicherung (Erklärung gemäß § 7 Absatz 2 Buchstaben a der Promotionsordnung der Philosophischen Fakultät der Universität Rostock (vom 15.März 2013))

Name:

Kastner, Anja

Anschrift:

Mühlendrift 7b, 18196 Damm / Ortsteil Reez

Hiermit versichere ich an Eides statt, dass ich die eingereichte Dissertation mit dem Titel

„Die religiöse Lyrik Oswalds von Wolkenstein. Literarische Tradition, artistische Kompetenz und die Bedeutung des Autobiographischen am Beispiel der Lieder im Grauen Ton“

selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, keine anderen als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und die den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Ich versichere weiterhin, dass die vorliegende Dissertation weder insgesamt noch ausschnittweise für die Erfüllung einer Auflage im Sinne von § 6, Absatz 2 und 5 der Promotionsordnung der Philosophischen Fakultät der Universität Rostock verwendet wurde und dass sie in keiner anderen akademischen oder staatlichen Prüfung vorgelegt wurde (§ 9, Absatz 7).

Rostock,
(Datum)

.....
(Unterschrift)

Danksagung

Für die fachliche Beratung und geduldige Unterstützung bei der Verfassung meiner Dissertation danke ich Herrn Professor Dr. Franz-Josef Holznagel. Ebenso danke ich Herrn Professor Dr. Hartmut Möller für die freundliche fachliche Beratung.

Der Landesgraduiertenstiftung Mecklenburg-Vorpommern danke ich für die zweijährige Förderung meiner Arbeit.

Ich danke weiterhin Frau Dr. Anne Zastrow, die mir wiederholt wertvolle Hinweise gegeben hat, sowie Frau Silke Studt und den Mitarbeitern der Universitätsbibliothek Braunschweig für ihre Unterstützung.

Für das Korrekturlesen danke ich herzlich Frau Julia Wego, Frau Petra Skottki und Frau Anne Hamann.

Schließlich gilt mein besonderer persönlicher Dank meinen Eltern und vor allem meinem verständnisvollen und stets geduldigen Ehemann, Herrn Dr. Christian Kastner.
