

4. Die ‚Gefangenschaftslieder‘

Welche Texte den ‚Gefangenschaftsliedern‘ zugeordnet werden, ist in der Forschung lange Zeit strittig gewesen, weil die Interpreten dazu sowohl Gedichte, die biographische Referenzen aufweisen, als auch Gedichte, die keine historischen Bezüge beinhalten, gezählt haben. Schärfere Grenzen hat dem Corpus erst Anton Schwob gesetzt,²⁷³ indem er den Terminus ‚Gefangenschaftslieder‘ gewählt und nur Gedichte berücksichtigt hat, die einen Sprecher präsentieren, der von einer Gefangennahme und meist (aber nicht immer) einer ehemaligen Geliebten berichtet. In der folgenden Untersuchung wird der Begriff der ‚Gefangenschaftslieder‘ auf Gedichte beschränkt, die das Gefangenschaftsmotiv mit einer ehemaligen Geliebten verbinden: Kl. 1, 2, 3, 23, 26, 55 und 59. Auf dieser Basis wird untersucht, ob die Gattungszugehörigkeit – und damit die Gruppenbildung – hinreichend geklärt ist. Als Ausgangspunkt dienen Studien zur Klassifikation der ‚Gefangenschaftslieder‘ sowie Analysen zu ausgewählten Gattungen des Hohen Sangs. Diese werden auf ein Grundmuster zurückgeführt und mit den ‚Gefangenschaftsliedern‘ verglichen. Im Zentrum stehen die Kategorie ‚Gender‘ und Techniken, die der Setzung oder Erweiterung von Gattungsgrenzen dienen: die ‚Konkretisierung‘, ‚Erotisierung‘ und ‚Umbesetzung‘. So werden neue Zuordnungsmöglichkeiten im lyrischen System des Späten Sangs erschlossen.

²⁷³ Schwob, Historische Realität.

4.1. Das ‚Bußlied‘: Kl. 1

4.1.1. Der Forschungsstand

Obwohl das Gedicht Kl. 1 in den Handschriften A, B und c an erster Stelle steht und als Einleitung des Oeuvres gilt, haben die Interpreten bisher keinen Konsens über seine Klassifikation erzielt. So behauptet Alan Robertshaw,²⁷⁴ Kl. 1 sei ein auf realen Gegebenheiten beruhendes ‚Beichtlied‘,²⁷⁵ während Ulrich Müller meint,²⁷⁶ das Lied gehöre der Gattung der ‚Sündenklage‘ an.

Schwob vertritt die Ansicht,²⁷⁷ daß Kl. 1 auf eine Affäre Oswalds und Annas hindeutet,²⁷⁸ und fragt nach der Gattungszugehörigkeit. Erstens untersucht er, ob Bezüge zum ‚Beichtlied‘ bestehen, kommt aber zum Ergebnis, die Beichte in Kl. 1 weiche von herkömmlichen Beichtkatalogen ab. Zweitens stelle Kl. 1 keine ‚Sündenklage‘ dar. Drittens weise das Gedicht einzelne Elemente der ‚Weltabsage‘ auf, ohne dadurch eine eigenständige Gattung zu begründen. Viertens sei Kl. 1 kein ‚Gefangenschaftslied‘. Daraus zieht Schwob den Schluß, daß die Heterogenität von Kl. 1 eine eindeutige Gattungsbestimmung unmöglich macht: „Versuche einer gattungstypologischen Zuordnung von Kl. 1 müssen letztlich an der Eigenständigkeit spätmittelalterlicher Dichtung und an der Eigenart von Oswalds Lyrik im besonderen scheitern.“²⁷⁹

²⁷⁴ Robertshaw, Oswald von Wolkenstein und ‚Sabina Jäger‘.

²⁷⁵ Ebd., S. 465: „Der äußeren Form nach ist ‚Ain Anefangk‘ (Kl. 1) ein Beichtlied, und da ich ein wirkliches Liebesverhältnis vorausgesetzt habe, hatte das Bekenntnis seiner Sünde mit dem ‚frauen pild‘ (...) eine reale Basis.“

²⁷⁶ Müller, ‚Lügende Dichter?‘, S. 228.

²⁷⁷ Schwob, Historische Realität.

²⁷⁸ Ebd., S. 126: „Eine langjährige intime Bindung des spät verheirateten Oswald an die Brixener Schulmeistertochter Anna Hausmann liegt ebenso im Bereich des Möglichen, wenn nicht Wahrscheinlichen, wie die emotionale Unbeherrschtheit dieser Frau, als sie ihre Güterrechte gegen den vergleichsweise mächtigen Grundherren durchsetzen wollte. (...) Deshalb scheint mir zumindest der ‚wahre Kern‘ getroffen, wenn Oswald im Lied seine Frau zum Motor der Folterfesselung erklärt.“

²⁷⁹ Ebd., S. 111.

Dagegen konzentriert sich Sieglinde Hartmann auf Kl. 1 bis 7,²⁸⁰ die sie als ‚Alterslieder‘ bezeichnet, weil sie sich aufgrund ihres Bekenntnis- und Rückblickcharakters sowie „ihrer zusammenhängenden Thematik und Überlieferung, ihrer homogenen Form und Erlebnissphäre zu einer Einheit innerhalb der Lyrik Oswalds von Wolkenstein zusammenschließen lassen.“²⁸¹ Von dieser Feststellung ausgehend, fragt Hartmann, ob Oswald von Wolkenstein die Lieder zur Darstellung eigener Erlebnisse genutzt habe, und meint, er erweitere den Typus des ‚Altersliedes‘ in Kl. 1 durch andere Elemente, um seine Gefangenschaftserlebnisse im Jahr 1421 zu verarbeiten. Auf diese Weise verortet Hartmann das Gedicht im Spannungsfeld zwischen ‚Alterslied‘, religiöser Lehrdichtung, Minnesang und erlebter Wirklichkeit.

Es zeigt sich, daß sich die Forschung sowohl Bezüge zur religiösen Lyrik als auch zum höfischen Minnesang hergestellt hat, die Heterogenität von K. 1 aber nicht erfassen kann. Referenzen zum ‚Bußlied‘, das Elemente der religiösen Lyrik und Minnedichtung vereinbart, sind allerdings nicht untersucht worden.

4.1.2. Das ‚Bußlied‘

Der Terminus ‚Bußlied‘ wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts in die Gattungsdiskussion eingeführt. Als Grundlage dienten Studien zum Oeuvre des Tannhüusers, das als Corpus in der Manessischen Liederhandschrift C und in Form einzelner Lieder in anderen Handschriften überliefert ist. Dazu zählt ein Gedicht aus der Jenaer Handschrift J, das vier Strophen umfaßt und einen Sprecher präsentiert, der für seine Sünde eine Buße leistet. Aus diesem Grund

²⁸⁰ Sieglinde Hartmann: Altersdichtung und Selbstdarstellung bei Oswald von Wolkenstein. Die Lieder Kl. 1 bis 7 im spätmittelalterlichen Kontext. Göppingen 1980.

²⁸¹ Ebd., S. 15.

wurde der Text als ‚Bußlied‘ bezeichnet, der Gattungsbegriff aber nicht genau definiert, weil die Frage der ‚Echtheit‘ im Vordergrund stand.

So vertrat Johannes Siebert am Ende des 19. Jahrhunderts die Ansicht,²⁸² das ‚Bußlied‘ gehöre zur Gruppe der ‚Bußlieder‘, die dem Tannhäuser zugeschrieben werden, ohne von ihm zu stammen.²⁸³ Zur Klassifikation äußert sich Siebert nur am Rande und behauptet, der Sprecher trete in dieser Gattung als Büsser auf, „der sich zwar seiner schweren Sünden bewußt ist, aber doch an der göttlichen Gnade nicht verzweifelt.“²⁸⁴ Damit erscheint die Figur des optimistischen Sünders als gattungskonstituierendes Element. Noch Jahrzehnte später hat Margarete Lang an der Echtheit des ‚Bußliedes‘ gezweifelt und das von Siebert gebildete Corpus der unechten ‚Bußgedichte‘ in drei Gruppen geteilt: Wanderbußlieder, Lieder der Verlockung oder Dienstabsage und reine Bußlieder.²⁸⁵ Das ‚Bußgedicht‘ der Jenaer Handschrift zählt demnach zu den ‚reinen‘, allerdings nicht näher definierten ‚Bußliedern‘.²⁸⁶

Dagegen hat sich in der jüngeren Forschung die Auffassung von der ‚Echtheit‘ des ‚Bußliedes‘ durchgesetzt.²⁸⁷ Von dieser Feststellung

²⁸² Johannes Siebert: *Metrik und Rhythmik in Tannhäusers Gedichten*. Berlin 1894, und ders.: *Der Dichter Tannhäuser*. Halle/Saale 1934.

²⁸³ Siebert, *Der Dichter Tannhäuser*, S. 238: „Das einzige, was für die Echtheit spricht, ist die Überschrift *der tanhuser*.“

²⁸⁴ Ebd., S. 236.

²⁸⁵ Margarete Lang: *Tannhäuser*. Leipzig 1936.

²⁸⁶ Noch Helmut Tervooren: *Einzelstrophe oder Strophenbindung? Untersuchungen zur Lyrik der Jenaer Handschrift*. Bonn 1967, hier S. 218, hat behauptet, das ‚Bußgedicht‘ stamme nicht vom Tannhäuser. Er fragt, ob die vier Strophen eine Verbindung aufweisen, und kommt zum Schluß, daß sie einen reuigen Sünder und daher die „ständige Variation eines Sachverhaltes“ präsentieren.

²⁸⁷ So hat John Wesley Thomas: *Tannhäuser: Poet and Legend. With Texts and Translations of his Works*. Chapel Hill 1974, S. 39, behauptet: „All in all there is nothing which weighs strongly against Tannhäuser’s authorship and much that supports it.“ Auch Olive Sayce: *The Medieval German Lyric 1150-1300. The Development of its Themes and Forms in their European Context*. Oxford 1982, S. 320, ist für die ‚Echtheit‘ des ‚Bußliedes‘ aus J eingetreten. Sie erklärt formale Unterschiede zu Gedichten aus C durch Differenzen, die zwischen den Handschriften bestünden: „C preferring *Minnestrophes*, J didactic and religious stanzas.“

ausgehend, vertritt Gabriele Paule die Ansicht,²⁸⁸ der Verschriftlichungsprozeß des 13. Jahrhunderts habe zum Gebrauchswandel der Lyrik geführt. So hätten die Dichter über die schriftlich fixierten Gattungen frei verfügt und ihre genretypologischen Möglichkeiten auf unterschiedliche Art und Weise ausgeschöpft. Daher erscheine der Tannhäuser im Oeuvre der Manessischen Handschrift als Leich-, Minne- und Spruchdichter „mit jeweils autorspezifischem Profil“.²⁸⁹ Im Vergleich dazu habe die Figur des ‚Büßers‘, die das ‚Bußlied‘ der Jenaer Handschrift charakterisiere, keine Entsprechung und insofern eine Ausnahmerolle inne. An einer Gattungsbestimmung zeigt Paule kaum Interesse: Sie konstatiert lediglich, daß der Sprecher in der ersten Strophe seine Bußbereitschaft erwähnt, die in den folgenden Strophen aufgegriffen und variiert werde.

Im Gegensatz dazu vergleicht Heinz Kischkel das ‚Bußlied‘ des Tannhäusers mit der von Siebert gebildeten Gruppe der unechten ‚Bußlieder‘.²⁹⁰ Das Corpus zeichnet sich, so Kischkel, durch zwei Tendenzen aus: die Opposition von Weiblichkeitsmustern (Maria, Venus) und die Angleichung von Männlichkeitsvorstellungen (Gott, Teufel).²⁹¹ Weil beide Aspekte im ‚Bußlied‘ der Jenaer Handschrift fehlen, schließt Kischkel auf eine Sonderstellung innerhalb des Genres.

²⁸⁸ Gabriele Paule: Der Tannhäuser. Organisationsprinzipien der Werküberlieferung in der Manessischen Handschrift. Stuttgart 1994.

²⁸⁹ Ebd., S. 313.

²⁹⁰ Heinz Kischkel: Tannhäusers heimliche Trauer. Über die Bedingungen von Rationalität und Subjektivität im Mittelalter. Tübingen 1998, problematisiert das traditionelle Tannhäuserbild. Dazu verbindet er die Begriffe der ‚Rationalität‘ und ‚Subjektivität‘ mit der Vorstellung der ‚Alterität‘ des Mittelalters. So bezeichnet Kischkel die mittelalterliche Rationalität als ‚lateral‘, weil ihr die kausale Ausrichtung der Moderne fehle. Dagegen beinhalte die mittelalterliche Subjektivität, daß der Tannhäuser kein modernes (Dichter)Subjekt ist, aber auch nicht – wie die postmoderne Theoriebildung propagiere – hinter einem Text verschwinde.

²⁹¹ Ebd., S. 81-82. Die Frau avanciere für den Sprecher zum „doppelten Parakleten, zur Agentin des Teufels als Verführerin und zur Agentin Gottes als Anrufstation und Vorbild in Unschuld und Treue; wobei die männlichen Pole Gott und Teufel selbst tendenziell in der Abstraktion verschwinden.“

In der folgenden Untersuchung wird auf die ältere Forschung rekurriert und die Figur des ‚Büßers‘, der seine Sünden bereut und auf die Gnade Gottes hofft, als ein Element des Grundmusters des ‚Bußliedes‘ definiert, das Variationsmöglichkeiten eröffnet. Dazu zählen die in der jüngeren Forschung beschriebenen Tendenzen: die Opposition von Weiblichkeitsmustern und die Angleichung von Männlichkeitsvorstellungen. In dieser Sicht steht der Sprecher im Spannungsfeld unterschiedlicher Instanzen, die ihn entweder zur Sünde verführen oder zur Buße verhelfen. Bei der Analyse von Kl. 1 stellt sich die Frage, wie das Ich und sein Beziehungsgeflecht dargestellt werden.

4.1.3. Kl. 1

Das Gedicht Kl. 1 umfaßt sieben Strophen, die einen Sprecher präsentieren, der sich über eine Liebesbeziehung beklagt und um sein Seelenheil sorgt. In der ersten Strophe beginnt er mit religiösen Reflexionen und vertritt die Ansicht, die *meister*, die Gelehrten, seien trotz ihres Wissens nicht in der Lage, ein Leben ohne Gottesfurcht zum guten Ende zu bringen. Daher bangt der Sprecher um seine Seele und bittet die Heilige Katharina, Jesus um seine *huote*, seine Obhut anzuflehen. Das *huote*-Motiv ist aus dem Hohen Sang bekannt und wird genrespezifisch gedeutet: Während in ‚Kanzonen‘ die Sprecher beklagen, daß die von ihnen umworbenen Frauen unter Aufsicht stehen,²⁹² oder sich freuen, sie alleine anzutreffen,²⁹³ sind in ‚Frauenliedern‘ die Sprecherinnen in Gefahr, dem Werben zu erliegen, und hoffen, durch die Obhut eines anderen Mannes davor bewahrt zu werden.²⁹⁴ Eine Variante des Motives findet sich im

²⁹² Friedrich von Hausen, MF 43, 36.

²⁹³ Hartmann von Aue, MF 215, 22.

²⁹⁴ Reinmar, MF 192, 32.

‚Reisesegen‘ Walthers von der Vogelweide;²⁹⁵ dort ruft ein Mann Gott mit der Bitte um *huote* an.

In Kl. 1 zeigt das Ende der ersten Strophe, daß der Sprecher die Hilfe Gottes durch einen Gruß erhält (Kl. 1, I, 13-18):

*„Ich danckh dem herren lobesan,
das er mich also grüsst,
mit der ich mich versündet han,
das mich die selber büsst.
bei dem ain jeder sol versten,
das lieb an laid die leng nicht mag ergen.“*

Der Gruß war im Mittelalter eine symbolische Geste, die einem Herrscher dazu diente, ihm treu ergebene Person zu ehren. An die Stelle des Herrschers tritt in der mittelalterlichen Lyrik, insbesondere der ‚Kanzone‘, eine Frau, die als idealtypische ‚Dame‘ erscheint und ihren Verehrer durch einen Blick oder ein Kopfnicken auszeichnet. Die Position der ‚Dame‘ wird in Kl. 1 durch Gott besetzt, der bewirkt, daß der Sprecher durch eine Frau, die einst die Ursache seiner Sünde war und nun der Anlaß seiner Buße ist, nicht mehr Liebe, sondern Leid erfährt. Auf diese Weise erscheint die Frau als Instrument Gottes und Schnittstelle, die den Sünde-Buße-Diskurs der religiösen Lehrdichtung und den Liebe-Leid-Diskurs des höfischen Minnesangs verschränkt und daher Aspekte einer Geliebten und ‚Dame‘ aufweist.²⁹⁶

²⁹⁵ Walther von der Vogelweide, L 24, 18.

²⁹⁶ Daraus hat Hartmann, *Altersdichtung und Selbstdarstellung*, S. 80-81, weitreichende Schlüsse gezogen und behauptet, die Frau als Werkzeug Gottes verweise auf Anna Hausmann, die Oswald von Wolkenstein im Auftrag Herzog Friedrichs in eine Falle gelockt habe. So sei Oswald von Wolkenstein bewußt gewesen, „daß sein wahrer Gegenspieler nicht Martin Jäger, sondern Herzog Friedrich hieß und daß die Hausmannin in diesem abgekarteten Spiel als Werkzeug der herzoglichen Gewalt fungierte. In genau der gleichen Rolle eines Werkzeugs, wenn auch nicht der herzoglichen, sondern der göttlichen Macht, stellt Oswald seine ehemalige Geliebte in seinem Anfangslied dar.“ Dafür existieren keine konkreten Hinweise.

Die Vorstellung, daß die Liebe des Mannes für eine Frau aus dem Willen Gottes resultiert und mit Leid einhergeht, hat eine lange Tradition, die Friedrich von Hausen dokumentiert (MF 51, 13-22):

*„Lîhte ein unwîser man verwüete
von sorgen, der ich menge hân.
swie ich mich noch dâ vor behüete,
sô hât got wol ze mir getân,
sît er mich niht wollte erlân,
ich naeme si in mîn gemüete.
joch engilte ich alze sêre ir güete
und ouch der schoene, die si hât.
lîte ich dur got, daz si begât
an mir, der sêle wurde rat.“*

Der Sprecher preist zwar seine Liebe für eine Frau, er gesteht aber, Leid zu ertragen. Das Ausmaß des Kammers verdeutlicht die Aussage, dafür hätte er im Dienst Gottes das Seelenheil erlangt. So werden der Frauen- und Gottesdienst in eine Parallele gesetzt und die weltliche Liebe aufgewertet: Die Frau erscheint in der Rolle einer ‚Dame‘ und wirkt - anders als in Kl. 1 – wie eine Heilsinstanz und ‚Konkurrentin‘ Gottes.

In der zweiten Strophe von Kl. 1 beteuert der Sprecher, dem *frauen pild* in der Ferne ergeben gewesen zu sein. Der Begriff der *frau* fungiert als Adelsprädikat und verweist auf das Frauendienstkonzept, das einen Mann ins Zentrum rückt, der um eine *frouwe*, eine ‚Dame‘, wirbt, ohne Erfolg zu haben. Die Tatsache, daß das männliche Ich in Kl. 1 die Dauer der Beziehung mit dreizehn Jahren angibt, ist auf unterschiedliche Weise gedeutet worden. Während einige Interpreten darin einen Hinweis auf das - vermeintliche - Verhältnis Oswalds von

Wolkenstein und Anna Hausmanns sehen,²⁹⁷ betonen andere,²⁹⁸ daß Zeitangaben in der Liebeslyrik des Spätmittelalters verbreitet waren und dazu dienten, Geschlechterbeziehungen in einigen Aspekten genauer zu gestalten.²⁹⁹ In dieser Sicht rekurriert Kl. 1 auf eine Tendenz, die für den Späten Sang als charakteristisch gilt: die ‚Konkretisierung‘ – in diesem Fall - durch Zeitangaben.

In der zweiten Strophe von Kl. 1 fokussiert der Sprecher den roten Mund seiner Geliebten, der als *pars pro toto* fungiert und aus der ‚Kanzone‘ stammt. Dort werden nur Fragmente des weiblichen Kopfes erwähnt, um auf diese Weise zu signalisieren, daß eine sexuelle Beziehung ausgeschlossen ist.³⁰⁰ Dagegen werden in Kl. 1 die Arme und Hände der Frau erwähnt (Kl. 1, II, 13-18):

*„Durch sie so han ich vil betracht
vil lieber hendlin los.
in freuden si mir manig nacht
verlech ir ermlin blos.
mit trauren ich das überwind,
seid mir die bain und arm beslagen sind.“*

Die entblößten Hände und Arme deuten auf eine sexuelle Beziehung zwischen dem Sprecher und seiner Geliebten hin, sie verweisen darüber hinaus auf die Fesseln, welche die *bain* und *arm* des Mannes binden. Durch die Verschränkung wird das Leid des

²⁹⁷ Jones, Fact and Fancy, S. 291, behauptet, daß das Gedicht Kl. 1 an Oswalds Geliebte, hier noch Sabina Jäger, gerichtet war: „Oswald erinnert sie, daß er ihr dreizehn Jahre die Treue bewahrt hat, und er gesteht ihr zu, daß sie als ein Werkzeug Gottes gehandelt hat.“

²⁹⁸ Vergleiche dazu Schwob, Historische Realität, S. 77-78.

²⁹⁹ So bei Ulrich von Lichtenstein: Frauendienst, hrsg. von Franz Viktor Spechtler. Göppingen 1987, Lied 25, 50-51.

³⁰⁰ Helmut Tervooren: Schönheitsbeschreibung und Gattungsethik in der mhd. Literatur. In: Schöne Frauen-schöne Männer. Literarische Schönheitsbeschreibungen, hrsg. von Theo Stemmler. Mannheim 1988, S. 171-198.

Sprechers, das aus der Liebe zur Frau resultiert, und damit die Buße für seine Sünde auf den Punkt gebracht: Gefangenschaft.

Das Liebe-Leid-Motiv steht im Zentrum der dritten Strophe. Dort vergleicht das männliche Ich die Vergangenheit mit der Gegenwart und behauptet, einst hätten sich Liebe und Leid die Waage gehalten, nun seien sie aus dem Gleichgewicht geraten (Kl. 1, III, 11-16):

*„si geit mir büss und senlich pein,
das ich mein not nicht halb betichten mag.
Vor ir lig ich gebunden vast
mit eisen und mit sail,
durch manchen grossen überlast
emphrembt si mir die gail.“*

Die Unfähigkeit des Sprechers, seinen Kummer in Worte zu fassen, verweist auf den Topos der ‚Unsaybarkeit‘, der in der ‚Kanzone‘ dazu dient, das Leid des Mannes über die Zurückweisung durch die ‚Dame‘ zu verdeutlichen.³⁰¹ Dagegen resultiert in Kl. 1 die Not des männlichen Ichs aus der Tatsache, von der Geliebten in *eisen* und *sail* gelegt worden zu sein. Damit wird das Motiv der ‚Minnegefangenschaft‘ aufgerufen, das sich anders als im Hohen Sang nicht auf ein ‚Minneband‘,³⁰² sondern Fesseln bezieht. So erfährt eine abstraktes Motiv eine ‚Konkretisierung‘.

Zu Beginn der vierten Strophe evoziert der Sprecher die Vorstellung eines Gelehrten, der trotz seiner Weisheit nicht in der Lage ist, dem ‚Schicksal‘ zu entkommen. Zugleich wandelt sich das Gottesbild (Kl. 1, IV, 13-18):

„Er eifert man und freuelein,

³⁰¹ Reinmar, MF 165, 1.

³⁰² Vergleiche dazu Heinrich von Rugge, MF 102, 1.

*auch alle creatur,
er wil der liebste gehalten sein
in seiner höchsten kur.
wer das versaumpt, des sünd gereiff,
er hengt im nach, bis in ain latz ergreiff.“*

Gott erscheint nicht mehr als Richter, der dem Sprecher eine Buße für seine Sünden ermöglicht, sondern als Herrscher, der den Geschöpfen, die ihre Liebe teilen, eine *latz*, eine Falle stellt.³⁰³ In dieser Hinsicht ähnelt Gott dem Teufel, der im Spätmittelalter zum Jäger, der den Menschen mit seinen Fallen nachstellt, stilisiert wurde.³⁰⁴ So wird das Gottes- dem Teufelsbild angeglichen und eine Tendenz aufgegriffen, die *Kischkel* als Annäherung von Männlichkeitsmustern bezeichnet und als zentralen Aspekt der ‚Bußlieder‘ des Späten Sings definiert hat.

Im Zentrum der fünften Strophe steht die *liebe*.³⁰⁵ Das männliche Ich verdeutlicht ihre Macht durch die Aussage, sie sei in der Lage, Gott zu bezwingen (Kl. 1, V, 3-6):

*„lieb überwintet alle sach,
lieb got den herren twinget,
das er dem sündler ungemach*

³⁰³ Hartmann, Altersdichtung und Selbstdarstellung, S. 82-83, hat behauptet, daß die Darstellung Gottes auf Herzog Friedrich verweist: „Wie der ‚eifersüchtige Gott‘ im Lied wollte er ‚der liebste gehalten sein‘ (V. 69), d. h. ihm allein sollten die Untertanen seines Landes dienen und sich nicht, wie die Wolkensteiner es 1417/1418 getan hatten, mit ausländischen Mächten gegen ihn verbünden, um ihn zu stürzen.“

³⁰⁴ Elisabeth Lawn: „Gefangenschaft“. Aspekte und Symbol sozialer Bindung im Mittelalter – dargestellt an chronikalischen und poetischen Quellen. Frankfurt a. M. 1977, S. 187. Im Blick auf Kl. 1 hat darauf bereits Schwob, Historische Realität, S. 86-87, hingewiesen.

³⁰⁵ Der Begriff der *minne* dominierte im Hochmittelalter. Seine Semantik, die sich auf die Zuneigung zwischen Gott und den Gläubigen sowie den Menschen, insbesondere Mann und Frau, bezieht, übernahm im Spätmittelalter der Terminus der *liebe*. Der Begriff *minne* wurde auf sexuelle Beziehungen eingeschränkt und aus dem Sprachgebrauch verbannt.

verwennt und geit im aller freuden trost.“

Die Vorstellung, die Liebe zwingt Gott, dem Sünder zu vergeben, stellt eine Parallele zur Beziehung des Sprechers her: Wie Gott, der dem Sünder zum ewigen Seelenheil verhilft, erfreut die Frau den Sprecher durch ihre körperliche Hingabe, sie stürzt ihn dadurch aber ins Verderben. In dieser Sicht ist der Lohn im Gottes- höher als im Frauendienst. Der Gedanke, daß Gott eine besserer ‚Lohngeber‘ als die Frau ist, geht auf eine lange Tradition zurück, die in einem ‚Kreuzzuggedicht‘ Friedrichs von Hausen angelegt ist (MF 46, 29-38):

*„Mîner frouwen was ich undertân,
diu âne lôn mînen dienst nan.
von der spriche ich niht wan allez guot,
wan daz ir muot
wider mich ze unmilte ist gewesen.
vor aller nôt dô wânde ich sîn genesen,
dô sich verlie
mîn herze ûf genâde an sie,
der ich dâ leider funden niene hân.
nu wil ich dienen dem, der lônien kann.“*

Zwar wird das Geschlechterverhältnis bei Hausen durch den Frauendienst strukturiert, der Sprecher erhält von seiner ‚Dame‘ aber keinen Lohn und trifft deshalb die Entscheidung, in den Gottesdienst einzutreten. Dafür leistet er anders als in Kl. 1 keine Buße, sondern einen Kreuzzug.

Die sechste Strophe hat die Fesseln des Sprechers zum Gegenstand (Kl. 1, VI, 6-12):

*„des wurden mir fünf eisni lätz berait.
 Nach seiner ger
 so viel ich in die zwen mit baiden füssen,
 in ainen mit dem tengken arm,
 mein daumen müssten büssen,
 ain stahel ring den hals erwarb;
 der wurden fünf, als ichs vor hab gesait.“*

Das männliche Ich bezeichnet seine Fesseln als *lätz*, die auf die *latz*, die Falle Gottes verweisen, der einen Mann ergreift, wenn dieser seine Liebe auf eine Frau richtet. In dieser Sicht resultiert die Gefangenschaft des Sprechers aus der Jagd, die Gott auf den Sünder unternimmt, und erfährt durch die genaue Beschreibung eine ‚Konkretisierung‘.

Die siebente Strophe rekurriert auf den Anfang von Kl. 1, wo der Sprecher die Heilige Katharina um Gnade angefleht hat. Die Tatsache, daß er sie am Ende nicht nur um sein Seelenheil, sondern auch das Wohl seiner Feinde, insbesondere einer Frau, bittet, ist ein Anlaß für historische Spekulationen gewesen (Kl. 1, VII, 13-18):³⁰⁶

*„Ich nim es auf mein sterben swer,
 so swer ichs doch genüg,
 das ich der frauen nie gever
 von ganzem herzen trüg.
 schaid ich also von diser werlt,
 so bitt ich got, das sie mein nicht entgelt.“*

Die Fürbitte gehört im Hohen und Späten Sang zu Elementen, die in heterogenen Genres auftauchen: So wendet sich der Sprecher im ‚Kreuzzugsgedicht‘ an Gott und bittet beim Abschied um Beistand für

³⁰⁶ Hartmann, Altersdichtung und Selbstdarstellung, S. 77, bezieht die Fürbitte auf die Fehdegemeinschaft Martin Jägers, insbesondere auf Anna Hausmann.

seine ‚Dame‘,³⁰⁷ während das männliche Ich im ‚Bußlied‘ des Tannhüusers die Fürbitte auf unterschiedliche Personen bezieht.³⁰⁸

4.1.4. Kl. 1 als ‚Bußlied‘

Die Untersuchung zeigt, daß Kl. 1 eine Spielart des ‚Bußliedes‘ bildet, denn im Zentrum befindet sich ein Sprecher, der seine Sünden bereut und eine Buße leisten möchte. Dabei steht er im Spannungsfeld von Figuren, deren genderspezifische Konstruktionen Anschlußmöglichkeiten für heterogene Elemente bieten. Als Ausgangspunkt fungiert die Klage des Sprechers, der es bei der Heiligen Katharina bedauert, seine Liebe nicht auf Gott, sondern eine Frau gerichtet und so eine Sünde begangen zu haben. Diese werde durch das Leid, das die Geliebte im Auftrag Gottes verursache, in eine Buße verwandelt. In dieser Sicht wirkt die Gespielin wie eine Schnittstelle, die das ‚Liebe-Leid‘-Motiv des höfischen Minnesangs mit dem Sünde-Buße Diskurs der religiösen Lehrdichtung verschränkt und damit Elemente, die sich mit dem Bild einer ‚Dame‘ oder einer Geliebten verknüpfen, synthetisiert. Dazu kommt der Aspekt des Verrates, der durch eine Technik veranschaulicht wird, die für den Späten Sang charakteristisch ist: die ‚Konkretisierung‘ abstrakter Motive des Hohen Sangs. Die Motive der ‚Minnegefangenschaft‘ und ‚Liebesfessel‘ werden evoziert, aber als Haft in Fesseln dargestellt. Deshalb umfaßt die Kategorie ‚Weiblichkeit‘ ganz gegensätzliche Vorstellungen: die Frau als Heilige und Helferin und die Frau als Werkzeug, ‚Herrin‘, Verführerin und ‚Verräterin‘.

Dagegen beruht die Kategorie ‚Männlichkeit‘ auf Vorstellungen, die am Beispiel des männlichen Ichs und Gottes dargestellt werden. Während der Sprecher als Sünder und Büsser erscheint, hat Gott verschiedene Rollen inne: Zuerst wirkt er wie ein gnädiger Richter,

³⁰⁷ Vergleiche etwa Albrecht von Johannsdorf, MF 88, 13-18.

³⁰⁸ Paule, Der Tannhüser, S. 333.

der dem Sprecher für seine Sünde eine Buße ermöglicht, und dann wie ein Jäger, der den Menschen wie der Teufel eine Falle stellt. Schließlich übertrifft Gott die Frau, da er einem Mann, der in seine Dienste eintritt, einen Lohn gibt und damit das Seelenheil schenkt. Vor dieser Folie wird die weltliche Geschlechterbeziehung und Sexualität abgewertet und stattdessen eine männlich geprägte Ordnung propagiert, die durch die Bindungen von Herr und Mann strukturiert wird.

4.2. Das *ruegeliet*: Kl. 2 und 3

4.2.1. Der Forschungsstand

Die Forschung zu Kl. 2 und 3 bezieht die Tatsache, daß die Sprecher sich in der Haft einer Geliebten befinden (oder befunden haben), auf die erste Gefangenschaft Oswalds von Wolkenstein im Jahr 1421 und fragt nach den Stilisierungsstrategien und der Gattungszugehörigkeit. So behauptet Schwob,³⁰⁹ Kl. 2 sei mit zwei Strophenpaaren von schlichtem Aufbau. Das erste Strophenpaar beschwöre die Allmacht Gottes, wohingegen das zweite Strophenpaar sein Weltwirken durch die Gefangennahme exemplifiziere. Die Geliebte identifiziert Schwob mit Anna Hausmann und bezeichnet Kl. 2, ohne seine allgemein gehaltene Gattungsdefinition zu vertiefen, als religiös-didaktisches Lied, das Oswald von Wolkenstein dazu gedient habe, politische Gegner anzugreifen.³¹⁰

³⁰⁹ Schwob, *Historische Realität*, S. 141-148.

³¹⁰ Ebd., S. 148: „Als persönliches Exempel in ein erbauliches Lied eingebettet, enthalten die beiden Gefangenschaftstrophen von Kl. 2 *Wach, menschlich tier* jedenfalls ausgesprochen ‚politische‘ Töne. Die gegnerische Partei, als deren Vertreter aus literarischen Erwägungen die Hausmannin auftritt, soll vernichtend diffamiert werden.“

Hartmann dagegen ordnet den Text verschiedenen Gattungen zu,³¹¹ indem sie es als ‚Alterslied‘ bezeichnet, die beiden Strophenpaare aber zur Tradition des „geistlichen Tagelieds“ und der „schwankhaften Gesellschaftssatire“ zählt.³¹²

Im Gegensatz dazu haben sich die Studien zu Kl. 3 auf den Minnesklaventopos,³¹³ der von Frauen verführte und betrogene Männer aus der antik-biblischen Tradition darstellt, und die Figur der Geliebten konzentriert, die als Ursache allen Übels erscheint. So untersucht Walter Röll die Quellen und konstatiert,³¹⁴ der Topos der ‚Minnesklaven‘ resultiere aus der Frauenlob-Tradition, moraltheologischen ‚pericula amoris‘-Belegen und Eigenschaftskatalogen, während der Typus der ‚bösen Frau‘ aus der misogyn-moraltheologischen Tradition stamme. Daraus schließt Röll, daß Kl. 3 eine „Paraphrase von Bibelversen in der Form der deutschen Spruchdichtung“ bildet.³¹⁵ Die Frage, welche Gattungszuordnung daraus folgt, beantwortet Röll nicht.

Von dieser Feststellung ausgehend, bezeichnet Schwob Kl. 3 als religiös-didaktisches Lied und behauptet,³¹⁶ Oswald habe den Minnesklaven-Katalog und die Figur der ‚üblen Frau‘ dazu genutzt, sich als Opfer Anna Hausmanns darzustellen.³¹⁷

Hartmann orientiert sich an einem interdisziplinären Deutungsansatz und vergleicht die Gestaltung des Minnesklaventopos bei Oswald von Wolkenstein und Francois Villon.³¹⁸ Sie stellt fest, die Liedautoren hätten den Topos durch einen „persönlichen Erfahrungsstoff“

³¹¹ Sieglinde Hartmann, Altersdichtung und Selbstdarstellung, S. 86-97.

³¹² Ebd., S. 90 und 93.

³¹³ Als Grundlage hat Friedrich Maurer: Der Topos von den Minnesklaven. In: DVjs 27 (1953), S. 182-206, gedient.

³¹⁴ Röll, Oswald von Wolkenstein.

³¹⁵ Ebd., S. 163.

³¹⁶ Schwob, Historische Realität, S. 148-152.

³¹⁷ Ebd., S. 152: „Die Diffamierung der ‚Frau‘, unter der in erster Linie die historische Anna Hausmann, dann aber die gesamte Gruppe der Fehdegegner Oswalds zu verstehen ist, hat in Kl. 3 *Wenn ich betracht* den Gipfel des Möglichen erreicht.“

³¹⁸ Hartmann, Altersdichtung und literarische Selbstdarstellung, S. 98-131.

aktualisiert,³¹⁹ aber auf unterschiedliche Art und Weise ausgeführt. Während sich Francois Villon als Liebesnarr präsentiert, stilisiere Oswald von Wolkenstein sich zum unschuldigen Opfer einer Frau, die der Gegenstand einer ‚Schelte‘ sei. Ob der Topos der ‚Minnesklaven‘ und die ‚Frauenscelte‘ neue Anschlußmöglichkeiten im lyrischen System eröffnen oder sogar eine eigene Gattung konstituieren, fragt Hartmann nicht.

Die Forschung zeigt, daß Kl. 2 und 3 signifikante Differenzen aufweisen: Kl. 2 beginnt mit einem Gotteslob, wohingegen Kl. 3 mit einem Minnesklavenkatalog einsetzt. Erst auf den zweiten Blick werden Parallelen erkennbar. In beiden Fällen werden Elemente der geistlich-theologischen Dichtung mit dem Motiv der ‚Gefangenschaft‘ verbunden und dazu eingesetzt, die Gespielinnen der Sprecher zu diffamieren. Ausgehend vom Motiv der ‚Frauenscelte‘ stellt sich die Frage, ob die Übereinstimmungen von Kl. 2 und 3 möglicherweise auf eine gemeinsame gattungstypologische Wurzel verweisen: das *ruegeliet*.

4.2.2. Das *ruegeliet*

Die ‚Schelte‘ stammt aus der Spruchdichtung des Mittelalters, die nach Ansicht von Karl Stackmann die Aufgabe hatte, „das Vorhandensein sicherer Wahrheiten festzustellen, diese Wahrheit zu bestätigen und an sie zu erinnern.“³²⁰ Als Gegenstände fungierten laut Helmut Tervooren die Glaubens- und Weisheitslehre sowie die Stände- und Jugendlehre, wobei die Herrenlehre, die Normen und Regeln für das Handeln von Herrschern entwerfe,³²¹ den größten

³¹⁹ Ebd., S. 110.

³²⁰ Karl Stackmann: Der Spruchdichter Heinrich von Mügeln. Vorstudien zur Erkenntnis seiner Individualität. Heidelberg 1958, S. 77.

³²¹ Helmut Tervooren: Sangspruchdichtung. Stuttgart/Weimar 2001, S. 50: „Wenn man nach einem spezifischen Themenkomplex sucht, der qualitativ, aber auch frequentativ für die ganze historische Reihe von Herger bis Frauenlob den

Komplex bilde. In dieser Sicht ist es die Aufgabe eines Herrschers, nach Gottes Hulde und weltlicher Ehre zu streben. Als Voraussetzung galt, so Tervooren, die Demut, die sich in der Treue gegenüber einem Herren äußert, und die Freigebigkeit, die sich in der Gerechtigkeit gegenüber den Untertanen ausdrückt. Das Ideal eines guten Herrschers hätten die Dichter unter Rekurs auf das ‚Lob‘ und die ‚Schelte‘ verteidigt. Dabei sei eine eigene Gattung begründet worden, in der ein Herr, der seinen Diener nicht entlohnt, nach allen Regeln der Kunst beschimpft wird: das *ruegeliet*.

Ein Meister der *ruege* war Walther von der Vogelweide, der damit nicht nur in Sprüchen arbeitet, die weltliche und geistliche Herrscher angreifen, sondern auch in Sprüchen, die einen anderen Gegenstand haben.³²² Ein Beispiel dafür bildet die ‚Engelsschelte‘, die zum ‚Bognerton‘ gehört und sich in vier Strophen gliedert. Sie stellen entweder einzelne Sprüche oder aufgrund von formalen und inhaltlichen Parallelen ein Gedicht dar. So teilt sich die ‚Engelsschelte‘ in zwei Strophenpaare: Im ersten Strophenpaar lobt eine Stimme Gott und Maria, während sie im zweiten Strophenpaar die Erzengel Michael, Gabriel und Raphael und ihre Heere auffordert, gegen die Heiden einen Krieg zu führen. Auf diese Weise wird gezeigt, daß ein Lob nur die verdienen, die sich für die göttliche Ordnung einsetzen.

Sangspruch aus der didaktischen Dichtung heraushebt, dann ist es Herrenlehre in all ihren Variationen.“

³²² Die Frage nach der Echtheit des Bognertons ist in der Forschung lange Zeit strittig gewesen. Zweifel äußert Gesa Bonath: Zur Frage der Echtheit des Bognertons (Walther 78,24-82,10). In: Beiträge zur weltlichen und geistlichen Lyrik des 13. und 15. Jahrhunderts. Würzburger Colloquium 1970, hrsg. von Kurt Ruh und Werner Schröder. Berlin 1973, S. 9-39, weil die Strophen einen schlichten Aufbau hätten und daher nicht der Meisterschaft Walthers entsprächen. Dagegen meint Werner Schröder: Die Sprüche im Bognerton und die Anfänge von Walthers Spruchdichtung. In: ZfdA 118 (1989), S. 165-176, hier S. 170, Walther von der Vogelweide habe nicht immer die beste Qualität geliefert: „Nicht auf alle Erzeugnisse seines beruflichen Alltags muß Walther die gleiche Sorgfalt verwendet haben.“ Im Anschluß daran verweist Jutta Goheen: Zur ‚*mâze*‘ im ‚Bogner-Ton‘ Walthers. In: Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk, hrsg. von Hans-Dieter Mück. Stuttgart 1989, S. 363-377, auf die thematischen Bezüge des ‚Bognertons‘, die nach ihrer Ansicht für seine Einheit sprechen.

Der Frage, ob Walther die ‚Schelte‘ nicht nur in der Spruch-, sondern ebenso in der Minnedichtung einsetzte, ist Gerhard Hahn nachgegangen.³²³ Obwohl er die Termini ‚Spruch-‘ und ‚Minnedichtung‘ nicht spezifiziert und auf bestimmte Gattungen bezieht, wird deutlich, daß er das *ruegeliet* und die ‚Kanzone‘ im Blick hat. Beide Genres weisen demnach eine Differenz auf: Während der Sprecher im *ruegeliet* seinen Herren beschuldigt, keinen Lohn zu zahlen, leidet der Sprecher in der ‚Kanzone‘ unter der Zurückweisung durch seine ‚Dame‘, bricht meist aber nicht in Beschimpfungen aus. Die Gattungsgrenzen löst Walther nach Ansicht von Hahn auf, indem er die Absicht des *ruegeliedes*, durch Schelten einen Lohn zu erstreiten, auf die ‚Kanzone‘ appliziert und eine Minnedame, die ihrem Verehrer keine Beachtung schenkt, unter Anklage stellt.³²⁴ Auf diese Weise werde die ‚Kanzone‘ an ihre Gattungsgrenzen geführt.

Das Beispiel Walthers zeigt, daß die ‚Schelte‘ als Element die Grenzen der Spruch- und Minnedichtung oder – genauer gesagt – des *ruegeliedes* und der ‚Kanzone‘ transzendiert und sich nicht nur auf einen Herren, sondern auch auf eine ‚Dame‘ bezieht. Daraus folgt, daß die ‚Schelte‘ unterschiedliche gender- und damit genrespezifische Möglichkeiten bei der Besetzung der Figurenpositionen eröffnen kann. Bei der Analyse der Lieder Kl. 2 und 3 stellt sich folglich einerseits die Frage, wie die Figuren

³²³ Gerhard Hahn: Walther von der Vogelweide. Ein Minnesänger macht Spruchdichtung, ein Spruchdichter Minnesang. In: Hauptwerke der Literatur. Vortragsreihe der Universität Regensburg, hrsg. von Hans Bungert. Regensburg 1990, S. 49-70.

³²⁴ Ebd., S. 64: „Als Sangspruchdichter, der sein Metier glänzend beherrscht, ist Walther aber auch imstande, der neuen Intention im Minnesingen wirkungsvollen Ausdruck zu geben: dem kritischen Vergleich von Ideal und Realität, von Anspruch und Wirklichkeit im messenden Loben und Schelten, verbunden mit der *laus temporis acti* (*hie vor - nû*) und vielen weiteren argumentativen und didaktischen Kunstgriffen.“

dargestellt werden, und andererseits, ob dadurch in beiden Fällen *ruegelieder* konstituiert werden.

4.2.3. Kl. 2

Das Gedicht Kl. 2 umfaßt vier Strophen, die sich - unter Rekurs auf die Sprech-Instanzen - in zwei Paare gliedern: Im ersten Paar beschreibt eine Stimme die Allmacht Gottes, während im zweiten Paar ein männliches Ich seine Beziehung zur Geliebten darstellt.

In der ersten Strophe hat die Stimme die Rolle eines Mahners oder Weltweisen inne, die ursprünglich aus der Spruchdichtung stammt, und ruft die Menschen zur Besinnung auf (Kl. 2, I, 1-10):³²⁵

*„Wach, menschlich tier,
brauch dein vernunft, ir frauen und ouch manne!
wie bistu gar erphlumsen so
in deiner sünden wanne,
das du nicht fürchst des herren dro,
der dir dein leib und sel verlihen hat
Louff, süch in schier,
es vinstert pald, die weil dus macht gesehen,
und sol dich jemand machen los,
das müss durch in geschehen.“*

Durch die Anrede *menschlich tier* wird der Mensch im Spannungsfeld von Mensch und Tier verortet. Der Appell der Stimme, die *vernunft* zu gebrauchen, richtet sich an Männer und Frauen und impliziert, daß die Geschlechter in dieser Hinsicht eine gewisse Gleichwertigkeit besitzen. Die anschließende Aussage, der Mensch habe den Körper und die Seele von Gott erhalten, bekommt ein besonderes Gewicht durch die Ankündigung einer Finsternis, die

³²⁵ Ein gutes Beispiel dafür sind die sogenannten Reichssprüche Walthers von der Vogelweide.

nicht nur auf das Ende des Tages, sondern auch des Lebens und damit das Jüngste Gericht verweist. Die Abhängigkeit der Menschen verdeutlicht die Tatsache, daß ihnen nur Gott helfen kann. Von dieser Feststellung ausgehend endet die erste Strophe mit Beweisen für Gottes Allmacht, zu denen das Strahlen der Sonne, des Mondes und der Sterne sowie der Blumen auf der Heide gehören. Diese Elemente sind aus verschiedenen Gattungen bekannt und dienen etwa im ‚Spruch‘, dem ‚Preislied‘ oder der ‚Kanzone‘ dazu, die Freigebigkeit des Herren oder die Güte und Schönheit der ‚Dame‘ zu veranschaulichen.³²⁶

Auch in der zweiten Strophe rekurriert die Stimme auf das ‚Preislied‘, indem sie das Wirken Gottes in der Natur und Tierwelt lobt. Allerdings offenbare sich der Sinn des Firmamentes nur Gottes Sohn (Kl. 2, II, 4-6):

*„das firmament allaine
möchte uns beteuten gottes kind,
der seiner mütter vatter ist und man.“*

Die Stimme demonstriert einerseits die Ohnmacht der Menschen und andererseits die Macht des Gottessohnes, dessen Stellung durch die Vorstellung, er habe als Vater und Ehemann die Verfügungsgewalt über seine Mutter inne, gestützt wird. In dieser Sicht teilen sich Gottvater und Gottessohn die Herrschaft über das Leben und bilden eine Struktur der Macht, welche die Grundlage der Schöpfungsordnung bildet. Die Ewigkeit der Gottesherrschaft – und damit der Unterordnung der Frau – beweist am Ende der Strophe die Aussage, sie habe weder *end* noch *anefangk*. So wird die unter dem

³²⁶ So vergleicht Walther von der Vogelweide den österreichischen Herzog in L 20, 31 mit einer blühenden Wiese und Heinrich von Morungen die Güte der Frau in MF 122, 1 mit dem Mond.

Postulat der Vernunft und Gottesfurcht beschworene Gleichheit von Frau und Mann aufgehoben.

Der Übergang zur dritten Strophe geht mit einer ‚Umbesetzung‘ einher: Die Stimme wird von einem Sprecher abgelöst, der Gott als Schöpfer anfleht, eine *frau*, eine ‚Dame‘ zur Beichte anzuhalten, weil sie den Befehl erteilt habe, seine Knochen zu brechen. So entsteht der Eindruck, als verletze die Frau die von Gott gewollte Geschlechterordnung, die voraussetzt, daß sie sich dem Mann unterordnet. Aus diesem Grund hebt das männliche Ich in Kl. 2 zur ‚Schelte‘ an (Kl. 2, III, 7-12):

*„An weiplich zucht
kompt si mir seldom immer auss den oren,
wie si die barschafft von mir drung;
si tüt mich vil betoren,
und das si als ain zeisel sung;
zwar meinen schatz, den hat si pald dahin.“*

Der Sprecher behauptet, die Frau verstoße gegen die Gebote der *weiplich zucht*. Schwob hat gezeigt,³²⁷ daß sich der Begriff der *zuht* in der Dichtung des Mittelalters lange Zeit vor allem auf Angehörige des Adels bezog, die in der Lage sein sollten, ihre Körper und Sinne zu beherrschen. Die Frage, ob die Körperkontrolle eine geschlechtsspezifische Dimension hatte, ist Gegenstand einer Studie

³²⁷ Daraus hat Schwob, *Historische Realität*, S. 147 gefolgert, Kl. 2 habe das Ziel, Anna Hausmann anzugreifen, die als ungehobelte Bürgerstochter bloßgestellt werde: „Wenn sich die Hausmannin als Partei an dieser Fehde beteiligt hat, was die Quellen unzweideutig belegen, weshalb sollte sie ihrem gefangenen Widersacher nicht lärmend in den Ohren gelegen haben, um ihre Forderungen durchzusetzen? *An weiplich zucht* nennt Oswald ihr Benehmen (V. 43). Sollte das - für den Kenner - ein Hinweis darauf sein, daß von einer Bürgerlichen die kultivierte Selbstdisziplinierung, die der ritterbürtigen Frau abverlangt wurde, nicht zu erwarten war?“

von Ingrid Bennewitz:³²⁸ Sie untersucht die Konstruktion von ‚Weiblichkeit‘ am Beispiel des Körpers der ‚Dame‘ und kommt zum Schluß, daß sich seine Markierung durch räumliche und sensuelle Einschränkungen - Begrenzung durch Kleidung und durch Rede-, Seh- und Hörverbote - vollzieht und zur ‚Unsichtbarkeit‘ führt. Auf diese Weise hätten adlige Frauen ihre Unterwürfigkeit bewiesen. Nicht nur vor dieser Folie erscheint die Frau in Kl. 2 als Abweichung. Gleichzeitig bittet der Sprecher seine Gespielin, die Fußfesseln, nicht aber das innere ‚Liebesband‘ zu lösen. Aufgrund der Tatsache, daß die Geliebte davon nichts hören möchte und stattdessen Geld fordert, wirkt sie wie eine ‚Erpresserin‘.

In der vierten Strophe lamentiert der Sprecher über die Vergänglichkeit der weltlichen Liebe (Kl. 2, IV, 1-6):

*„Dabei so merkh,
 weltliche lieb, wie pald si hat verpranget!
 wer ich ainst hundert meil gewesen,
 ir leib hett mich erlanget,
 da mit ich wer durch si genesen;
 nu tüt si mir den grössten ungemach.“*

Die Aussage des Sprechers, er sei durch den Körper der Frau in der Ferne getröstet worden, rekurriert auf das Konzept der ‚Fernliebe‘,³²⁹ das aus der ‚Kanzone‘ bekannt ist, in Kl. 2 allerdings verändert wird: Die ‚Kanzone‘ verbietet eine sexuelle Geschlechterbeziehung und fokussiert deshalb nur Fragmente des Kopfes der ‚Dame‘, während Kl. 2 den Leib der Geliebten ins Zentrum rückt und dadurch auf eine körperliche Bindung anspielt. Die Liebschaft hat nach Aussage des

³²⁸ Ingrid Bennewitz: Der Körper der Dame. Zur Konstruktion von ‚Weiblichkeit‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters. In: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Jan-Dirk Müller. Stuttgart/Weimar 1996, S. 222-238.

³²⁹ L 43, 9.

Mannes ein Ende gefunden, als er von der Gespielin auf eine *kirchvart*, eine Wallfahrt eingeladen und in Gefangenschaft genommen worden sei. So bezeichnet das Motiv der ‚Wallfahrt‘ im Kontext von Kl. 2 ein sexuelles Stelldichein.³³⁰ Am Schluß klagt der Sprecher über das bittere Salz der Frau; ein Element, das den Typus der ‚Frau Welt‘ auszeichnet, die im Hohen Sang als Personifikation der Weltlichkeit fungiert und hier am Ende an die Stelle der Geliebten rückt.³³¹

4.2.4. Kl. 3

Das Gedicht Kl. 3 umfaßt drei Strophen und präsentiert einen Sprecher, der vor dem größten Übel der Menschheit warnt. Seine Ausführungen erhalten eine besondere Autorität, weil er die Rolle eines Denkers innehat, die in der Spruchdichtung angelegt ist. So behauptet das männliche Ich, ein Wesen übertreffe die üble Schlange des Johannes (Kl. 3, I, 7-12):

*„Ich hab gedacht
der slangen houbt, da von Johannes schribet,
wie in der werlt kain böser frucht
sich auf der erden scheidet:
vil schnöder ist unweiplich zucht,
von ainer schönen, bösen frauen plag.“*

³³⁰ Dagegen ist die ‚Wallfahrt‘ in der Forschung als Hinterhalt gedeutet worden; vergleiche Schwob, *Historische Realität*, S. 147: „Und wenn ein Wolkensteiner in die Gefangenschaft seiner privaten Fehdegegner geriet, so vermutlich durch einen Hinterhalt. Von den wenigen Möglichkeiten, die der Neithart, Hans Frey und die Hausmannin, eine Gesellschaft von unbedeutenden Leuten, gehabt haben, um Oswald eine Falle zu stellen, ist eine *kirchvart* (V. 66) tatsächlich denkbar.“ Und Hartmann, *Altersdichtung und Selbstdarstellung*, S. 78-79: „Die Hausmannin gab vor, den Dichter zu einer gemeinsamen Wallfahrt, einem damals beliebten Treffpunkt amouröser Abenteuer, einladen zu wollen. Oswald akzeptierte, traf aber statt der vermeintlichen Geliebten Martin Jäger und seine Verbündeten, die ihn überwältigten und auf die Fahlburg zu Tisens brachten.“

³³¹ Hartmann von Aue, MF 210, 11, stilisiert ‚Frau Welt‘ zur Buhlerin des Mannes.

Der Sprecher identifiziert das böse Wesen mit einer *frauen plag* und behauptet, diese verletze das Gebot der *weiblich zuht*. Die Begriffe *frau* und *weib* standen in der mittelalterlichen Lyrik lange Zeit in einem Spannungsverhältnis: Der Terminus *frau* fungierte vor allem in der ‚Kanzone‘ als Adelsprädikat und bezeichnete eine verehrungswürdige ‚Dame‘, während der Begriff *weib* nur als Geschlechtsbezeichnung diente. Dagegen wird im Kontext von Kl. 3 das Postulat der *zuht* auf alle Frauen bezogen und in dieser Hinsicht der Standesgegensatz aufgehoben. Auf diese Weise verliert die ‚Dame‘ ihre Privilegien.

Anschließend beschreibt der Sprecher die *weiblich zuht*, indem er die Ansicht vertritt, die ‚Frauenplage‘ weiche davon ab, weil sich ihre äußere Schönheit nicht mit einer inneren Gutheit, sondern Bösartigkeit verbinde.³³² So wird die Einheit von Innen und Außen, und damit die Grundlage des Ideals der ‚Dame‘ aufgebrochen.

Deshalb sollen sich die Frauen anders als Tiere weigern, das Joch der Knechtschaft anzunehmen und der *tugent* zu folgen, auch wenn ihnen die Haut abgezogen werde (Kl. 3, I, 13-18):

*„Man zemet liephart, löwen wild,
den püffel, das er zeucht;
der ainem weib die haut abfildt,
und si die tugent fleucht,
noch künd man si nicht machen zam,
ir üble giff ist aller werlde gram.“*

³³² Peter Czerwinski: Heroen haben kein Unbewußtes - Kleine Psycho-Topologie des Mittelalters. In: Die Geschichtlichkeit des Seelischen. Der historische Zugang zum Gegenstand der Psychologie, hrsg. von Gerd Jüttemann. Weinheim 1986, S. 239-272, betont den Zusammenhang von Körper und adliger Identität, indem er von der Vorstellung ausgeht, daß in vorbürgerlichen Gesellschaften zwischen Innen und Außen, Sein und Schein noch nicht unterschieden wurde. Aus diesem Grund sei es möglich gewesen, den sozialen Status einer Person an ihrem Körper abzulesen. Die Einheit von Status und Körper habe im Hochmittelalter aber begonnen auseinanderzufallen, was in der Literatur dieser Zeit die höfische Intrige mit ihren Verstellungen, Verkleidungen und Listen beweise.

Der Begriff der *tugent* wird nicht genauer definiert, er umfaßte in der Dichtung des Hohen Mittelalters aber äußere und innere Eigenschaften von adligen Männern und Frauen, die in einigen Aspekten geschlechtsspezifisch gedeutet wurden: Die *tugent* bezog sich bei Männern vor allem auf die Treue und Beständigkeit zwischen einem Vasallen und seinem Herren, während sie bei Frauen in erster Linie die Unterordnung unter einen männlichen Vormund betraf. Dagegen wehrt sich die ‚Frauenplage‘ in Kl. 3.

In der zweiten Strophe betont der Sprecher die emotionale Unberechenbarkeit der widerspenstigen Frauen (Kl. 3, II, 1-6):

*„Wirt si geert,
so kan si niemt mit hoffart überwüten;
ist si versmächt, so tobt ir müt
geleich des meres flüten;
armt si an werden oder an güt,
so ist si doch der bosshait allzeit reich.“*

Das männliche Ich behauptet, eine schöne und böse Frau reagiere auf Ehre mit Hochmut und auf Mißachtung mit Wut, und verdeutlicht die daraus resultierende Gefahr am Beispiel von Männern aus der antik-biblischen Tradition. Zuerst verweist der Sprecher auf Adam, der durch Eva und den Sündenfall in Schande gebracht worden sei, und dann auf Männer, die über außergewöhnliche Eigenschaften verfügt hätten, der ‚Frauenplage‘ aber verfallen seien: den alten Methusalem, den starken Samson, den listigen David, den weisen Salomon, den gebildeten Aristoteles, den mächtigen Alexander und den schönen Absalom. In dieser Sicht umfaßt das ‚Männliche‘ zahlreiche Eigenschaften und Fähigkeiten, während das ‚Weibliche‘ auf wenige Aspekte reduziert wird: Schönheit, die sich entweder mit Güte oder Bosheit verbindet.

In der dritten Strophe greift der Sprecher den Gegensatz zwischen äußerer Schönheit und innerer Bosheit auf und warnt nochmals die Männer (Kl. 3, III, 1-4):

*„Ain schön, bös weib
ist ain gezielter strick, ain spies des herzen,
ain falscher freund der ougen want,
ain lust truglicher smerzen.“*

Die Tatsache, daß das männliche Ich eine schöne böse Frau als falschen Freund bezeichnet, der sich wie eine Wand verhält, beinhaltet die Vorstellung, daß das Innere und damit das ‚wahre Wesen‘ verborgen bleibt. Die Gefahren, die daraus hervorgehen, veranschaulicht der Sprecher durch die Exempel von Elias, Joseph und Johannes, die aufgrund ihrer Frauenbeziehungen verbannt, gefangengenommen und enthauptet worden seien. Daran fügt er einen Mann mit dem Namen ‚von Wolkenstein‘ an, der durch eine Frau in Haft genommen worden sei.³³³ Der Name bildet eine ‚Konkretisierung‘, die einen Bezug zwischen dem Rollenentwurf des Opfers und dem Autor herstellt. Am Ende der dritten Strophe evoziert das männliche Ich ein Gegenbild zur ‚Frauenplage‘: *die frummen freulin rain*. Diese werden zwar nicht näher beschrieben, anders als die Widerspenstigen aber gelobt.

4.2.5. Kl. 2 und 3 als *ruegelieder*

Es ist vor allem deutlich geworden, daß Kl. 2 und 3 verschiedene Gattungstraditionen aufgreifen und ihre Genderkonstruktionen daher Differenzen aufweisen. In Kl. 2 eröffnen die Strophen unterschiedliche Zuordnungsmöglichkeiten im lyrischen System. Die

³³³ Daraus zieht Schwob, *Historische Realität*, S. 150, den Schluß, Oswald stelle sich als Opfer Anna Hausmanns dar.

ersten beiden Strophen rücken eine Stimme ins Zentrum, die als Mahner erscheint und in der Spruchdichtung angelegt ist. Sie entwirft widersprüchliche Ordnungen der Geschlechter. Demnach verfügen sowohl Männer als auch Frauen über Verstand und damit eine gewisse Gleichwertigkeit, andererseits bilden Gott und sein Sohn eine Struktur der Macht, die Frauen dominiert. In der dritten Strophe findet eine ‚Umbesetzung‘ statt: An die Stelle der Stimme tritt ein Sprecher, der seine Gespielin diffamiert. Aus seiner Sicht wirkt die Frau wie eine ‚Dame‘, die über die Macht verfügt, Befehle zu erteilen und mit lauter Stimme zu sprechen. Dadurch verstößt sie gegen zwei Ordnungsmuster: das adlige Gebot der *zuht*, das von einer ‚Dame‘ fordert, den Körper und folglich auch die Stimme zu kontrollieren, sowie die göttliche Norm, die Frauen den Männern unterordnet. Dazu kommt der Aspekt der Gewalt, der durch die ‚Konkretisierung‘ der ‚Minnegefangenschaft‘ verdeutlicht wird. Dabei wird das ‚Liebesband‘ durch eiserne Fesseln ersetzt. Weil alle Elemente der Frauenschelte dienen, steht die dritte Strophe in der Tradition des *ruegeliedes*. Dagegen weist die vierte Strophe auch Motive und Muster der ‚Weltabsage‘ auf, die eine eindeutige Klassifikation unmöglich machen.

Insgesamt umfaßt das ‚Weibliche‘ fünf Vorstellungen: die Frau, die Verstand hat, die Gottesmutter, die sich dem eigenen Sohn unterordnet, die Geliebte, welche die Wünsche des Mannes erfüllt, die ‚Dame‘, die Geld fordert und daher als Erpresserin erscheint, sowie die Figur der ‚Frau Welt‘. Im Vergleich dazu zerfällt das ‚Männliche‘ in zwei Aspekte: den Sprecher in der Rolle des Liebhabers und Opfers und Gott und sein Sohn in den Rollen von mächtigen Herrschern.

Im Mittelpunkt von Kl. 3 steht die ‚Schelte‘ des Sprechers, der eine Gruppe von Frauen im Visier hat und folglich das Grundmuster des *ruegeliedes* erfüllt. Dabei wird die Kategorie ‚Gender‘ unter Rekurs

auf Elemente, die ursprünglich aus der religiösen Lehr- und Spruchdichtung und des höfischen Minnesangs stammen, konstruiert. Auf der einen Seite stehen der Sprecher in der Rolle eines Denkers sowie Männer aus der antik-biblischen Tradition, die über außergewöhnliche Eigenschaften (Klugheit, Weisheit, Stärke, Schönheit, Macht) verfügen, dennoch aber nicht in der Lage sind, sich gegen eine ‚Frauenplage‘ zu wehren. Diese steht auf der anderen Seite und verfügt über ein schönes Äußeres, das sich - anders als bei der ‚Dame‘ aus der ‚Kanzone‘ - nicht mit innerer Güte, sondern Bosheit verbindet und ein Gegenbild zu den *frummen freulin rain* darstellt. Aus diesem Grund bestehen zwischen der Kategorie ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ signifikante Differenzen: Während die Männer unterschiedliche Fähigkeiten repräsentieren, verbindet sich ‚Weiblichkeit‘ nur mit drei Eigenschaften: Schönheit, die sich entweder mit Bosheit oder Tugend verknüpft. Als Exempel, das die Regel bestätigt, fungiert das männliche Ich, das die Rolle des Opfers innehat. Die Tatsache, daß es den Namen Oswald von Wolkenstein erhält, bildet eine ‚Konkretisierung‘, die einen Bezug zum Liedautor herstellt.

4.3. Der ‚Spruch‘ und das ‚Lied von den Todesgefahren‘

4.3.1. Der Forschungsstand

Das Gedicht Kl. 23 ist von der Oswald von Wolkenstein-Forschung bislang stiefmütterlich behandelt worden; nur Müller hat nach der Gattungszugehörigkeit von Kl. 23 gefragt und Bezüge zur Spruchdichtung und zur geistlichen Dichtung hergestellt,³³⁴ weil der Sprecher in der ersten Strophe in der Rolle eines Denkers und in der letzten Strophe in der Rolle eines Mahners erscheint. Daher

³³⁴ Ulrich Müller: „Dichtung“ und „Wahrheit“ in den Liedern Oswalds von Wolkenstein. Die autobiographischen Lieder von den Reisen. Göppingen 1968, S. 55-75.

konstatiert Müller: „Kl. 23 ist also ein geistlicher Spruch, der den ‚louff der werlde‘ (V. 2) unter dem Aspekt der Todesbedrohung betrachtet.“³³⁵ Die anderen drei Strophen, die den Sprecher in sieben Lebensgefahren darstellen, werden nicht berücksichtigt.

Darauf geht Müller in einer späteren Studie ein.³³⁶ Dort vergleicht er das Leben und Werk Oswalds von Wolkenstein mit dem Michel Beheims und behauptet, Oswald sei als Dilettant im Gegensatz zu Michel als Berufsdichter nicht darauf angewiesen gewesen, sich dem Publikum verständlich zu machen. So stilisiere Oswald in Kl. 23 sehr viel stärker als Michel in einem Lied, das ebenfalls einen Sprecher in sechs lebensbedrohlichen Situationen darstellt. Aufgrund der thematischen Parallelen hat Müller auf eine eigene Gattungstradition geschlossen, diese aber nicht genauer untersucht: „Die Tatsache, daß sowohl Oswald als auch Beheim ein Lied über (ursprünglich) sechs Todesgefahren verfaßten, scheint anzudeuten, daß es hier eine bestimmte Tradition gab – allerdings kann ich diese bisher sonst nirgendwo mehr nachweisen.“³³⁷ Somit fungiert die Darstellung der Todesgefahren in Kl. 23 als Grundmuster und konstituiert eine neue Gattung.³³⁸ Weil Müller in seinen Studien unterschiedliche inhaltliche Schwerpunkte verfolgt, wirft er die Frage auf, ob Kl. 23 entweder an die Spruchdichtung anknüpft oder ein eigenständiges Genre begründet: das ‚Lied von den Todesgefahren‘.

³³⁵ Ebd., S. 55-56.

³³⁶ Ulrich Müller: Beobachtungen und Überlegungen über den Zusammenhang von Stand, Werk, Publikum und Überlieferung mittelhochdeutscher Dichter: Oswald von Wolkenstein und Michel Beheim – ein Vergleich. In: Oswald von Wolkenstein. Beiträge der philologisch-musikwissenschaftlichen Tagung in Neustift bei Brixen 1973, hrsg. von Egon Kühebacher. Innsbruck 1974, S. 167-181.

³³⁷ Ebd., S. 174.

³³⁸ Zu anderen Ergebnissen kommt Schwob, Historische Realität, S. 216-223, der Kl. 23 mit historischen Quellen vergleicht und nach biographischen Referenzen zur ersten und zweiten Gefangenschaft Oswalds von Wolkenstein in den Jahren 1421 und 1427 fragt. Er klassifiziert Kl. 23 nach allgemeinen Aspekten und insofern als weltlich-politisches Lied.

4.3.2. Die Forschung zur Spruchdichtung

Die Sprüche des Mittelalters befassen sich im weitesten Sinne mit der richtigen Lebensführung und haben „an sich keine Beschränkung, sie korrespondieren aber mit der Auffassung des höfischen Publikums von der Welt und mit den Aufgaben und dem künstlerischen Bewußtsein des Sangspruchdichters.“³³⁹ Laut Tervooren haben sich vier Schwerpunkte herausgebildet, zu denen die Herren- und Minnelehre sowie religiöse und politische Themen zählen, die von den Liedautoren in lehrhaften Strophen als Lebensweisheiten dargestellt und mitunter auf konkrete politische Situationen bezogen und vorgetragen wurden. Aus dem Wechselspiel von Stoff, formaler Gestaltung und Darbietungsform der Spruchgedichte hätten sich unter Rekurs auf traditionelle Muster und Motive unterschiedliche Gattungen herausgeschält, die in neuerer Zeit genauer beschrieben werden.³⁴⁰

Die ältere Gattungsdiskussion hat sich in erster Linie auf die Sprüche Walthers von der Vogelweide konzentriert, zu denen seine ‚Reichssprüche‘ gehören. Sie beziehen sich auf den Streit um die deutsche Thronfolge im Jahr 1198 zwischen Philipp von Schwaben und Otto dem Welfen und sind bisher vor allem unter den Aspekten der Datierung und Einheit untersucht worden.³⁴¹ Dabei hat sich gezeigt, daß die Sprecher den Gestus eines Denkers und Mahners innehaben und ihre Aussagen über den Lauf der Welt durch Beispiele aus der Natur und Politik veranschaulichen. Daran knüpft die Gestaltung des männlichen Ichs in Kl. 23 in der ersten und letzten Strophe an, das seine Überlegungen und Warnungen anders

³³⁹ Tervooren, Sangspruchdichtung, S. 48.

³⁴⁰ Siehe dazu den Sammelband: Neuere Forschungen zur mittelhochdeutschen Sangspruchdichtungen, hrsg. von Horst Brunner und Helmut Tervooren. Berlin 2000.

³⁴¹ Zur Datierungs- und Einheitsproblematik haben sich in jüngerer Zeit Günter Serfas: Die Entstehungszeit der „Sprüche im Reichston“ Walthers von der Vogelweide. In: ZfdPh 102 (1983), S. 65-84, und Peter Kern: Der Reichston – Das erste politische Lied Walthers von der Vogelweide. In: ZfdPh 111 (1992), S. 344-362, geäußert. Sie sind zu unterschiedlichen Ergebnissen gekommen.

als in Walthers ‚Reichssprüchen‘ aber nicht anhand von Exempeln aus der Natur und Politik, sondern anhand eigener Erlebnisse und Erfahrungen illustriert. Daraus folgen drei Fragen für die Untersuchung von Kl. 23: ob das Gedicht ein mehrstrophiger ‚Spruch‘ ist, ob die inhaltlichen Abweichungen, die in den verbeibenden Strophen im Vergleich zur Tradition bestehen, mit genrespezifischen Interferenzen einhergehen oder ob gerade auf diese Weise eine neue Gattung entsteht. Dabei rückt die Kategorie ‚Gender‘ und damit die Frage in den Mittelpunkt, ob die Darstellung der Männer- und Frauenrollen in einem Argumentationszusammenhang steht und folglich ein Grundmuster stiftet, das eine gattungskonstituierende oder – generierende Funktion hat, oder ob sie in heterogene Elemente zerfällt und Interferenzen dokumentiert.

4.3.3. Kl. 23

Das Gedicht Kl. 23 umfaßt fünf Strophen, die einen Sprecher ins Zentrum rücken, der verschiedene Rollen innehat. In der ersten Strophe erscheint er als Mahner, der aus der Spruchdichtung bekannt ist, und stilisiert den Tod zum unberechenbaren Feind. Das Wirken des Todes exemplifiziert das Ich anhand eigener Erfahrungen (Kl. 23, I, 9-12):

*„An wider pott in sätzen
zeucht er uns all hindan,
mit scharpfen, klügen lätzen
er jedem richten kan.“*

Der Tod wirkt wie ein Kontrahent ohne Gnade, der ausgeklügelte Fallen stellt. In dieser Hinsicht erinnert die Gestaltung des Todes an die Darstellung Gottes, der in Kl. 1 wie ein Jäger das Wild den

Sünder in einen Hinterhalt lockt und zur Buße zwingt. Die Parallelen zwischen dem Tod und Gott werden in Kl. 23 durch die Aussage des Sprechers, der Tod habe ihn mit einem Strick gebunden, noch deutlicher. So ähnelt das Seil des Todes den Banden Gottes in Kl. 1. Erst am Ende der ersten Strophe deckt der Sprecher eine enge Beziehung zwischen dem Tod und Gott auf (Kl. 23, I, 28-32):

*„noch hab ich dhainen brief,
das er mich sichern welle
zeit, weil, minut, noch quint;
er ist mein zergeselle,
got waiss, wie er mich vindt.“*

Das männliche Ich stilisiert den Tod zum Fehdegegner, der sich gegen alle Regeln weigert, die Zeit und den Ort seiner Angriffe in einem Brief mitzuteilen. Die Aussage, daß darüber nur Gott informiert ist, belegt seine Macht.

In der zweiten Strophe vollzieht sich eine ‚Umbesetzung‘: Die Position des Mahners aus der Spruchdichtung nimmt in den folgenden drei Strophen ein Sprecher ein, dessen Gestaltung verschiedene Rollen umfaßt. In den ersten vier Todesgefahren zeichnet sich das männliche Ich dadurch aus, ‚Glück im Unglück‘ zu haben. So werden mithilfe schwankhafter Elemente Situationen geschildert, die Motive und Muster anderer Lieder Oswalds von Wolkenstein recyceln. In diesem Sinne verweist die Tatsache, daß der Sprecher in Kl. 23 mit seinem Pferd eine Kellertreppe hinabstürzt, auf Kl. 19, wo das männliche Ich beim Läuten einer Sturmglocke die Stiegen einer Treppe hinunterstolpert.³⁴² Die Darstellung in Kl. 23 bezeichnet Müller als ‚Super-Realismus‘,³⁴³ der kleine Details und den schwankhaften Charakter des Geschehens

³⁴² Kl. 19, XIV, 1-4.

³⁴³ Müller, „Dichtung“ und „Wahrheit“, S. 57-58.

hervorhebe. Dazu zähle etwa das Weinfäß, in das der Sprecher falle und das zur zweiten Lebensgefahr überleite. Dort berichtet das männliche Ich, einen Schiffbruch auf einem Weinfäß überlebt zu haben. Die „Rettung auf einem Getränkefaß“ deutet Müller als Schwankmotiv,³⁴⁴ das der Darstellung komische Züge verleihe. Die dritte Todesgefahr bezeichnet der Sprecher als *gab*, als Geschenk, entlarvt sie aber als brutalen Raubüberfall.³⁴⁵ Damit weist die zweite Strophe ironische Elemente auf.

Die dritte Strophe rückt drei weitere Lebensgefahren in den Mittelpunkt. Zuerst erzählt der Sprecher, beinahe in einem See untergegangen zu sein, und erzielt einen komischen Effekt durch den Vergleich des Ertrinkens mit einem mißglückten Schwimm- und Angelversuch.

Dann vollzieht sich eine ‚Umbesetzung‘ der Rolle des Sprechers; er erscheint im Anschluß als Liebhaber, der von seiner Frau verraten wurde. Dazu werden nicht nur Motive und Muster anderer Lieder Oswalds zitiert, sondern auch Elemente des Hohen Sangs aufgegriffen und umgedeutet: So erwähnt das männliche Ich eine Gefangenschaft, bei der er im Auftrag einer ehemaligen Geliebten wie ein Dieb gefesselt und abgeführt worden sei. (Kl. 23, III, 9-16):

*„Gevangen und gefüret
ward ich ainst als ain dieb
mit sailen zü gesnüret;
das schüff meins herzen lieb,
von der ich hab erworben
mein aigen leiden swer.*

³⁴⁴ Müller, ebd., S. 58, zeigt, daß das Motiv des ‚Schiffbrüchigen‘, der sich an ein Faß klammert, auch in Kl. 18 auftaucht.

³⁴⁵ Schwob, Historische Realität, S. 220, hat die Angabe, in Fesseln gelegt und mit einem Schwert verletzt worden zu sein, als biographische Referenz auf den ‚Kleinodienraub‘ im Jahr 1405 gedeutet. Damals habe Oswald seinem Bruder Michael wertvollen Schmuck entwendet und eine lebensgefährliche Wunde erhalten.

*wer si noch ainst gestorben!
noch ist si mir gever.“*

Müller hat gezeigt,³⁴⁶ daß die Darstellung der Gefangennahme in Kl. 23 signifikante Parallelen zur Beschreibung der Inhaftierung in Kl. 1 und Kl. 26 aufweist, wo die Frauenfigur ebenfalls zur Ursache allen Übels stilisiert wird.³⁴⁷ In Kl. 23 evoziert der Sprecher den Liebe-Leid-Topos, der ursprünglich im ‚Tagelied‘ und der ‚Kanzone‘ angelegt ist, und stilisiert die Haft zum Leiden für die Frau, die anders als im Hohen Sang üblich nicht als *frouwe*, als ‚Dame‘, sondern als *herz lieb*, als Geliebte bezeichnet wird.³⁴⁸ Darüber hinaus ist es möglich, das konkrete Geschehen mit weiteren Motiven des Hohen Sangs zu verknüpfen: Die Haft kann mit dem Motiv der ‚Minnegefangenschaft‘ assoziiert werden. Der höfische Rahmen, der direkte verbale Angriffe auf die ‚Dame‘ eigentlich verbietet, wird durch die Verwünschung, der Tod möge die Geliebte holen, am Ende überschritten.

Der Gedanke, die Frau habe einen negativen Einfluß auf das Leben des Mannes, bestimmt auch die sechste Lebensgefahr. Dort macht der Sprecher die Geliebte dafür verantwortlich, daß er beim Ritt nach Ungarn ins Wasser fiel. Die Szene hat Müller analysiert und demonstriert, daß der Sturz in einen Wasserfall wegen sprachlicher Doppeldeutigkeiten einem „Prügelbad“ ähnelt.³⁴⁹

Die vierte Strophe nimmt in Kl. 23 eine Sonderstellung ein, weil sie nachweislich erst später eingefügt wurde. Im Gegensatz zu den anderen Strophen steht hier nur eine Gefahr im Zentrum: die zweite Inhaftierung des Sprechers bei einem Herzog, der den Namen

³⁴⁶ Müller, „Dichtung“ und „Wahrheit“, S. 63.

³⁴⁷ Schwob, Historische Realität, S. 220, faßt die Tatsache, daß eine Frau als Auftraggeberin erwähnt wird, als Anspielung auf Anna Hausmann auf, die als Mitglied der Fehdegemeinschaft Martin Jägers die erste Gefangenschaft Oswalds von Wolkenstein veranlaßt habe.

³⁴⁸ Siehe etwa Dietmar von Aist, MF 39, 24.

³⁴⁹ Müller, „Dichtung“ und „Wahrheit“, S. 70.

Friedrich erhält und nach Ansicht von Schwob auf den historischen Gegner und die zweite Gefangenschaft Oswalds von Wolkenstein im Jahr 1427 anspielt.³⁵⁰ Die Schuld schreibt der Sprecher seiner Geliebten in einer ‚Schelte‘ zu (Kl. 23, IV, 20-28):

*„danck hab mein alter bül,
die mir hat zü gepiffen
vil meines leibes not,
wie wol si hat begriffen
vor lang der bitter tod.
Ir letz, die slach der shawer
und kratz der wilde ber!
die ist mir worden sawer,
das ich ir nimmer ger.“*

Die Aussage des Sprechers, die *bül* habe vor langer Zeit der Tod ereilt, dient dazu, ihre Macht zu veranschaulichen, die über das Grab hinausreicht.³⁵¹ Die Geliebte ist von Müller mit der ‚Hausmannin‘, die aus Kl. 26 stammt, identifiziert und das Liebesleid des Sprechers als Hinweis auf den Streit Oswalds von Wolkenstein und Herzog Friedrichs gedeutet worden: „Von hier aus wäre sogar zu überlegen, ob nicht die Nöte durch die „Hausmannin“ in ihren vielfachen Stilisierungen eine Verkleidung persönlich-politischer Schwierigkeiten des Dichters (Finanzkrise, Streit mit dem Landesherren) sind.“³⁵² In dieser Sicht fungiert die Geliebte als ‚Stroh puppe‘, die verschleiert, daß sich die Anklage auf einen historischen Gegner Oswalds von Wolkenstein bezieht, der in die Ereignisse des Jahres 1427 involviert war. Dazu können Herzog Friedrich oder Martin Jäger gehören. Somit steht die vierte Strophe in der Tradition der ‚Sirventes-

³⁵⁰ Schwob, Historische Realität, S. 221.

³⁵¹ Schwob, ebd., deutet den Tod der Geliebten als biographische Referenz auf Anna Hausmann, die im Jahr 1425 starb.

³⁵² Müller, „Dichtung“ und „Wahrheit“, S. 74.

Kanzone', die an dieser Stelle den Niedergang des Frauendienstes darstellt, um den Verfall des Herrendienstes zu dokumentieren.³⁵³

In der fünften und letzten Strophe vollzieht sich nochmals eine ‚Umbesetzung‘ und damit ein Wechsel der Perspektive. Das männliche Ich spricht als alter Mann, der kein Interesse mehr an den Erlebnissen seiner Jugendzeit hat und seine Gedanken auf den Tod richtet. Aus diesem Grund distanziert sich der Sprecher von der Rolle eines Mahners, die in der Spruchdichtung angelegt ist, und entsagt den Verlockungen der Welt endgültig.

4.3.4. KI. 23 als Gattungskontamination

Die Heterogenität der Kategorie ‚Gender‘ zeigt, daß es sich bei KI. 23 nicht um ein eigenes Genre, sondern eine Gattungskontamination handelt. In der ersten und letzten Strophe weist die Gestaltung des Sprechers als Denker und Mahner einige Merkmale der Spruchdichtung auf. Die Kategorie ‚Männlichkeit‘ wird mit Wissen und Belehrung verknüpft, daneben wirkt das männliche Ich aber wie ein Verfolgter, der auf der Flucht vor dem Tod ist. Auf diese Weise wird ein Streit beschrieben und das ‚Männliche‘ mit Kampf assoziiert. Dagegen beinhalten die folgenden drei Strophen heterogene Elemente und somit Interferenzen, die aus ‚Umbesetzungen‘ resultieren. So erscheint das männliche Ich in den ersten vier Szenen zugleich als ‚Pechvogel‘ und ‚Glückspilz‘, der verschiedene Gefahren übersteht. Diese weisen Elemente des ‚Schwanks‘ auf und verbinden das ‚Männliche‘ - mitunter unter Rekurs auf die Ironie - mit der Fähigkeit, ‚Glück im Unglück zu haben‘.

Die letzten drei Erlebnisse evozieren Motive des Hohen Sangs und stilisieren den Sprecher zum betrogenen Liebhaber: Seine erste

³⁵³ Erich Köhler: Die Sirventes-Kanzone. In: Les genres lyriques (Grundriss der romanischen Literaturen. Vol. II. Tome 1. Fascicule 4), hrsg. von Erich Köhler. Heidelberg 1980, S. 62-66.

Gefangenschaft wird durch den Liebe-Leid-Topos strukturiert, obwohl an die Stelle der ‚Dame‘ eine Geliebte rückt. Ihr negativer Einfluß wird durch den Umstand, daß die Haft mit dem Motiv der ‚Minnegefangenschaft‘ verbunden werden, verdeutlicht. Das Muster, die Verantwortung der Frau zuzuschreiben, strukturiert auch die folgenden Todesgefahren. Nicht nur die Prügelei in Ungarn, sondern auch die Gefangenschaft bei Herzog Friedrich wird der Geliebten vorgeworfen. In diesem Zusammenhang vollzieht sich eine Verschärfung, denn die Frauenfigur avanciert im Rahmen einer ‚Schelte‘ zur ‚Stroh puppe‘, die verschleiert, daß die Ausfälle entweder dem Herrscher oder einem anderen Gegner des Sprechers gelten und aufgrund von ‚Konkretisierungen‘ auf historische Gegner des Autors anspielen. Damit knüpft die vierte Strophe an die ‚Sirventes-Kanzone‘ an, die den Frauen- und Herrendienst einander gegenüberstellt und auf vielfältige Weise Kritik übt.

4.4. Das ‚Gefangenschaftslied‘: Kl. 26

4.4.1. Der Forschungsstand

Die Forschung ist auf das Lied Kl. 26 am Rande eingegangen. Eine Ausnahme bildet Schwob,³⁵⁴ der die Ansicht vertritt, Kl. 26 beziehe sich aufgrund historischer Referenzen auf die zweite Gefangenschaft Oswalds von Wolkenstein im Jahr 1427: „Kl. 26 behandelt Verlauf und Beendigung von Oswalds Gefangenschaft im Jahre 1427 und gehört zu den wenigen Liedern, die mit großer Sicherheit kurz nach den geschilderten Ereignissen anzusetzen sind; Spontanität und Aktualität sind seine hervorstechendsten Eigenschaften. Der Erlebnishintergrund spielt sichtlich eine entscheidende, unbedingt ernst zu nehmende Rolle.“³⁵⁵ Auf diese Weise treten biographische Elemente, so Schwob, in einen Gegensatz zu traditionellen Mustern

³⁵⁴ Schwob, Historische Realität, S. 196-216.

³⁵⁵ Ebd., S. 196.

und Motiven und bewirken Brüche, die einen komischen Effekt und das Ziel hätten, politische Gegner anzugreifen. Von dieser Feststellung ausgehend, ordnet Schwob Kl. 26 den weltlich-politischen Gedichten der ‚Gefangenschaftslieder‘ Oswalds von Wolkenstein zu, ohne eine genaue Klassifikation vorzunehmen oder zu untersuchen, ob das Thema der ‚Gefangenschaft‘ einen Argumentationszusammenhang mit genregenerierenden Charakter begründet.

4.4.2. Die Forschung zum ‚Gefangenschaftslied‘

In der deutschen Mediävistik hat Elizabeth Lawn die Gefangenschaft im Mittelalter untersucht und anhand von historischen Quellen nach den rechtlichen und gesellschaftlichen Grundlagen sowie der Psyche von Gefangenen gefragt.³⁵⁶ Im Anschluß behandelt sie literarische Gattungen, die das Thema der ‚Gefangenschaft‘ behandeln. Bei der Lyrik konzentriert sich Lawn auf den Frauendienst, der sich am Modell des Lehenwesens und daher der Beziehung von Herr und Vasall orientiert: Der Mann erscheine als ‚Diener‘, der um eine ‚Dame‘ werbe, ohne Erfolg zu haben. Dennoch werde seine Abhängigkeit positiv gedeutet und durch die Motive der ‚Minnegefangenschaft‘, ‚Liebesfessel‘ und des ‚Minnebandes‘ veranschaulicht.³⁵⁷ Lawn analysiert, ob eine Gattung konstituiert wird, kommt auf der Basis von Gedichten Ulrichs von Lichtenstein und Oswalds von Wolkenstein (Kl. 3) aber zum Schluß, daß dies nicht der Fall sei: „Die Lieder gehören zunächst einmal zum Minnesang. Sie sind dort einzuordnen, als ‚konkrete‘ Variierung des Motivs von der Minne-Gefangenschaft.“³⁵⁸ Demgegenüber stellt sich die Frage, ob die Darstellung der Gefangenschaft in Kl. 26 die

³⁵⁶ Lawn, „Gefangenschaft“.

³⁵⁷ Ebd., S. 337: „Gefangenschaft, Bindung (an die Dame oder ‚Minne‘), erscheint als etwas Positives, mit dem man Selbstdarstellung treibt.“

³⁵⁸ Ebd., S. 346.

Konzeptualisierung von Gender prägt und Anschlußmöglichkeiten für unterschiedliche Elemente eröffnet, die ein eigenes Genre konstituieren: das ‚Gefangenschaftslied‘.

4.4.3. Kl. 26

Das Gedicht Kl. 26 umfaßt 15 Strophen, die sich in drei Teile mit jeweils fünf Strophen gliedern und die Gefangennahme und Freilassung eines Mannes darstellen. Im ersten Abschnitt berichtet der Sprecher von seinem Wunsch, in ferne Länder zu reisen, aber in die Gefangenschaft Herzogs Friedrich geraten zu sein. Die näheren Umstände schildert er im zweiten Teil und betont, die Inhaftierung habe weder seinem Stand noch Ansehen entsprochen. Im dritten Abschnitt führt das männliche Ich die Haft auf eine ehemalige Geliebte zurück und beschreibt seine Freilassung.

In der ersten Strophe erzählt das männliche Ich von seiner Absicht, die Heimat zu verlassen, und ruft durch das Verb *verligen* ein Programm der ritterlichen Ethik auf, das aus dem „Erec“ Hartmanns von Aue bekannt ist, dessen Held sich nach der Hochzeit mit seiner Ehefrau ins Schlafgemach zurückzieht und die Herrscherpflichten vernachlässigt. Dadurch wird seine Ehre beschädigt, die er erst auf einer beschwerlichen Äventiurefahrt wiederherstellt. In dieser Sicht steht Kl. 26 im Zeichen der ritterlichen Bewährung, die der Sprecher aber nicht in traditioneller Weise erfüllt: Er leistet keine Hilfe für bedrohte Herren und Damen, sondern setzt an ihre Stelle eine Reise in ferne Länder. Das Ziel ergibt sich aus einer Umdeutung des Frauendienstkonzeptes (Kl. 26, I, 7-10):

*„nach ainem plümlin was mir we,
ob ich die liberei da möchte erstiglen
von ainer edlen künigin,*

in mein gewalt verriglen.“

Anders als das Frauendienstkonzept des Hohen Sangs, das einen Mann präsentiert, der in den Dienst einer ‚Dame‘ tritt und um ihre Gunst wirbt, versucht der Sprecher in Kl. 26, eine Königin für sich zu gewinnen und einen Orden zu erhalten. So wird die Zuneigung der ‚Dame‘ durch die politische Auszeichnung aus der Hand einer Herrscherin abgelöst und erfährt eine ‚Konkretisierung‘.

In der zweiten Strophe berichtet das männliche Ich von seinen glanzvollen Kampfstaten und Empfängen und entwirft das Bild einer ruhmreichen Vergangenheit, die im scharfen Kontrast zur Gegenwart steht. So meint der Sprecher, er wäre gerne vor seinen Knappen in eine Stadt eingezogen, dazu aber nicht in der Lage gewesen (Kl. 26, II, 8-10):

*„vor meinen kindlin wer ich darinn gangen –
dafür müsst ich zu tisch mit ainem
stubenhaitzer brangen.“*

Die Tatsache, daß der Sprecher stattdessen am Tisch mit einem einfachen Stubenheizer saß, illustriert das Scheitern seiner Pläne.

Die Hintergründe erklärt der Sprecher in der dritten Strophe und gesteht, sich vor dem Weg von Hauenstein nach Wasserburg zu fürchten, weil er an dieser Stelle in Gefangenschaft geraten sei. Der Name Hauenstein bildet als Ortsname eine biographische Referenz, die auf den Besitz Oswalds von Wolkenstein und Martin Jägers und ihren Streit darum verweist und damit eine ‚Konkretisierung‘ darstellt.

In der vierten Strophe berichtet das männliche Ich von der Haft an einem Ort mit dem Namen Fellenberg. Schwob hat gezeigt, daß sich

Fellenberg auf eine Burg in der Nähe von Innsbruck bezieht, die als Sitz des Landgerichtes im Inntal zum Eigentum Herzog Friedrichs gehörte.³⁵⁹ Die Demütigung durch die Fesseln veranschaulicht der Sprecher am Ende der Strophe (Kl. 26, IV, 5-10):

*„wurd mir die ritterschafft zu tail,
in disen sporen möchte ich mich wol streichen.
mein gogelhait mit aller gail
geriet vast trauriklich ab in ain keichen;
was ich güt antlas dorumb gab,
das tet ich haimeleichen.“*

Das männliche Ich vergleicht seine Fußfesseln mit Sporen, die als Zeichen der ritterlichen Ehre fungieren, und konstatiert, seine ausgelassene Fröhlichkeit habe sich in ein jämmerliches Keuchen verwandelt. Der Umstand, daß er nicht den Mut hat, offen gegen die Gefangenschaft zu protestieren, verdeutlicht seine Angst und Hilflosigkeit.

Daran knüpft die fünfte Strophe an: Hier verweist der Sprecher auf das Ausmaß der Sorgen durch die Behauptung, daß dafür nicht einmal der mächtige deutsche König eine Entschädigung leisten könne, weil er ohne Schuld von allen Seiten mit Wächtern umstellt worden sei.

In der sechsten Strophe findet ein Ortswechsel von Fellenberg nach Innsbruck statt, der dazu dient, die Schmach des Sprechers zu vertiefen: Er reitet an sein Pferd gefesselt am Ende des Zuges. Der beschämende Einzug in Innsbruck in Kl. 26 bildet einen Kontrast zur pompösen Ankunft in Paris in Kl. 19, wo ein Sprecher als Narr verkleidet neben König Sigismund einhergeht und alle

³⁵⁹ Schwob, Historische Realität, S. 60-61.

Aufmerksamkeit auf sich lenkt.³⁶⁰ Auch das Ende der Strophe von Kl. 26 verweist auf Kl. 19: Während der Sprecher in Kl. 26 auf seinen Knien umherkriecht, weil er sich in Haft befindet, fällt er in Kl. 19 auf seine Knie, da er vor der Königin von Frankreich steht, die ihn durch einen Diamanten, den sie in seinen Bart flicht, ehrt.³⁶¹

Die Parallelen setzen sich fort. So befindet sich der Sprecher in der siebenten, achten und zehnten Strophe von Kl. 26 als Gefangener auf Fellenberg und karikiert andere Personen (Kl. 26, VIII):

*„Der Peter Haitzer und sein weib,
Planck und ain schreiber, der was teglich truncken,
die machten grausen meinen leib,
wenn wir das brot zesamen wurden duncken.
simm, ainer kotzt, der ander hielt
den bomhart niden mit der langen mässe,
als der ain büxs von anderspielt,
die überladen wer, durch bulvers lasse.
hofieren, das was mangerlai
von in durch volle strässe.“*

Im Zentrum der Darstellung steht die zügellose Körperlichkeit der Männer - und einer Frau - auf Fellenberg, die gegen die höfischen Verhaltensregeln, die das männliche Ich repräsentiert, verstößt und ein Motiv des ‚Schwanks‘ bildet. Auf ähnliche Art und Weise beschreibt der Sprecher in Kl. 19 die Adligen bei einem Treffen in Perpignan,³⁶² er demonstriert dadurch aber ihre Ausgelassenheit und Freude. Schwob hat die Figuren in Kl. 26 untersucht und unter Rekurs auf historische Quellen gezeigt, daß sie die Namen des Personals der Burg Fellenberg tragen und eine ‚Konkretisierung‘

³⁶⁰ Kl. 19, XXII.

³⁶¹ Kl. 19, XXIV.

³⁶² Kl. 19, X, XI und XII.

erfahren.³⁶³ An dieser Stelle werden Bezüge zwischen den Rollenentwürfen und Gegnern Oswalds von Wolkenstein gestiftet, die der Diffamierung dienen.

Die Invektiven prägen auch die neunte Strophe, die in die Darstellung der abstoßenden Figuren eingefügt ist. So erinnert sich der Sprecher bei einem gemeinsamen Essen an angenehmere Tischgenossen, deren Stand sein einstiges gesellschaftliches Ansehen spiegelt: der Pfalzgraf vom Rhein und König Sigismund (Kl. 26, IX, 1-8):

*„Mein frölichkait gab tunckeln schein,
do mich gedenck hin hinder machten switzen,
das mich der phalzgraf von dem Rhein
vor kurzlich bat, ob im ze tische sitzen.
wie gleich der falck den kelbern was!
der römisch küng hett mein so gar vergessen,
bei dem ich ouch vor zeitten sass
und half das krut auss seiner schüssel essen.“*

Während die Beschreibung des Pfalzgrafen vom Rhein keinen negativen Aspekt aufweist, beinhaltet die Darstellung König Sigismunds einen Angriff: Die Aussage des Sprechers, er habe dem Herrscher in der Vergangenheit geholfen, die Schüssel mit Kraut zu essen, evoziert eine gewisse Nähe und Vertrautheit und erweckt den Eindruck, als lasse der König einen treuen Diener im Stich. Vor diesem Hintergrund enthält der Vergleich vom Falken und den Kälbern unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten: Eberhard Ockel sieht im Falken (als edlem Raubvogel) eine Anspielung auf das

³⁶³ Schwob, Historische Realität, S. 202-203: „Durch die Identifizierung der in diesen Strophen genannten Personen als Pfleger, Heizer, Schreiber, und mit anderen, nicht näher bezeichneten Aufgaben betraute Angestellte des Herzogs auf Fellenberg wird die Haltung des lyrischen Ich offenkundig: nicht Klage, sondern Anklage, Invektive ist der Tenor.“

männliche Ich und in den Kälbern (als niedere Nutztiere) auf dessen Mitgefangene.³⁶⁴ Gleichzeitig kann der Falke auf König Sigmund verweisen, der wegen seiner Ignoranz den Kälbern und damit den Widersachern des Sprechers gleicht.

Ein Umschwung erfolgt in der elften Strophe, die in zwei Punkten einer mittelalterlichen Urkunde ähnelt. Erstens erwähnt der Sprecher zahlreiche Fürsprecher beim Herzog. Die Namen hat Schwob mit den Unterzeichnern von Oswalds Unterwerfungsurkunde verglichen und gezeigt, daß – von einer Ausnahme abgesehen – keine Übereinstimmung besteht.³⁶⁵ Zweitens lobt das Ich den Herzog unter Rekurs auf Formeln, die nach Ansicht von Schwob zwar aus der Urkundensprache stammen, in Kl. 26 aber einen ironischen Unterton haben.

In der zwölften Strophe richtet der Sprecher seine Angriffe gegen eine ehemalige Geliebte, die sowohl für eine frühere Gefangennahme verantwortlich als auch ein *freund* des Herzogs sei (Kl. 26, XII, 5-10):

*„was ich der minn genossen hab,
des werden meine kindlin noch wol innen,
wenn ich dort lig in meinem grab,
so müssen si ire hendlin dorumb winden,
das ich den namen ie erkannt
von diser Hausmaninnen.“*

³⁶⁴ Eberhard Ockel: Die künstlerische Gestaltung des Umgangs mit Herrscherpersönlichkeiten in der Lyrik Oswalds von Wolkenstein. Göppingen 1977, S. 37.

³⁶⁵ Schwob, Historische Realität, S. 208: „Diese urkundlich überlieferte Liste hat Oswald durch eine zweite im Lied ergänzt, die nur den allgemein Molli genannten Truchseß von Diessenhofen wiederholt, im übrigen aber durch neue Namen darauf aufmerksam macht, daß die Zahl der Fürbitter noch größer war, als die Rechtsakten besagen.“

Weil der Sprecher die Geliebte als ‚Hausmannin‘ bezeichnet, verstößt er nach Ansicht von Schwob gegen die Regel des Frauendienstes, den Namen der ‚Dame‘ zu verschweigen. Auf diese Weise werde Anna Hausmann eine klare Absage erteilt und zur Gegnerin stilisiert: „Die Hausmannin wird nicht mehr als die ehemals oder immer noch geliebte Person, sondern nur noch als Fehdegegnerin betrachtet.“³⁶⁶ Damit übergeht Schwob, daß das traditionelle Konzept des ‚Frauendienstes‘ einerseits umbesetzt wird, da an die Stelle der ‚Dame‘ eine Geliebte tritt. Andererseits erinnert das Motiv des ‚vererbten Minneleides‘ an ein Gedicht Heinrichs von Morungen (MF 125, 10-18):

*„Mîme kinde will ich erben diese nôt
und diu klagenden leit, diu ich hân von ir.
waenet si danne ledic sîn, ob ich bin tôt,
ich lâze einen trôst noch hinder mir,
dazu noch schoene werde mîn sun,
daz er wunder an ir begê,
alsô daz er mich reche
und ir herze gar zerbeche,
sô sin sô rehte schoenen sê.“*

Heinrich von Morungen verknüpft die Motive des ‚vererbten Minneliedes‘ und der ‚Liebesrache‘, in dem er einen Sprecher darstellt, der die Hoffnung äußert, nach seinem Ableben werde die ‚Dame‘ unter der Schönheit des Sohnes leiden. Die Argumentation wird von Oswald von Wolkenstein aufgegriffen und umgedeutet: In Kl. 26 hat der Sprecher die Befürchtung, sein Liebeslied falle nach dem Tod nicht auf die Geliebte, sondern die Kinder zurück. So werden die Hilflosigkeit des Mannes und die Macht der Frau deutlich.

³⁶⁶ Ebd., S. 211.

In der dreizehnten Strophe nimmt der Sprecher den Herzog erneut ins Visier und behauptet, er habe seine Freilassung befohlen, um mit ihm Lieder über schöne Frauen zu verfassen (Kl. 26, XIII, 5-8):

*„was hilft mich nu sein trauren da?
mein zeit getraut ich wol mit im vertreiben,
wir müssen singen fa, sol, la
und tichten hoflich von den schönen weiben.“*

Das Motiv des ‚gemeinsamen Singens und Dichtens‘ stammt aus der Vagantendichtung und ‚erotischen Liederbuchliedern‘ des Späten Sangs und fungiert als Metapher für das Liebesspiel.³⁶⁷ So drückt die Aufforderung zum Singen und Musizieren in den Liedern Oswalds von Wolkenstein eine Bereitschaft zum Geschlechtsakt aus.³⁶⁸ Vor diesem Hintergrund eröffnen sich in Kl. 26 unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten. Auf den ersten Blick entsteht der Eindruck, als biete sich der Herrscher dem Sprecher als Partner an. Die Erwähnung schöner Frauen macht allerdings deutlich, daß er dabei das andere Geschlecht im Blick hat.

Die endgültige Freilassung des Sprechers erfolgt in der vierzehnten Strophe. Dort tritt er vor den Herzog und seinen Hof, der aufgrund der Tatsache, in ein *heulen ane sitten* auszubrechen, gegen höfische Regeln verstößt. Das Motiv des ‚lärmenden Hofes‘ stammt aus der Spruchdichtung und wurde schon von Walther von der Vogelweide eingesetzt, um Hermann von Thüringen zu diffamieren.³⁶⁹ In Kl. 26 hat es die Aufgabe, Herzog Friedrich anzugreifen.

³⁶⁷ Siehe dazu Gaby Herchert: „Acker mir mein bestes Feld. Untersuchungen zu erotischen Liederbuchliedern des späten Mittelalters. Münster/New York 1996, S. 212.

³⁶⁸ In Kl. 54 etwa bittet eine Frau einen Gespielen, ihr das ‚ABC‘ beizubringen.

³⁶⁹ L 20, 4.

In der fünfzehnten Strophe erklärt der Sprecher seine Gefangenschaft durch einen Streit mit Gott, der seinem Streben nach Ehre einen Dämpfer versetzt habe. In dieser Sicht wirkt das zu Beginn von Kl. 26 erwähnte Streben nach ritterlichem Ruhm als Eitelkeit. Dazu kommt, daß der Sprecher in den letzten zwei Versen seine Verfehlung auf eine verbotene Minne zurückführt, die ihn manchen Groschen gekostet habe. Unklar bleibt, um welche Minne es sich handelt: die zur ehemaligen Geliebten oder einer anderen Person.

4.4.4. Kl. 26 als ‚Gefangenschaftslied‘

Auf den ersten Blick umfaßt die Kategorie ‚Gender‘ in Kl. 26 heterogene Elemente und daher unterschiedliche Spielarten von ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘. Dennoch – oder gerade deswegen – wird hier ein Argumentations- oder besser Erzählgang zum Thema ‚Gefangenschaft‘ konstruiert, der ein eigenständiges Genre konstituiert: das ‚Gefangenschaftslied‘.

Als Bezugspunkt fungiert das Ideal des Rittertums aus dem höfischen Roman, das der Sprecher verkörpert. Die Tatsache, daß die damit verbundenen Werte und Normen in Kl. 26 keine Gültigkeit haben, wird durch die Gefangenschaft und der Konfrontation mit anderen Figuren demonstriert. Dazu gehören einerseits die Männer der Burg Fellenberg, die unter Verweis auf Elemente des ‚Schwanks‘ nicht in der Lage sind, ihre Körper zu beherrschen, und gegen die Gebote des Hofes verstoßen. Andererseits erscheint König Sigismund in der Rolle eines Herrschers, der seine Vasallen im Stich läßt, und Herzog Friedrich unter Rekurs auf Elemente der Spruchdichtung, Urkundensprache und Vagantendichtung in der Rolle eines Herren, der weder sich noch seinen Hof im Griff hat. Daraus folgt, daß das ‚Männliche‘ in Kl. 26 drei Vorstellungen umfaßt: das männliche Ich als ‚Ritter‘, das Burgpersonal als ‚Pöbel‘

und den König und Herzog als schlechte Herrscher. Dabei bilden die Namen der einzelnen Figuren eine ‚Konkretisierung‘, die als biographische Referenzen dazu dienen, die Rollenentwürfe auf historische Gegner Oswalds von Wolkenstein zu beziehen und einen Angriff auf sie auszuführen. Dies gilt auch für die ehemalige Geliebte, die in einigen Aspekten einer ‚Dame‘ entspricht, als Übeltäterin aber den Sprecher und seine Kindern verfolgt. Auf diese Weise verbindet sich das ‚Weibliche‘ in Kl. 26 mit Macht und Bösartigkeit und spielt auf Anna Hausmann an.

4.5. Die ‚Sirventes-Kanzone‘: Kl. 55

4.5.1. Der Forschungsstand

Das Gedicht Kl. 55 hat Schwob mit dem Ergebnis untersucht,³⁷⁰ daß der Sprecher, der im Gewahrsam einer Geliebten verweilt, auf Oswald von Wolkenstein anspielt, der sich im Jahr 1421 in der Gefangenschaft von Herzog Friedrich befand und keine Hilfe von König Sigismund erhielt. Auf diese Weise, so Schwob, erscheinen die politischen Konflikte des Liedautors als Probleme eines Mannes, der von seiner Geliebten gequält werde: „Oswald beschreibt (...) seine realen politischen Schwierigkeiten als Leiden des Minners mit dem didaktischen Ziel, sich selbst allen ‚Minnern‘ als warnendes Exempel vor Augen zu führen.“³⁷¹ Schwob kommt zum Schluß, in Kl. 55 werde der Frauen- und Herrendienst parallelisiert. Dennoch geht er nicht auf Bezüge zur ‚Sirventes-Kanzone‘ ein, die beide Aspekte vereint.

³⁷⁰ Schwob, Historische Realität, 163-172.

³⁷¹ Ebd., S. 166.

4.5.2. Die Forschung zur ‚Sirventes-Kanzone‘

Die deutsche Mediävistik hat bereits seit längerer Zeit Gedichte in den Blick genommen, die Elemente sowohl der Spruchdichtung (Herrendienst) als auch der Minnedichtung (Frauendienst) aufweisen, und nach ihrer Gattungszugehörigkeit gefragt. So konzentriert sich Hedda Ragotzky auf ein Gedicht des Tannhäusers und überprüft,³⁷² ob die Gattungsnorm des Leichs, die Minne- in eine Tanzfreude zu überführen, erfüllt wird. Der Tannhäuser arbeite mit einem aus der lateinischen Panegyrik und der volkssprachlichen Spruchdichtung bekannten rhetorischen Kunstgriff, indem er das Mailob nicht auf eine Minnedame, sondern auf Herzog Friedrich von Österreich beziehe. Das Lob des Herzogs gliedert sich laut Ragotzky in zwei Abschnitte, wobei der erste Abschnitt seine Tugenden als Herrscher und der zweite Abschnitt seine Fähigkeiten als Minnesänger ins Zentrum rücke. Am Schluß münde das Geschehen in eine Tanzszene, welche die Gattungsnorm des Leichs erfülle.³⁷³ In dieser Sicht bietet die ‚Umbesetzung‘ der Minnedame durch den Herrscher Anschlußmöglichkeiten für Elemente der Spruchdichtung.

Die Walther von der Vogelweide-Forschung hat das Verhältnis von Spruch- und Minnedichtung fokussiert. Als formales Unterscheidungskriterium galt lange Zeit, daß der ‚Spruch‘ auf Einzelstrophen beruhen soll, während das ‚Lied‘ in der Minnedichtung einen Strophenverbund umfasse. Die Trennung von ‚Spruch‘ und ‚Lied‘ ist am Ende des 19. Jahrhunderts ins Kreuzfeuer

³⁷² Hedda Ragotzky: Minnethematik, Herrscherlob und höfischer Maitanz: Zum I. Leich des Tannhäusers. In: Ergebnisse der XXI. Jahrestagung des Arbeitskreises „Deutsche Literatur des Mittelalters“. Greifswald 1989, S. 101-124.

³⁷³ Ebd., S. 121: „Was an diesem Leich auf den ersten Blick so ungewöhnlich wirkt, ist die dezidiert politische Bedeutung, die Minnefröude hat. (...) Neu ist, wie der Tannhäuser den politischen Gehalt zur Geltung bringt, nämlich durch die Substitution der Rollen von Minnedame und Herrscher (...): Die Dame als Verkörperung von fröude, als fröude-Zentrum des Tanzes kann ersetzt werden durch den Fürsten des Wiener Hofes, der ebenfalls wunne und fröude verkörpert und das Zentrum der Hofgesellschaft, die sich jetzt als Tanzgesellschaft konstituiert, ist.“

der Kritik geraten, als Karl Simrock in einer Ausgabe der Gedichte Walthers von der Vogelweide Spruchstrophen aufgrund von formalen und inhaltlichen Parallelen zusammengestellt und als ‚Spruchlieder‘ bezeichnet hat.³⁷⁴

Die Vorstellung, daß Spruchstrophen ein ‚Lied‘ bilden, ist von Maurer aufgegriffen und seiner Ausgabe der sogenannten politischen Lieder Walthers von der Vogelweide zugrunde gelegt worden,³⁷⁵ während Kurt Ruh behauptet hat,³⁷⁶ der Dichter habe den ‚Spruch‘ dem ‚Lied‘ angenähert, ohne die Gattungsgrenzen aufzuheben. Die Kontroverse ist von Tervooren zum vorläufigen Ende gebracht worden,³⁷⁷ weil er an der herkömmlichen Unterscheidung von ‚Spruch‘ und ‚Lied‘ Zweifel geäußert und gemeint hat, die Charakteristika des ‚Spruchs‘, insbesondere die relativ abgeschlossene Strophe und der belehrende Inhalt, seien auch Bestandteile des ‚Liedes‘. Davon ausgehend hat die Walther von der Vogelweide-Forschung damit begonnen, inhaltliche Kriterien verstärkt zu beachten.

So hat Hahn die Ansicht vertreten,³⁷⁸ Walther von der Vogelweide sei ein „Vollender und Zerstörer des Minnesangs“ gewesen, weil er Elemente der Spruch- und Minnedichtung verschränkt habe.³⁷⁹ Als Beispiel dafür fungiert das ‚Preislied‘ Walthers, das einen Sprecher präsentiert, der die Rollen aus Spruch- und Minnedichtung vereine. Das männliche Ich erscheint demnach als Bote, der die

³⁷⁴ Walther von der Vogelweide, hrsg. von Karl Simrock. Bonn 1870.

³⁷⁵ Die politischen Lieder Walthers von der Vogelweide, hrsg. von Friedrich Maurer. Tübingen 1954, S. III: Im Vorwort fragt Maurer, „ob die durch den gleichen Ton, die gleiche Melodie geformten und gebundenen vielstrophigen Gebilde nicht als liedhafte Einheiten kunstvoller Komposition zu verstehen, vom Dichter gemeint sind. Ich glaube, daß diese Frage mindestens bis zu einer gewissen Grenze zu bejahen ist.“

³⁷⁶ Kurt Ruh: *Mittelhochdeutsche Spruchdichtung als gattungsgeschichtliches Problem*. In: DVJs 42 (1968), S. 309-324. Wieder in: *Mittelhochdeutsche Spruchdichtung*, hrsg. von Hugo Moser. Darmstadt 1972, S. 205-226.

³⁷⁷ Helmut Tervooren: „Spruch“ und „Lied“. Ein Forschungsbericht (1970). In: *Mittelhochdeutsche Spruchdichtung*, hrsg. von Hugo Moser. Darmstadt 1972, S. 1-25.

³⁷⁸ Gerhard Hahn: *Walther von der Vogelweide oder Ein Spruchdichter macht Minnesang*. In: *Romantik und Moderne. Neue Beiträge aus Forschung und Lehre*. Fs. für Helmut Motekat, hrsg. von Erich Huber-Thoma und Ghemela Adler. Frankfurt a. M./Bern/New York 1986, S. 197-212.

³⁷⁹ Ebd., S. 198.

Vorbildlichkeit deutscher Männer und Frauen lobt und einen Lohn fordert, und als Sänger, der seine ‚Dame‘ preist und einen Gruß erwartet. Auf diese Weise habe Walther den Minnesang grundlegend verändert, „und zwar über das Maß gattungskonformer Variation hinaus.“³⁸⁰ Somit zeigt die Forschung, daß im lyrischen System des deutschsprachigen Raums Gedichte existieren, die unterschiedliche Elemente der Spruch- und Minnedichtung verbinden, ohne eine eigenständige Gattung zu begründen.

Dagegen hat die französische Mediävistik die Aufmerksamkeit auf Gedichte gelenkt, die den Herren- und Frauendienst gegenüberstellen und ein eigenständiges Grundmuster aufweisen. Seine Entstehung und Entwicklung hat Erich Köhler dargestellt.³⁸¹ Den Ausgangspunkt bildete demnach der ‚Vers‘, der den Frauen- und Herrendienst vereint habe, im Lauf der Zeit aber in ‚Sirventes‘ und ‚Kanzone‘ zerfallen sei, deren Motive und Muster die ‚Sirventes-Kanzone‘ wieder zusammengeführt habe. Köhler wendet sich gegen die These, die ‚Sirventes-Kanzone‘ sei eine heterogene Zusammenstellung von Themen und Motiven und daher kein Genre: „Abrupter Übergang, Willkür und Zusammenhangslosigkeit dokumentierend, wie die ältere Forschung glaubte, erweist sich bei

³⁸⁰ Ebd., S. 202. Dagegen hat Silvia Ranawake: „Spruchlieder“. Untersuchung zur Frage der lyrischen Gattungen am Beispiel von Walthers Kreuzzugsdichtung. In: *Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch*. Chiemsee-Colloquium 1991, hrsg. von Cyril Edwards, Ernst Hellgardt und Norbert H. Ott. Tübingen 1996, S. 67-79, hier S. 78, die Kreuzzugsdichtung Walthers von der Vogelweide analysiert und gemeint, daß der Dichter die Minnethematik fallen gelassen und stattdessen religiöse und politische Elemente aufgegriffen hat. Daraus folgert Ranawake, Walther habe eine Annäherung an ‚Sirventesen‘ aus der Troubadourlyrik im Auge gehabt, „die im liedhaften Verband die moralischen und religiösen Themen der Spruchdichtung behandelten, die aber auch der ‚politischen‘ Thematik, d.h. in erster Linie dem Preis des Gönners und der Rüge seiner Widersacher einen hervorragenden Platz einräumten, und die schließlich den formalen Ansprüchen, wie man sie an das Minnelied stellte, genügten.“ Auch die jüngere Forschung zur Spruchdichtung konzentriert sich auf das Verhältnis zur Minnedichtung, nimmt aber andere Dichter in den Blick. Vergleiche dazu Ludger Lieb: *Modulationen. Sangspruch und Minnesang bei Heinrich von Veldeke*. In: *Neuere Forschung zur mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung*, hrsg. von Horst Brunner und Helmut Tervooren. Berlin 2000, S. 38-49.

³⁸¹ Köhler, *Die Sirventes-Kanzone*.

näherem Zusehen als nur scheinbar. Fast immer stehen die beiden Motivreihen in einem Argumentationszusammenhang, der ihre in der Wirklichkeit selbst verankerte Interdependenz offenbart und sie als gattungskonstituierende Kraft erkennen läßt.³⁸² Daraus schließt Köhler, daß in der ‚Sirventes-Kanzone‘ der Herren- und Frauendienst konfrontiert werden, um auf unterschiedliche Art und Weise Kritik zu üben.

Die Definition der ‚Sirventes-Kanzone‘ Köhlers dient als Grundlage für die Untersuchung von Kl. 55, die fragt, ob der Herren- und Frauendienst gegenübergestellt werden und die Genderkonstruktionen - und damit die Männer- und Frauenrollen - die Aufgabe haben, Parallelen und einen eigenen Argumentationszusammenhang herzustellen. Kurz: ob Oswald von Wolkenstein eine Gattung aus dem lyrischen System Frankreichs rezipierte und für seine eigenen Zwecke fruchtbar machte.

4.5.3. Kl. 55

Das Gedicht Kl. 55 umfaßt drei Strophen und stellt einen Sprecher dar, der sich in heterogenen Szenen präsentiert: In der ersten Strophe befindet er sich in der Gefangenschaft einer Geliebten und verweilt in der zweiten Strophe in der Stadt Preßburg bei einem König. In der dritten Strophe klagt das männliche Ich über seine Gespielin, Herzog Friedrich und die Unterkunft in Ungarn.

Im Zentrum der ersten Strophe steht eine Affäre des Sprechers, der seine Geliebte als *bül* bezeichnet und auf diese Weise andeutet, daß eine sexuelle Beziehung bestand (Kl. 55, I, 1-5):

*„Wes mich mein bül ie hat erfreut,
das han ich seider wol verdeut*

³⁸² Ebd., S. 63.

*mit mangem ungefegten rost,
den ich durch iren willen kost;
und ist das leider ane zal.“*

Der Sprecher vergleicht die Zuneigung der Geliebten mit einem Essen und meint, dafür eine hohe Rechnung zu begleichen. In dieser Perspektive erscheint der *ungefegte rost*, das Stück rostiges Eisen als Nahrungsmittel, das auf die Gefangenschaft des Sprechers durch den Hinweis anspielt, die Geliebte habe den Befehl gegeben, seine Füße an eine eiserne Stange zu binden.

In der zweiten Strophe vollzieht sich ein Szenenwechsel: Der Sprecher befindet sich bei einem Herrscher, der in der Stadt Preßburg in Ungarn residiert und auf König Sigismund verweisen soll,³⁸³ der an diesem Ort oft verweilte. Der Herrscher verwickelt das männliche Ich in ein Gespräch über Frauen (Kl. 55, II, 6-12):

*„er sprach zu mir: ‚dein ungemach
leidst du von der, die an dir brach,
dorumb das dir die saitten nimmer klungen.‘
Ich antwurt im an als gever:
‚hett ich gehabt ain peutel swer
als euer genad, vernempt die mār,
von meiner frauen wer mir bas gelungen.“*

Der König erklärt die Schwierigkeiten, die der Sprecher mit der Geliebten hat, durch seine Saiten, die nicht mehr klingen, und deutet ein Schwinden musikalischer Fähigkeiten an. Andererseits eröffnet der Umstand, daß Musikinstrumente in der mittelalterlichen Literatur, insbesondere in der Vagantendichtung und in ‚erotischen

³⁸³ Schwob, Historische Realität, S. 164, hat gezeigt, daß Oswald von Wolkenstein sich nach seiner ersten Gefangenschaft 1421 am Hof König Sigismunds in der Stadt Preßburg in Ungarn aufhielt.

Liederbuchliedern', Metaphernfelder bilden, die ein Sprechen über Sexualität ermöglichen, weitere Deutungsmöglichkeiten. So fungiert das Motiv der ‚Saite‘ in Liedern Oswalds von Wolkenstein immer wieder als sexuelle Metapher, die etwa in Kl. 54 das weibliche Geschlecht bezeichnet.³⁸⁴ Bezieht man die ‚Saite‘ in Kl. 55 dagegen auf das Geschlecht des Mannes ergibt sich ein anderes Bild: In dieser Sicht impliziert das Nachlassen musikalischer Potenz das Verschwinden sexueller Kraft.

Im Anschluß behauptet der Sprecher, er hätte bei der Geliebten mehr Erfolg gehabt, besäße er einen *peutel swer* wie der König. Auch das Motiv des ‚Beutels‘ kann auf unterschiedliche Weise verstanden werden. Einerseits verweist er auf Geld und damit Macht, andererseits fungiert er in der Literatur des Spätmittelalters als Metapher für das männliche Geschlecht. Daraus folgt in Kl. 55, daß der König über eine größere finanzielle und sexuelle Potenz als das männliche Ich verfügt, das sich aus diesem Grund dem Herrscher unterwirft und damit erreicht, daß seine Geliebte als Prostituierte erscheint, die für ihre Liebe Geld verlangt. Vor diesem Hintergrund impliziert ihre Bezeichnung als *frau*, als ‚Dame‘ eine ironische Brechung.

Die dritte Strophe verschränkt unterschiedliche Szenen: Der Sprecher klagt über Herzog Friedrich, seine Geliebte und die Unterkunft in Ungarn (Kl. 55, III, 1-10):

*„Ich hoff mein sach möcht werden güt,
liess herzog Fridrich seinen strauss;
wie er desselben nicht entüt,
so ist dem schimpf der bodem auss.
Segs tausent guldin will er han,
die bülschaft käm mich sawer an.*

³⁸⁴ In Kl. 54, 13 bittet eine Frau zwei Männer, auf ihrem *saittenspil* zu spielen.

*do sis verbott, hett ichs gelän,
so törf't mein rugg jetz gen der banck nicht krachen
In Ungerlant die lange nacht,
da man die küss aus sättern macht.“*

Das männliche Ich stilisiert seine Geliebte zur Ursache aller Probleme. Daraus hat die Forschung weitreichende Spekulationen abgeleitet: Während Alan Robertshaw die Gespielin mit Anna Hausmann identifiziert,³⁸⁵ deutet Schwob die Beschreibung der schlechten Herberge in Ungarn als einen Hinweis auf Oswalds finanzielle Situation nach seiner Gefangenschaft im Jahr 1421.³⁸⁶ Robertshaw und Schwob übergehen, daß die Darstellung der Geliebten den Frauen- und Herrendienst in einen Argumentationszusammenhang bringt. So besteht zwischen der Frau und dem Herzog eine Parallele, weil sie vom männlichen Ich Geld fordern. Auf diese Weise entsteht der Eindruck, als sei nicht nur die Geliebte, sondern auch der Herzog eine ‚Prostituierte‘. Auf der anderen Seite bezeichnet der Sprecher die Tatsache, ein Gebot seiner Gespielin verletzt zu haben, als Grund für sein unbequemes Nachtlager, das aus Sätteln als Kissen besteht. Das ‚Kissen‘ bildet ein Motiv, das aus dem Hohen Sang, insbesondere einem Gedicht

³⁸⁵ Robertshaw, Oswald von Wolkenstein und ‚Sabina Jäger‘, S. 460: „Es gibt einen weiteren Hinweis auf das Liebesverhältnis, der, wie ich meine, die Wahrheit noch einmal durchschimmern läßt, und zwar in dem Ungarnlied: (...) Hier sagt der Dichter, jene Frau habe die ‚bülschaft‘ verboten, er habe es aber nicht lassen wollen. Von einem solchen Umstand ist sonst nirgends die Rede, und er paßt meines Erachtens nicht in eine rein fiktive Erzählung von betrogenener und verlorener Liebe. Aus dieser Zeile glaube ich herauszuhören, daß Oswald und die ‚Hausmannin‘ doch eine Liebschaft gehabt haben.“

³⁸⁶ Schwob, Historische Realität, S. 169-170: „Der fiktive zeitlich-räumliche Standort des lyrischen Ichs in ‚Wes mich mein bül ie hat erfreut‘ ist, wie die Bemerkung zur Datierung des Liedes bereits gezeigt haben, keine reine Erfindung. Oswald war im Winter 1422/23 tatsächlich in Ungarn. Daß er dort in einer Herberge übernachten mußte, die von Flöhen strotzte (Kehrrim) und außer harten Bänken (V. 41) für die Bequemlichkeit der Gäste nichts zu bieten hatte, weshalb Sättel als Kopfkissen verwendet wurden (V. 43), paßt gut zur damaligen finanziellen Situation des aus Tirol Geflüchteten, der seine gesamte Habe an seine Bürgen verschreiben mußte.“

Walters von der Vogelweide, bekannt ist.³⁸⁷ Dort fungiert das ‚Kissen‘ als ‚Minnegeschenk‘, das der Sprecher seiner ‚Dame‘ geraubt hat und zurückgeben möchte. In Kl. 55 erfährt der Frauendienst eine ‚Umbesetzung‘: Die Position der Frau wird vom Herrscher eingenommen, der wie eine ‚Dame‘ wirkt, die ihrem Verehrer ein schlechtes Geschenk macht: harte Sättel anstatt sanfter Kissen.

4.5.4. Kl. 55 als ‚Sirventes-Kanzone‘

Die Untersuchung zeigt, daß Kl. 55 das Grundmuster der ‚Sirventes-Kanzone‘ erfüllt und den Frauen- und Herrendienst gegenüberstellt. Als Schnittstelle dienen Genderkonstruktionen, die Parallelen und damit einen Argumentationszusammenhang herstellen. Das Zentrum bildet der Sprecher, der die Rollen eines Liebhabers und Vasallen innehat und von seiner Geliebten und seinen Herren im Stich gelassen wird. So wirkt er im Gespräch mit dem König wie das Opfer einer Geliebten, die von ihm Geld fordert. Sie erscheint aufgrund der Tatsache, daß unbelebte Gegenstände (‚Saite‘, ‚Beutel‘) Metaphernfelder bilden und ein Sprechen über Sexualität – in Verbindung mit Geld - ermöglichen, als ‚Prostituierte‘, die eine Bezahlung für ihre Liebe verlangt und in dieser Hinsicht Herzog Friedrich ähnelt. Damit spiegelt der Niedergang des Frauendienstes den Verfall des Herrendienstes. Im Gegensatz dazu wird der König durch den Vergleich von Kissen und Sätteln diffamiert. Das ‚Kissen‘ dient im Hohen Sang als ‚Minnegeschenk‘ und ruft das Bild einer ‚Dame‘ auf, die ihrem Verehrer für seinen Dienst einen guten Lohn gibt. In Kl. 55 wird an die Stelle der ‚Dame‘ der König gesetzt und gezeigt, daß er dem Sprecher nur harte Sättel anbietet und das Ideal des Frauendienstes verfehlt. Die Tatsache, daß beide Herrscher durch Personen- und Ortsnamen (Herzog Friedrich, Ungarn) eine

³⁸⁷ Walther von der Vogelweide, L 54, 7f.

‚Konkretisierung‘ erfahren, stiftet Bezüge zwischen den Rollen und historischen Personen, die auf diese Weise angegriffen werden.

4.6. Die ‚Kanzone‘: Kl. 59

4.6.1. Der Forschungsstand

Das Gedicht Kl. 59 hat in der Forschung ein Schattendasein gefristet und ist von Schwob mit dem Ergebnis untersucht worden,³⁸⁸ Oswald von Wolkenstein habe Motive und Muster des Frauendienstes mit seiner eigenen Gefangenschaftsrealität konfrontiert und als überholt dargestellt. So präsentiere sich der Sprecher wie in der ‚Kanzone‘ üblich als Vasall einer Frau, die aber nicht als ‚Dame‘, sondern als Geliebte erscheine und auf Anna Hausmann als Stellvertreterin der Fehdegemeinschaft um Martin Jäger anspiele: „Es geht ihm weniger um die Aufdeckung der Schwächen abgenutzter Minnesangsformeln oder um die Widerlegung sprichwörtlicher Redensarten als um verbale Vernichtung des politischen Gegners. Er macht aus der Klage des leidenden Minners die Rache des ich-Wolkenstein, der ungerechterweise gelitten hat.“³⁸⁹ Schwob klassifiziert Kl. 59 als weltlich-politisches Lied, obwohl die Elemente, die aus der Minnedichtung stammen, auf die ‚Kanzone‘ verweisen.

4.6.2. Die ‚Kanzone‘

Zwar hat die deutsche Mediävistik einen Konsens darüber erzielt, daß die ‚Kanzone‘ im Zentrum des Hohen Sangs stand, nicht aber über ihre Gattungsdefinition und –bezeichnung. Ingrid Kasten hat die Entwicklung des Frauendienstkonzeptes in der Trobadorlyrik und seine Adaption im Minnesang des 12. Jahrhunderts untersucht und

³⁸⁸ Schwob, Historische Realität, S. 172-182.

³⁸⁹ Ebd., S. 175.

gezeigt,³⁹⁰ daß die Modellierung der Geschlechterbeziehung Differenzen aufweist. In der romanischen Lyrik werde das Frauendienstkonzept durch das männlich geprägte Modell der Vasallität strukturiert und die Frau (*domna*) zur Herrin über den Mann als Vasallen stilisiert, während in der deutschen Lyrik die Frau (*vrouwe*) als ‚Dame‘ erscheine, die den Mann durch ihre Tugend und Schönheit binde.³⁹¹ Die Unterschiede erklärt Kasten einerseits durch die Tatsache, daß adlige Frauen in Südfrankreich anders als in Deutschland eine Herrschaft ausgeübt und einen historischen Bezugspunkt geboten hätten. Andererseits sei das Frauendienstkonzept von den provenzalischen und deutschen Dichtern in Abhängigkeit von ihrem sozialen Status (adlige Dilettanten, Berufsdichter) immer wieder neu gedeutet worden. Als Untersuchungsgrundlage dienen Kasten vor allem ‚Kanzonen‘ provenzalischer und deutscher Herkunft. Auf diese Weise entsteht der Eindruck, als bilde der Frauendienst ein zentrales Element der Gattung.

Dagegen hat Tervooren untersucht,³⁹² ob die Schönheitsbeschreibungen der deutschen Lyrik genrespezifisch sind. Als Ausgangspunkt fungiert die These, daß die Schönheit in geistlichen Schriften als Spiegel galt, der das Gute (Tugend) und das Böse (Verführung) einer Frau wiedergebe. Deshalb, so Tervooren, wurde das Begehren eines Mannes im Minnesang nicht nur auf die Schönheit, sondern auch auf die Tugend einer Frau zurückgeführt, um negative Assoziationen zu vermeiden: „Die ambivalente Einstellung des Mittelalters zur Schönheit macht verständlich, daß eine Dichtung wie der deutsche Minnesang, der (...) zur

³⁹⁰ Ingrid Kasten: Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts. Heidelberg 1986.

³⁹¹ Ebd., S. 12: „Die Frage jedoch, warum sich die Minnesänger für das romanische Konzept interessiert, ob sie es bei der Übernahme modifiziert haben und wie sich etwaige Unterschiede in der Deutung des Frauendienstes erklären lassen, ist bis heute nur selten Gegenstand des wissenschaftlichen Interesses gewesen.“

³⁹² Tervooren, Schönheitsbeschreibung und Gattungsethik.

Affektkontrolle beitragen soll, bemüht ist, Schönheit nicht als einzige Ursache der Liebe gelten zu lassen.³⁹³ Ein Beispiel dafür sei die Kanzone, die den weiblichen Kopf in den Mittelpunkt rücke und durch das Auslassen anderer Körperpartien andeute, daß eine sexuelle Geschlechterbeziehung ausgeschlossen ist. Die Gattungsgrenzen der ‚Kanzone‘ werden laut Tervooren in einem Gedicht Walthers überschritten, weil der Sprecher die Hände und Füße seiner ‚Dame‘ erwähne und behaupte, sie im Bade gesehen zu haben. Daraus folgt, daß die ‚Kanzone‘ durch den Frauendienst und das Verbot, eine sexuelle Beziehung einzugehen, bestimmt wird.

Günther Schweikle hat die Gedichte des deutschen Mittelalters unter Berücksichtigung unterschiedlicher Kategorien geordnet,³⁹⁴ welche die Form und Personen sowie acht weitere Aspekte umfassen. So entwirft Schweikle ein Gattungssystem, das wegen seiner Differenziertheit zu Überschneidungen und Widersprüchen führt. Die ‚Kanzone‘ wird nicht als eigenständige Gattung angesehen, sondern zu Gedichten mit einer monologischen Aussprache eines Mannes gezählt, die entweder die Werbung und Klage um eine Frau oder einen Minnepreis zum Gegenstand haben; infolgedessen werden die Gedichte, die darunter fallen, unter den Begriffen ‚Minne-‘ oder ‚Werbelied‘ subsumiert und in vier Gruppen gegliedert.

Dagegen hat die französische Mediävistik eine Übereinstimmung über die Klassifikation und Bezeichnung der ‚Kanzone‘ erreicht. Sie ist von Erich Köhler als Genre bezeichnet worden,³⁹⁵ das bei der Ausdifferenzierung der romanischen Lyrik im 12. Jahrhundert eine zentrale Stellung erobert und eine eigene Bezeichnung (*canço*) erhalten habe. So sei die ‚Kanzone‘ zur „Dominanten“ geworden und

³⁹³ Ebd., S. 172.

³⁹⁴ Günther Schweikle: *Minnesang*. Stuttgart/Weimar 1995, S. 116-120.

³⁹⁵ Erich Köhler: „Vers“ und Kanzone. In: *Les genres lyriques* (Grundriss der romanischen Literaturen. Vol. II. Tome 1. Fascicule 3), hrsg. von Erich Köhler, Ulrich Mölk und Dietmar Rieger. Heidelberg 1987, S. 45-176.

habe das lyrische System geprägt.³⁹⁶ Als Ursache dafür bezeichnet Köhler die - für das Mittelalter avantgardistische - Geschlechterbeziehung, die dem homosozialen Modell der Vasallität folge und das männliche Ich zum ‚Diener‘ einer unerreichbaren ‚Herrin‘, einer *domna* stilisiere, der gegen Rivalen (Neider, Bewacher, Ehemann) kämpfe, um seine Treue und Beständigkeit zu beweisen und die Anerkennung der Frau und der Gesellschaft zu erhalten. Nach Köhler transzendiert die Dienstaufkündigung oder der Dienstwechsel des Mannes die Grenzen der ‚Kanzone‘ und begründet neue Genres: das ‚Abschiedsgedicht‘ und seine Subgattungen (*comjat*, *chanson de change*). Auf diese Weise bilden das Figurenrepertoire (Diener, Herrin, Rivale) sowie der Dienstleister des Sprechers und seine angemessene höfische Rede die gattungskonstituierenden Elemente der ‚Kanzone‘. Weil sich Köhler auf die ‚Kanzone‘ im Hohen Sang konzentriert, läßt er offen, ob der Übergang zum Späten Sang mit Veränderungen der Geschlechterbeziehung und damit der Männer- und Frauenrollen einherging.

Ausgehend von Köhlers Definition wird der Frauendienst als das Grundmuster der ‚Kanzone‘ definiert und am Beispiel von Kl. 59 untersucht, ob im Späten Sang Variationen stattfanden: ob die Rolle der Frau und des Mannes und damit die Kategorie ‚Gender‘ im Vergleich zum Hohen Sang eine Veränderung erfahren hat. In dieser Perspektive stellt die Beziehung des Dieners und seiner ‚Dame‘ lediglich eine Spielart dar.

4.6.3. Kl. 59

Das Lied Kl. 59 umfaßt drei Strophen, die einen Sprecher in den Mittelpunkt rücken, der seine ehemalige Geliebte diffamiert. Bereits

³⁹⁶ Ebd., S. 108.

zu Beginn ruft er das Konzept des ‚Frauendienstes‘ auf und stilisiert sich zum ‚Diener‘, während die Frau als Geliebte erscheint, die vom Ideal der ‚Dame‘ nicht abweicht, weil sie sich - anders als im Hohen Sang meist üblich - auf eine sexuelle Beziehung eingelassen, sondern den Mann in eine Falle gelockt hat. Zur Verdeutlichung ihrer Gemeinheit ruft der Sprecher Attribute auf, die in der ‚Kanzone‘ ursprünglich dazu dienten, die ‚Dame‘ zu überhöhen, in Kl. 59 in ironischer Weise jedoch ad absurdum geführt werden. So bewirken der *breis* und die *zuht* der Gespielin, die im Hohen Sang die Grundlage für die Verehrung der ‚Dame‘ darstellen, in Kl. 59, daß der Mann Kummer und Schaden erfährt und anstelle eines goldenen Kettchens eine eiserne Fessel trägt. Auf diese Weise erfährt das Motiv des ‚Liebespfandes‘ eine ‚Konkretisierung‘. Am Ende behauptet der Sprecher, sein *bül* habe sich einen anderen Mann gewählt. In dieser Sicht wirkt sie wie ein ‚Flittchen‘.³⁹⁷

In der zweiten Strophe berichtet der Sprecher von seiner Gefangennahme und davon, daß seine Geliebte eine *kirchfart*, eine Wallfahrt vorgetäuscht hat (Kl. 59, II, 1-6):

*„Auff wolgetrawen ich mich verschoss
zu ir von rechter liebe gross,
des hab ich mangan herten stoss*

³⁹⁷ Während Robertshaw, Oswald von Wolkenstein und ‚Sabina Jäger‘, S. 464, die Geliebte mit Anna Hausmann und den Nebenbuhler mit Herzog Friedrich identifiziert und eine politische Allianz vermutet, meint Schwob, Historische Realität, S. 177-178, daß die Geliebte auf Anna Hausmann und der Nebenbuhler auf einem Mann anspielt, der den Dichter gefoltert habe: „Der geheimnisvolle ‚Andere‘, mit dem Oswalds *bül* den Gefesselten provozierte, indem sie vorführten, was Oswald gern selbst genossen hätte, muß dem Gefangenen vorher *vil laides* angetan haben (vgl. V. 15). Da dieses ‚Leid‘ im Kontrast zur Liebe und zum liebevollen *treuten* (V. 14) steht, ist es am ehesten im Sinne von Schmerz zu deuten und schlichtweg ein Hinweis auf Folterung. Wer an der Folterung des gefangenen Oswald teilgenommen hat, ist aus historischen Quellen bekannt: ein Neithart und dessen *geselschafft*, zu der namentlich ein Brixener Bürger Hans Frey gehörte. (...) Es genügt mir, sowohl aus historischen Erwägungen, wie vor allem zur Wahrung der Einheit des Liedganzen als ‚komische‘ Schmähung des *bül*, den Landesfürsten hier ausgeklammert zu haben.“

*desselben gangs erlitten,
Do ich ir kirchfart übersach,
di si wolt reitten, als si sprach.“*

Die Tatsache, daß der Sprecher die ‚Wallfahrt‘ seiner Geliebten falsch gedeutet und eine Tracht Prügel bezogen hat, beweist seine Gutgläubigkeit. Das Motiv der ‚Wallfahrt‘ hat Müller entschlüsselt und gezeigt,³⁹⁸ daß das männliche Ich in Kl. 102 ein Stelldichein vor seiner Ehefrau als ‚Wallfahrt‘ ausgibt. Davon ausgehend bildet die *kirchfart* in Kl. 59 das Angebot zu einem geheimen Treffen und der Wunsch des Sprechers, Heil zu erlangen, die Hoffnung auf sexuelle Erfüllung, die, wie er am Strophenende deutlich macht, durch eine Fessel vereitelt wurde.

In der dritten Strophe stilisiert der Sprecher das Verhalten der Geliebten unter Rekurs auf ein Sprichwort zum Liebesbeweis und geht zum Angriff über (Kl. 59, III, 1-4):

*„Wolhin, das wenndt ain ringer müt.
es schadt nicht, was die liebe tüt,
ie zarter kind, ie grösser rüt,
ain liebt ich ir getrange.“*

Das Sprichwort ‚Je zarter das Kind, desto größer die Rute‘ beinhaltet die Vorstellung, daß Schläge der Abhärtung dienen, und kann als Deutungsmuster für die Geschlechterbeziehung aufgefaßt werden. Demnach hat erst die Hingabe des Mannes die Brutalität der Gespielin hervorgerufen. Damit erfährt die aus dem Hohen Sang bekannte Rolle des ‚Dieners‘ eine Umwertung: Der Sprecher wirkt wie ein Schwächling, während die Geliebte im Gegenzug zur ‚Dame ohne Gnade‘ stilisiert wird.

³⁹⁸ Müller, „Dichtung“ und „Wahrheit“, S. 65.

Im Anschluß diffamiert der Sprecher die Geliebte durch die Behauptung, sie habe von ihm 4000 Mark und den Besitz von Hauenstein gefordert, als ‚Erpresserin‘. Die Forderungen hat Schwob als biographische Referenzen gedeutet und auf den Streit zwischen Oswald von Wolkenstein und Martin Jäger bezogen. Von dieser Feststellung ausgehend, identifiziert er die Frauenfigur mit Anna Hausmann,³⁹⁹ die als Stellvertreterin der Fehdegemeinschaft Martin Jägers fungiere. Dagegen stellt sich die Frage, ob die Frauenfigur - wie bereits in Kl. 23 und 55 - als Vorwand für einen Angriff auf männliche Gegner des Liedautors dient, zu denen Martin Jäger und Herzog Friedrich zählten, die vom Autor Geld verlangten. Allerdings existieren keine konkreten Hinweise.

Am Ende veranschaulicht der Sprecher seine Hilflosigkeit und die Überlegenheit der Geliebten durch einen Tiervergleich (Kl. 59, III, 13-16):

*„Do si mir pfaiff der katzen lon,
do därt ich ir der meuse don.
Fünf eisen hielsen mich gar schon
durch iren willen lange.“*

Die Vorstellung, daß die Geliebte mit dem Sprecher wie eine Katze mit der Maus spielt, charakterisiert die Geschlechterbeziehung. So demonstriert die Gespielin ihre Überlegenheit, indem sie sich an der Qual ihres Verehrers erfreut, wohingegen sich das männliche Ich als Feigling erweist, da er nicht in der Lage ist, Gegenwehr zu leisten. Damit wird das Konzept des ‚Frauendienstes‘, das die Frau über den Mann erhebt, aufgerufen und als Perversion von Geschlechterrollen gedeutet, die implizit ein Gegenmodell bilden: Demnach soll der

³⁹⁹ Schwob, Historische Realität, S. 180: „Mit dieser präzisen Benennung der Forderungen, die während der Folter an Oswald gestellt worden sein sollen, ist zugleich festgelegt, wer in Kl. 59 mit dem Namen ‚mein bül‘ gemeint ist: die Hausmannin als Sprecherin der gesamten gegnerischen Partei im Hauensteinschen Erbschaftsstreit.“

Mann über die Frau herrschen, die wiederum bereit sein muß, sexuelle Dienste zu leisten.

4.6.4. Kl. 59 als ‚Kanzone‘

Es hat sich bestätigt, daß Kl. 59 mit dem Frauendienstkonzept, also dem Grundmuster der ‚Kanzone‘, experimentiert, indem die Frauenrolle umbesetzt wird: Gerade weil die Frau nicht die Rolle einer ‚Dame‘, sondern einer Geliebten innehatte, war der Sprecher in der Vergangenheit ihr ergebener ‚Diener‘. Paradoxerweise sieht er darin die Ursache für dramatische Veränderungen in der Gegenwart. Aufgrund seiner Schwäche avancierte die Frau danach zur ‚Herrin ohne Gnade‘. Die Tatsache, daß der Mann keinen ‚Liebespfand‘, sondern eine Fessel trägt, bildet eine ‚Konkretisierung‘, welche die Gemeinheit und Brutalität der Frau verdeutlicht. Auf diese Weise wird die im Hohen Sang oft propagierte Vorstellung, das Werben des Mannes um die unerreichbare ‚Dame‘ führe zur Vervollkommnung, desavouiert. Die Widersprüche der Männer- und Frauenrolle prägen die Genderkonstruktionen: Das ‚Weibliche‘ wird sowohl mit Hingabe und Zärtlichkeit als auch mit Härte und Grausamkeit assoziiert und das ‚Männliche‘ nicht nur mit Treue und Beständigkeit, sondern auch mit Dummheit und Schwäche.

4.7. Zusammenfassung

Die Untersuchung zeigt, daß die These der Forschung, die ‚Gefangenschaftslieder‘ seien eine Einheit, unter gattungsspezifischen Aspekten einer Grundlage entbehrt. So führt die Tatsache, daß die Lieder das Motiv der ‚Gefangenschaft‘ als Gemeinsamkeit aufweisen (mit Ausnahme von Kl. 26), nicht zur Ausbildung einer zusammenhängenden Argumentation und damit eines selbständigen Grundmusters. Auch der Umstand, daß die

Lieder in vielerlei Hinsicht, insbesondere aber bei der Gestaltung der Genderkonstruktionen und Geschlechterbeziehungen, an den Hohen Sang anknüpfen, besitzt nicht die Kraft, ein eigenes Genre zu generieren.

Beim Spiel mit der Tradition ist die Kategorie ‚Gender‘ von zentraler Bedeutung, denn sie bietet Anknüpfungspunkte für unterschiedliche Elemente. Dazu gehören neben Figuren und ihren typischen Attributen auch Beziehungsmodelle und -strukturen sowie Muster, Motive und Topoi, die aufgegriffen und mit anderen Elementen kombiniert werden. Auf diese Weise entstehen neue Genderkonstruktionen.

Als Voraussetzung dafür fungieren spezielle Techniken, zu denen in den ‚Gefangenschaftsliedern‘ zuerst die ‚Umbesetzung‘ des Frauendienstes, vor allem seiner Frauenrolle zählt. Dabei rückt an die Stelle der ‚Dame‘ eine Geliebte, die sich in der Vergangenheit durch ihre Hingabe hervortat, in der Gegenwart aber ihre Bosheit offenbart. Der Wandel der Frauenrolle wird durch die Technik der ‚Konkretisierung‘ erreicht, indem die Motive der ‚Minnegefangenschaft‘, der ‚Liebesfessel‘ oder des ‚Liebesbandes‘ durch eine Haft in Eisen und Seilen ersetzt werden. Dadurch wird die Geliebte zur ‚Gefängniswärterin‘ stilisiert. Von untergeordneter Bedeutung ist die ‚Erotisierung‘.

Daraus folgt, daß die Kategorie ‚Gender‘ keine feste, sondern eine variable Größe ist. Sie erhält ihr Profil durch die Oppositionen und Differenzen, die sich durch die Gegenüberstellung von ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ oder Gegensätzen und Kontrasten innerhalb von Männlichkeits- und Weiblichkeitskonzepten ergeben. So setzt die Kategorie ‚Gender‘ einen genrespezifischen Wandel in Gang, der bestimmten Regeln folgt: Betreffen die Veränderungen nicht das Grundmuster einer Gattung, bleiben die genrespezifischen Grenzen bestehen. Wird das Grundmuster aufgelöst und werden die Grenzen überschritten, bestehen zwei Möglichkeiten: Entweder steht das Lied

im Spannungsfeld verschiedener Gattungen und kann aufgrund der Interferenzen nicht eindeutig klassifiziert werden oder es entsteht eine neue Gattung, die ein eigenes Grundmuster oder einen eigenen Argumentationszusammenhang aufweist.

Zu den Liedern, die ein Genre des Hohen Sangs fortführen, gehören Kl. 1, 3, 55 und 59. Kl. 1 bildet ein ‚Bußlied‘, dessen Sprecher für seine Sünden eine Buße leistet. In diesem Kontext spielt die ehemalige Geliebte des Mannes eine wichtige Rolle, da sie die Ursache für seine Sünde war und nun als ‚Kerkermeisterin‘ seine Buße inszeniert. Dagegen ist Kl. 3 ein *ruegeliet*, das Elemente der religiösen Lehr- und höfischen Minnedichtung verschränkt und die Funktion hat, Frauen anzugreifen, die sich gegen die Unterordnung unter die Männer wehren. Kl. 55 adaptiert eine Gattung aus dem romanischen Bereich: Das Lied konfrontiert den Frauen- und Herrendienst und erfüllt das Grundmuster der ‚Sirventes-Kanzone‘. Kl. 59 experimentiert mit dem Frauendienstkonzept und damit dem zentralen Element des Grundmusters der ‚Kanzone‘. Dabei wird nicht nur der Dienstgedanke hinterfragt, sondern auch ein Gegenmodell entworfen, das ein traditionelles Geschlechterverhältnis propagiert.

Zu den Liedern, die im Spannungsfeld von Genres stehen, zählen Kl. 2 und 23. In Lied Kl. 2 präsentieren die ersten beiden Strophen eine Stimme, welche die Rolle eines Mahners innehat und aus der Spruchdichtung stammt. An ihre Stelle tritt in der dritten Strophe ein Sprecher, der seine Geliebte vordergründig zur ‚Dame‘ stilisiert, dann aber als ‚Hure‘ entlarvt und - wie im *ruegeliet* – diffamiert. Die letzte Strophe enthält Elemente der ‚Weltabsage‘.

Kl. 23 gliedert sich in unter genrespezifischen Gesichtspunkten in heterogene Abschnitte: Die erste und letzte Strophe präsentieren einen Sprecher, der - unter Rekurs auf die Spruchdichtung - in der Rolle eines Denkers und Mahners auftritt und das Leben zum Kampf

mit dem Tod stilisiert. Als Exempel fungieren sechs Erlebnisse des Ichs, die Elemente des Schwanks, der ‚Kanzone‘ und der ‚Sirventes-Kanzone‘ aufweisen.

Schließlich begründet das Lied Kl. 26 eine eigene Gattung. Im Zentrum stehen Genderkonstruktionen, die auf Elemente heterogener Gattungen rekurrieren und um das Thema der ‚Gefangenschaft‘ des Sprechers kreisen. So wird ein Argumentations- oder Erzählfzusammenhang aufgebaut, der ein ‚Gefangenschaftslied‘ begründet.